



congresso
internacional
em artes
novas tecnologias
e comunicação

12. 13. 14 | 10 | 2012

inhotim

**as imbricações
da cultura
contemporânea
à popular**



AS IMBRICAÇÕES DA CULTURA CONTEMPORÂNEA À POPULAR

Paulo Cezar Barbosa Mello
Reinaldo Fonseca

PMStudium Com. E Design

São Paulo
2012

São Paulo | Brasil | PMStudium Comunicação e Design | outubro | 2012

Coordenação: PC Mello e Reinaldo Fonseca

Desenvolvimento e produção: PMStudium Com e Design

Projeto Gráfico e organização: PMStudium Comunicação e Design

ISBN: 978-85-62814-08-2

Ficha catalográfica elaborada por PMStudium Comunicação e Design

CIANTEC'12 - V congresso internacional em artes, novas tecnologias e comunicação: as imbricações da cultura contemporânea à popular - coordenação PC Mello e Reinaldo Fonseca. Brumadinho - Inhotim, 2012.

603 p.;



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

CDD – 700.105

COMITÊ CIENTÍFICO

USP - PGEHA

Alecsandra Matias de Oliveira - USP
Anna Mae Barbosa - USP
Carmen Aranha - USP
Edson Roberto Leite - USP
Elza Ajzenberg - USP

UPM - CCL

Alexandre Huady Torres Guimarães - UPM
José Maurício Conrado Moreira da Silva - UPM
Maria de Lourdes Bacha - UPM
Paula Renata de Jesus Camargo - UPM
Mariza Reis - UPM

AVEIRO - DeCA

António Costa Valente - UA
Inês Mécia de Albuquerque - UA
José Pedro Bessa - UA
Maria Isabel Azevedo - ARCA
Rosa Maria Oliveira - UA

PMS - CIANTEC

Ana Teresa Torres de Eça - APECV
Lauci Bortolato - USP
Lourdes Mallerba Gabrielli - UPM
Marcos Rizolli - UPM
Maria do Mar Vázquez y Manzano - UFRN
Norberto Stori - UPM
Paulo Cezar Barbosa Mello - PMS
Regina Lara - UPM
Reinaldo Fonseca - PMS
Selma Felerico - UPM

MODERADORES CONVIDADOS

Mírian Celeste Martins
Maria de Lourdes Riobom
Rita Demarchi

ORGANIZAÇÃO, DIREÇÃO E PRODUÇÃO

Paulo Cezar Barbosa Mello
Reinaldo Fonseca



APRESENTAÇÃO

Em uma sociedade hibridizada, torna-se freqüente a superposição de interesses, hábitos e ações por parte de seus convivas. No entanto a realidade é que estas imbricações são temporárias e que acabam por gerar movimentos que seguirão características e formas muito específicas.

Ao se tomar a cultura popular como essencialmente contemporânea, pode-se vislumbrar um sem número de movimentos que polulam o cotidiano e carecem de discussões e observações.

O CIANTEC convida a professores, pesquisadores, estudantes e profissionais à reflexão deste popular junto à realidade contemporânea, abrindo espaço na arte, nas novas tecnologias e na comunicação.

Estas são as justificativas originadas do tema do CIANTEC' 12. A simples noção de que a sociedade perde uma parcela de suas características em função do novo, é um pouco inadmissível. Depois de um logo debate, até mesmo acalorado, com outros pensadores, resolvemos então colocar o tema para outros pensarem e colaborarem. Mas ao contrário do que esperávamos, a ideia era de fato absurda, precisávamos abordar o resultado dessa junção. Se na natureza nada se cria, tudo se adapta, por que culturalmente a verdade seria diferente. O tema ainda assim persistiu, como pode-se perceber, existem muitos pesquisadores que de uma certa forma dialogam com este pensamento.

Uma outra preocupação para esta edição, era o de fazermos um encontro que fosse no mínimo diferente. Sem a preocupação da formalidade da comunicação, mas evidenciando muito o compartilhamento da ideia, as comunicações deveriam ser mudadas. Ninguém ficará sem uma fala, ou sem um espaço para debate. Um vídeo de 3 minutos então foi enviado, como forma de elucidar o texto - comunicação - e na mesa, eles foram exibidos, e depois dos 10 ou 15 minutos de vídeo, um moderador discutiria a apresentação abrindo espaço para o diálogo entre todos, comentando, discutindo e, por que não, gerando polêmicas. O ponto alto talvez, tenha sido a fuga do espaço acadêmico e o pouso em um recanto de paz (sem trocadilhos) e muita arte - INHOTIM.

Se você veio, e participou, obrigado! Você garante o sucesso do evento e do compartilhamento de ideias. Se você não veio, que pena, mas com certeza está lendo isso, portanto obrigado da mesma forma. Vamos compartilhar cada vez mais o conhecimento e a produção acadêmica.

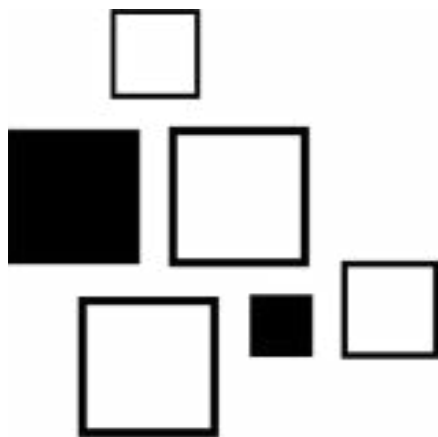
Esperamos sinceramente que você tenha gostado do evento, da ideia, da proposta e que tenha saído de lá com mais dúvidas, mais incentivos para buscar respostas. O conhecimento se faz das dúvidas e não apenas de respostas, não é?

Esperamos sua participação na próxima edição do CIANTEC,

Até Mais.

Coordenação CIANTEC

SUMÁRIO



COMITÊ CIENTÍFICO

APRESENTAÇÃO

MARIO SCHENBERG IN BETWEEN ART AND SCIENCE
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

CILDO MEIRELES: UM OLHAR PARA CADA DIA DE VIDA E ARTE
CARMEN S. G. ARANHA | ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

AQUISIÇÕES DE OBRAS BRASILEIRAS NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK
EDSON LEITE | ADRIANA ALBAHARI

A INCONFIDÊNCIA MINEIRA POR CANDIDO PORTINARI
ELZA AJZENBERG

GRAVURA PÓS-DÍGITO: PERCURSOS CRIATIVOS E METODOLÓGICOS
MARCOS RIZOLLI

O HIBRIDISMO CULTURAL E ICONOGRÁFICO NA XILOGRAVURA DE GILVAN SAMICO E NA XILOGRAVURA DA LITERATURA DE CORDEL.
NORBERTO STORI | PETRA SANCHEZ SANCHEZ

A ARTE E AS ARTES: EM BUSCA DE UM NOVO PARADIGMA
PEDRO BESSA



AUTORES

CIRCO SEM LONA, CIRCO NA RUA: LUGAR PRATICADO DA COMUNICAÇÃO

ADRIANA BRAVIN | PABLO GOMES BARROSO

PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE HUMANOS E GOLFINHOS

ADRIANA GOMES DE OLIVEIRA

O XADREZ COMO DESENVOLVIMENTO LÓGICO-ESTRATÉGICO OU COMO FORMA DE ENTRETENIMENTO?

ALESSANDRA MAIA | CLARISSA HIGGINS

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA RELEITURA DE PRODUÇÕES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

ALICE SEIBEL WAPLER

CULTURA E TRANSIÇÃO MIDIÁTICA: OS CAMINHOS DO JORNALISMO LOCAL NA ERA DO DIGITAL

ANA LUIZA COIRO MORAES | JULIANA GIACOMELLI GRIEBELER

ARTE CONTEMPORÂNEA: NOVOS INSTRUMENTOS PEDAGÓGICOS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS

ANA TERESA DE LOBO E SOARES

O CINEMA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

ANA TEREZA PRADO LOPES

JOURNEY OF HERITAGE: VOYAGE OF CULTURE

ANGHARAD RUTH HARROP

ARTE/EDUCAÇÃO FORA DOS EIXOS: BLOGS E PORNOGRAFIA.

BELIDSON DIAS

GÊNEROS E SEXUALIDADES DESOBEDIENTES: AS IDENTIDADES NÃO-HETERONORMATIVAS NAS REDES SOCIAIS DIGITAIS

CARLA LUZIA DE ABREU

O DESIGN COMO PROCESSO: A METÁFORA DO JOGO ENQUANTO MEIO PARTICIPATIVO

CARLA SUZANA DIAS | MARIO SANTOS MOURA

TEMPO DO OLHAR LUMINAL E CRIAÇÃO FOTOPOÉTICA.

CARLOS ALBERTO MURAD

O SENTIDO E A PERCEPÇÃO DISCURSIVA DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO

CARLOS EDUARDO DEZAN SCOPINHO | SANDRA HELENA DA SILVA DE SANTIS | NATÁLIA ALVES DE TOLEDO

RECONTEXTUALIZING ABANDONMENT IN COMMUNITY

CATHERINE LUCILLE NORMOYLE

INTERMIDIALIDADE NO TRABALHO DO ARTISTA GRÁFICO
DAVE MCKEAN

CHANTAL HERSKOVIC



O MELODRAMÁTICO EM SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO (JOÃO MOREIRA SALLES, 2005).

DANIEL VELASCO LEÃO

REINVENTANDO O CORPO: O RELACIONAL NA DANÇA CÊNICA CONTEMPORÂNEA

DANIELE PIRES DE CASTRO

ESPAÇO MULTIVERSO: ARTE E TÉCNICA NA DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA

DÉLCIO JULIÃO EMAR DE ALMEIDA | RONALDO LUIZ NAGEM | MAURÍCIO SILVA GINO

O USO DO TELEFONE CELULAR NA PRÁTICA EDUCATIVA EM ARTES VISUAIS

DENILSON CRISTIANO ANTONIO | JOCIELE LAMPERT

ARTE E DESIGN TÊXTIL: A TRANSVERSALIDADE DA EDUCAÇÃO E APRENDIZAGEM PARA O DESENVOLVIMENTO DO EDUCANDO E DO SETOR TÊXTIL.

DENISE CARNEIRO | SANDRA HELENA DA SILVA DE SANTIS | LUIZ CARLOS PORTUGAL | VERÓNICA KAMIZONO | ANTONIO TAKAO KANAMARU

IMAGEM E CÓDIGO: NOVOS PARADIGMAS PARA A ARTE?

DORIS KOSMINSKY | BARBARA PIRES E CASTRO

O CORPO NA PAISAGEM - CHÃO: SEMEIO E PASSO

ÉLDER SERENI ILDEFONSO

A ÚLTIMA FOTO: MORTE E VIDA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM ROSÂNGELA RENNÓ

FERNANDO GONÇALVES

NOTAS SOBRE O CONCEITO DE POPULAR EM DOIS JORNAIS CONTEMPORÂNEOS

FLÁVIA DA SILVA MIRANDA

MELISSA PLASTIC DREAMS: O PAPEL DO DESIGN EMOCIONAL PARA A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DESEJO

FLÁVIA PELLEGRINI | LILIANE MARTINS CABRAL

2001 – UMA ODISSEIA NO FUTURO DO PRETÉRITO MINIMALISTA

GEDLEY BELCHIOR BRAGA

NEGRAS E NEGROS EM EVIDÊNCIA: OS DISPOSITIVOS COMUNICACIONAIS DO MUSEU COMUNITÁRIO TREZE DE MAIO DE SANTA MARIA

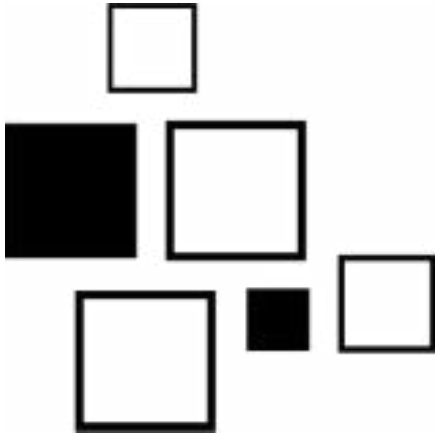
GIANE VARGAS ESCOBAR | ANA LUIZA COIRO MORAES

APRENDIZAGEM DO DESENHO ATRAVÉS DA ARTE LOCAL

GLÓRIA MARTINS OLIVEIRA

ENTRE O PICTORIALISMO E A LOMOGRRAFIA – A RESSIGNIFICAÇÃO DA LINGUAGEM ANALÓGICA SOB A MATERIALIDADE DO FILME FOTOGRÁFICO.

GRÉCIA DESIRÉE FALCÃO DE ARAUJO



PESQUISA ACADÊMICA E PRÁTICA PROJETUAL EM DESIGN DE JOALHERIA: REFLEXÕES SOBRE ARTESANATO, ARTE E DESIGN.

HENNY AGUIAR B. ROSA FAVARO

TECNOESTESIA ENGAJADA: RESISTÊNCIAS E AGENCIAMENTOS EM EDUCAÇÃO, ARTE E TECNOLOGIA NO PROGRAMA ESCOLA INTEGRADA DE BELO HORIZONTE

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA

OS LIMITES FLUIDOS DA CULTURA NA PERFORMANCE “VERMELHO SOBRE VERMELHO”

HUGO FORTES

TOQUE PARA MOVER SENTIDOS: ARTE DIGITAL E LABORATÓRIO DE APRENDIZAGEM

JEAN CARDOSO | KARLA BRUNET

INFLUÊNCIAS E APROXIMAÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DA VIDEOARTE NA CULTURA MUSICAL POP: UMA ANÁLISE DOS VIDEOCLIPES DE MICHEL GONDRY.

LIENE NUNES SADDI | JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA

A MÍDIA, A EDUCAÇÃO AMBIENTAL E A UTILIZAÇÃO DO MEIO AMBIENTE PELO MARKETING: CONTEMPORÂNEO OU EXTEMPORÂNEO?

JOSÉ ESTEVÃO FAVARO | PETRA SANCHEZ E SANCHEZ

POR ONDE ANDEI

KELLER REGINA VIOTTO DUARTE

MAIS LEVE QUE UM MAPA: SOBRE UMA VIDEOGRAFIA DO LUGAR NAS ESTRATÉGIAS CONTEMPORÂNEAS SITE-ORIENTED.

LEONARDO VENTAPANE

HETEROTOPIAS, DESESTRUTURAÇÕES ESTÉTICAS E (AUTO) CRIAÇÃO NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DO TIPO “FAÇA VOCÊ MESMO” DAS PERIFERIAS

LILIANE LEROUX

ESPAÇO EXPOSITIVO: ESPAÇO SAGRADO - ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO

LUCIANA BOSCO E SILVA

A IMAGEM DIGITAL VENDEU SUA ALMA POR PURA VAIDADE

LUCIANO DENARDI ALARCON

TEMPOS MÚLTIPLOS: ABORDAGENS DA TEMPORALIDADE NAS IMAGENS POÉTICAS

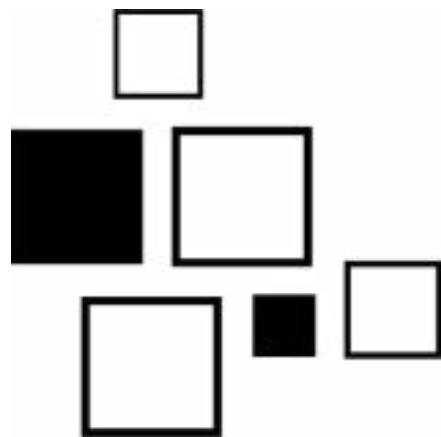
LUISA MACEDO DOS SANTOS

HIPSTERS: O NOVO VELHO ESTILO DA METRÓPLE?

LUIZ GUSTAVO DE LACERDA SANTOS

YOLANDA PENTEADO E A ORGANIZAÇÃO DAS BIENASIS: GESTÃO DE ARTE E AÇÕES EDUCATIVAS

MARCOS MANTOAN



ARTE CONTEMPORÂNEA NA INFÂNCIA
MARIA EDUARDA RANGEL VIEIRA DA CUNHA

O AUDIOVISUAL NAS ARTES PLÁSTICAS: INVESTIGANDO
OUTRAS POSSIBILIDADES ATRAVÉS DA OBRA DE SONIA
ANDRADE.
MARIA EMÍLIA TAGLIARI SANTOS

MEDIAR/EDUCAR EM MUSEUS NO SÉCULO XXI
MARIA DE LOURDES RIOBOM

INCOGNITION – A VISUAL MODEL OF SOCIAL
CONDITIONING PROCESS.
MICHAL ROTBERG

CURADORIA EDUCATIVA: CARTOGRAFIAS INQUIETAS ENTRE
FUNÇÃO E AÇÃO E... E... E...
MIRIAN CELESTE MARTINS

O QUE VEMOS EM QUEM NOS OLHA?
MONICA BORJA BONILHA

VERTOV E RODCHENKO, CRENTE DA REVOLUÇÃO VISUAL
MURILO LOPES ALVIM

A ARTE E O CORPO FEMININO: UM PANORAMA SOBRE A
ARTE CONTEMPORÂNEA E A EXPOSIÇÃO DO CORPO DA
MULHER NA MÍDIA
NAYARA MATOS COELHO BARRETO

AUTÔMATOS CRIATIVOS EM ARTE COMPUTACIONAL: A
POÉTICA DO GESTO PROGRAMADO
NIKOLETA KERINSKA

QUATRO ARTISTAS BRASILEIRAS NA dOCUMENTA (13):
INTERDISCIPLINARIDADE E CRIAÇÃO
REGINA LARA

REFLEXÕES ACERCA DE UMA CRÍTICA EXPOGRÁFICA
RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO .

EXPOGRAFIA CONTEMPORANEA NO BRASIL: UM ESTUDO
DE CASO DO MUSEU DO FUTEBOL.
RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO .

INSTANTE IMPRECISO: AS ÚLTIMAS IMAGENS
DO CINE PLAZA
RENATA VOSS CHAGAS

O SUJEITO NA INTERFACE: SOBRE A PRODUÇÃO DE
RELAÇÕES ENTRE HUMANOS E TECNOLOGIA
RICARDO AUGUSTO ORLANDO *

AS IMATERIALIDADES SONORAS: A ARTE DO FADO
PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE
RICARDO NICOLAY

dOCUMENTA (13): ARTE, NATUREZA E O CULTIVO DA
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.
RITA DE CÁSSIA DEMARCHI



A MIOPIA NO DISCURSO PUBLICITÁRIO BRASILEIRO

ROBERTA VIEIRA

ARDENDO EM CHAMAS

SANDRA MINAE SATO

O CORPO NA EMBALAGEM

**SÍLVIA CRISTINA CÓPIA CARRILHO SILVA MARTINS | EDUARDO
HOFLING MILANI**

O ELEMENTO POPULAR NA ARTE COMO UMA QUESTÃO DE
IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA

SIMONE ROCHA DE ABREU

QUESTIONAMENTOS DE UMA PROFESSORA DE ARTE SOBRE
O ENSINO DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

SUSANA RANGEL VIEIRA DA CUNHA

UM PROJECTO DE ENSINO ARTÍSTICO NO MUSEU
PORTUENSE

SUSANA VIEIRA JORGE

A BUSCA PELA CLARIFICAÇÃO DA CAIXA-PRETA: A ANÁLISE
DO DISCURSO COMO COMPLEMENTO DO CONCEITO DE
PROGRAMA EM VILÉM FLUSSER.

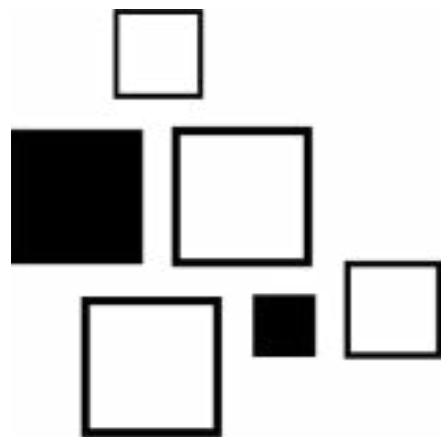
TEOFILO AUGUSTO DA SILVA

BIOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS: ENTRE AS MALHAS DO
COTIDIANO

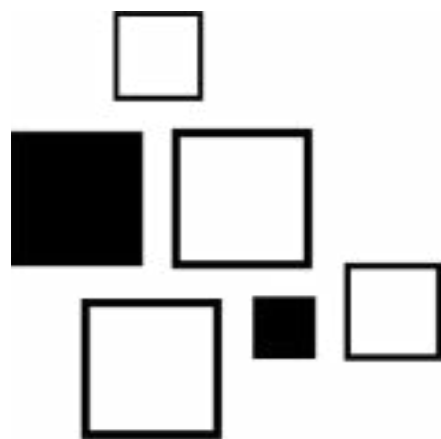
TEREZINHA PACHECO DOS SANTOS LIMA

OBJETOS POPULARES NA ELABORAÇÃO DE TRAUMAS
COLETIVOS: UMA ANÁLISE DO PROJETO QUÍMICA DE LA
MEMÓRIA.

VIVIAN BRAGA DOS SANTOS -



comissão científica



MARIO SCHENBERG IN BETWEEN ART AND SCIENCE

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA - PhD IN ART HISTORY - ESCOLA
DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Mario Schenberg is considered one of the most brilliant minds of the History of Brazilian Intelligence. Pioneer of the national Theoretical Physics, he is quoted by Einstein as one of the ten most important scientists of his time. Schenberg can unite Science and Art: he brings the acknowledgment of the name of the country in the field of Physics before the world and, simultaneously, he is interested in the trajectory of great Brazilian artists, showing the country's cultural potential. In his way of thinking, he unites the west and the east, Marxism and Buddhism. He is a multiple citizen without ideological frontiers. His magic way of looking at things made him admired, wanted and expropriated from liberty. Through intuition, Schenberg interacts in society and displeases the structures of power of the University of São Paulo and Brazil.

What conditions can lead an internationally renowned physicist as Mario Schenberg to develop a second activity that, apparently, seems so different, such as the art criticism? This is a question that is immersed in the studies of his personality. In many accounts and informal conversations, Schenberg says that the physicists, in general, are divided into Science and Music. So, why has he chosen the Plastic Arts? How does his aesthetic initiation happen? How does he get involved with the artistic circuit in Brazil? And how does he develop his role as an art critic?

The answers to these questions should not be searched in one single factor, but in several ones that have guided him towards art criticism. Mario Schenberg works on different fronts, setting relations with philosophy, magic, religions, politics, photography, sciences and arts. His personality is open to different manifestations, as well as his art criticism,



which is not restricted to trace strict parameters to the limits of art, but also presents intrinsic relations with reality.

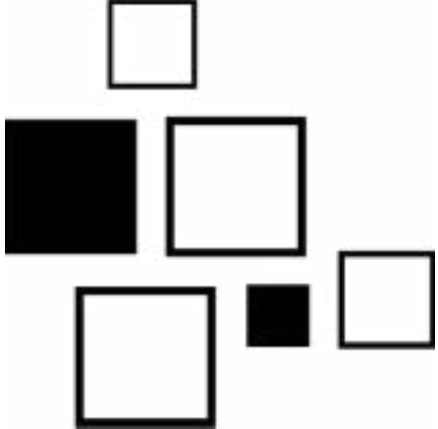
Schenberg has essentially a scientific education, and in his critical project there are some aesthetic appreciations with scientific content. This characteristic makes his criticism something unique. It is in 1942 that Schenberg writes about art for the first time, highlighting the work by Bruno Giorgio in the *Revista Acadêmica* (Academic Magazine). From this moment on, he starts writing about Volpi, Pancetti and Figueira Jr., without working systematically on the art criticism. He starts to relate with some critics from São Paulo, and became Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco, Ciro Mendes, Paulo Mendes de Almeida, Osório César and Jorge Amado's friend.

Mario Schenberg's critical production is wide from 1940 to 1980. It is always related to plastic arts. In 1972, he is intensely dedicated to the new artists that make part of São Paulo's cultural circuit, calling attention to names like: Mira Schendel, Cláudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Mário Gruber and Teresa D'Amico. Schenberg and his critical work play a basic role in the national artistic scenery because of his efforts to articulate and encourage a constant art renewal, as well as for his political militancy, which resulted in the compulsory retirement of his classes in the University of São Paulo and consequently a deeper dedication to his work as a critic.

Is Mario Schenberg's criticism different from the others? The plastic artist Alice Brill makes a brief and informal comparison between Schenberg

and Geraldo Ferraz: "Geraldo Ferraz has always been a feared critic, he was very strict and demanding. He also used to have a less direct language than Mario's. Schenberg wrote (...) with much eloquence and generosity". As he was not a traditional art critic, it seems that Schenberg used to have much more freedom in his writing than the traditional literates. He has been treated with hostility many times for having his own style and for being free from the academic canons. Antonio Gonçalves Filho says, on the occasion of the launching of the book *Pensando a Arte* (Thinking Art), in 1988: "(...) as an art critic he is a controversial figure who distributes compliments with an annoying ease, constantly making mistakes in his prognosis (...)". Comments like this do not affect the idea that Schenberg institutes a different way of spreading Art and new artists. Instead of judging the plastic works, the art critic establishes personal relationships with them and their creators and, through this personal process, he can mediate sensations between work-artist-public. This way, his procedure in relation to the critical work is different from Sérgio Milliet's, who thinks that the success of a good criticism depends on the action of pondering about the artworks.

The incentive for the Arts is the central issue of Schenberg's criticism. One cannot deny the importance of artists like Alfredo Volpi, Teresa D'Amico, Mira Schendel, Cláudio Tozzi and many others who have their talents acknowledged, first, by Mario Schenberg. Can these artists be considered as a "wrong prognosis"? These artists' historical and artistic trajectories say that Schenberg is not wrong. The fact of supporting all the artists who looked for his help does not mean lack of criticism. Many artists report that Mario Schenberg is an inexhaustible source of expe-



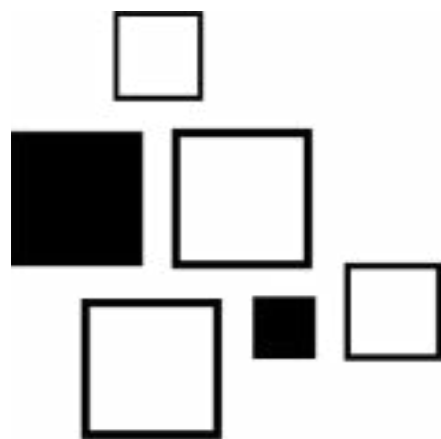
riences and compliments exchange because he believes that anyone who can make a living from art in a country like Brazil is a hero – worthy of acknowledgment. Some of his physicist friends say that Mario Schenberg is much more comprehensive with the artists than he is with the scientists. Being a communist brings troubles to Schenberg's position as an art critic. Militant of the Communist Party, he is leader of a group in which many people who are related to the intellectual and artistic world take part, such as: Maurício Nogueira Lima, Jorge Mautner, Dulce Maia, among others. However, the instructions of the Party in relation to the politically committed art do not change his opinions. He supports non-figurative trends, opposing, this way, the social realism recommended by the Communist Party. The official Stalinist orientation does not influence the aesthetic concept of the critic and communist leader. Schenberg disagrees in many points with the Party's orientations, and this is one of these disagreements.

Reviewing the ideas of the 1950s and 1960s, it is possible to realize how hard the Grupo Concreto (Concrete Group) works to separate the creative process in Art from intuition, considering it "arbitrary". For Schenberg, this "arbitrary" value called intuition is exactly the core of artistic creation. Because of these disagreements, in some moments, Schenberg's ideas contrast with the ones defended by the Grupo Concreto (Concrete Group) of São Paulo. Sérgio Milliet also disagrees with some statements of the Concrete art of São Paulo, which had Waldemar Cordeiro as its main defender. Cordeiro's disagreements are not only with Milliet, but also with Schenberg and other art critics.

After the first experiences, the number of critical texts increases, as well as the contact with the artistic world. In the 1950s, Schenberg prioritizes his scientific tasks. It is also the period in which he works as the Dean of the Physics Department in the Philosophy College of the University of São Paulo. It is possible to realize that the art criticism as his main activity gain force after his compulsory retirement from the University, in 1969.

As someone who used to spread ideas, it is important to consider Schenberg's contacts with some important figures of his time. The universe of personal relationships presented by the art critic is huge and enriched by his life experiences. All the ones who interacted with him are marked by long and continuing conversations, in which there are intense cultural exchanges. Many artists recognize, in their accounts, that they miss the meetings in the apartment on São Vicente de Paula Street. Many ex-students – current scientists or professionals from different areas – admit the importance of the debates shared with Schenberg for their lives. Based on the figure of Schenberg as a communicator, it is possible to say that his oral contacts have resonances in the cultural universe of the country. Lígia Clark gives an account that clearly illustrates Schenberg's presence/influence over the new artists:

The influence he had over my personality was enormous. I, without any cultural knowledge, used to absorb all the conversations I had with him, incorporating the experiences of his knowledge, and I used to joke: 'my ears were fecundated by two extraordinary beings, Mario Schenberg and Mario Pedrosa'.



Schenberg brings lots of new artists to the cultural circuits due to his wide and influent social relationships. He can also be seen as a patron because many of these artists mention that they used to sell their productions to the Professor. Mario Schenberg's collection is also increased by donations – as an exchange for his criticism, the artists used to donate one or more artworks. The impulse given to the new artists is one of the most relevant characteristics of Schenberg's criticism. It can be considered his main contribution to the Plastic Arts scenery in the country. The avant-garde project of São Paulo depends a lot on Schenberg and his fellows' opinions. It is a moment in which art needs to communicate with the public – the artwork and the artist must reach their spectators. The critic is the mediator, but he is not the only one; the artists also reflect and write about their artistic proposals. However the critic “used to see things that the others did not”. The complicity is one of the bonds of this communication among critic-artist-critic-public – a relationship that exists in all sorts of art criticism, but that is special in Schenberg's one, because the critic also needs a youthful look to update his opinions.

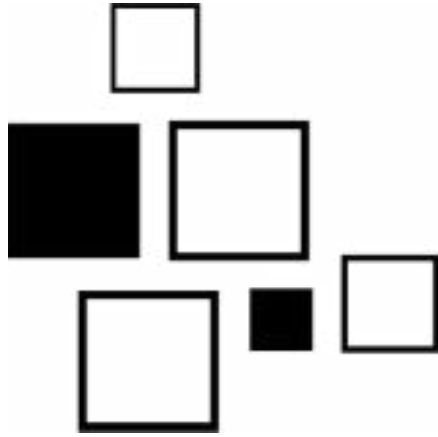
Schenberg has a scientific education and works hard on his artistic studies; for his aesthetic way of thinking, scientific knowledge is essential. This characteristic is one of the elements that make Schenberg's criticism something unique. There are other traces in his criticism that can also be identified as marks of distinction, for example, the use of intuition as a concept in the process of creation, or the eastern philosophy as a support for theoretical and aesthetic issues. All these elements can already be identified in his early works as a critic. The period from 1950 to 1970, in which Schenberg is acting in the field of art criticism is a phase

of transformation in art because it coincides with the emergence of the Brazilian avant-gardes. It was an epoch in which old canons such as the support, the classical techniques and the form are artistic characteristics questioned and reinvented by intellectualized artists who are looking for a new meaning and a new posture in face of the artistic process – it is a period of questioning art through art. The question that guides the productions is: What is the use of art?

The artists exhibit their proposals and some of them create new theories about their works and visual poetics, but the role of the art critic is still fundamental because the artistic environment needs intermediation between artist and public. Many artworks are proposals that need to be decoded and legitimized. At this moment, art becomes means and message – something pretty hermetic. For the great public, the ruptures are enormous because following the innovations becomes a matter for specialized people. The role of the critic is, essentially, to provide information resource for this initiation in arts.

Mario Schenberg develops a critical project using subsidies that are not common in other critical proposals already commented. These different concepts give Schenberg's criticism new paradigms before Brazilian art criticism. The first subsidy is concentrated in the aesthetic way of thinking of the Eastern art and philosophy. Zen, Hindu and Buddhist elements are used to explain his theoretical proposals. The Eastern philosophy is quite valued by Schenberg as it means a different way of thinking the world, spirituality and reality:

This sermon by Buddha is one of the most im-



pressive things because it inverts all the Western religious thinking that defines the gods as being above men. Buddha shows that, on the contrary, men are above the gods, it means, despite the fact that they are gods, men have a certain clairvoyance that no other being has (...) men is an axial being.

The critic makes a comparison between Western art, which values reasoning and improves itself through deep theoretical thinking, by requiring natural beauty from the artistic works – its objective application and clear, realistic and logical representations – and the Eastern art that, on the contrary, searches for the essence of life in the values apprehended intuitively and through spiritual insinuations. In Eastern art the spirit is highlighted; its glories are reached in the domains of contemplative mysticism. Another characteristic of eastern painting is the aversion to the reproduction of nature or the objects; its search is concentrated on the essence of the natural and not on its reproducibility. In this sense, the use of values based on Eastern Philosophy means a new concept – different from the contemporary western thinking, providing alternative possibilities for scientific, artistic and human progress. Living in a society influenced by capitalist values and by western roots, Schenberg finds in the Eastern art (or non-European art) support to construct a more impartial kind of criticism, stating Art as a universal language, free from western or eastern particularities, and proclaiming the institution of the Cosmic Art.

Schenberg emphasizes the real expression of the artist, its feelings in

relation to reality, which means, its posture before life and the world. In parts, he is based on the specificities of Eastern Art in order to find out the source where the artist gets inspiration and produces the work of art.

In some recent trends we find a combination of influences from eastern Hindu and Buddhist philosophy and arts with surrealism. There are other interesting convergences of surrealism and eastern values.

Many critical texts point elements of eastern culture, such as the one dedicated to the artist Carlos Takaoka: “the progress of Carlos Takaoka’s art corresponds to the expansion of his eastern kind of pantheist Cosmo vision (...)”. Or the text dedicated to Mira Schendel: “in a second series of monotypes, she could get close to the Song landscapes (...)”. Or even in the text in which he refers to the art made by Ismênia Coaracy:

Being an expressionist is an artistic-existential state that can be reasonably unknown even for the artist, as it may have happened to Ismênia for many years. The Expressionism is not essentially an artistic movement of the XX century, not even something particular of the Western culture. About a thousand years ago we already had Expressionism in the Far Eastern art (...).

A second aspect in Schenberg’s criticism, maybe the most evident trace, is the use of scientific terms to explain the artistic proposals. As he is a theoretical physicist, terms like “science”, “cosmic”, “cosmo vision”, “cos-



mic unconsciousness”, “quantum physics”, “classical physics”, “logic”, “reasoning”, “mathematics”, “entropy”, “geometry”, “concentric spheres”, “universe”, “reversibility”, “technology”, among other terms are common. His main distinctive line uses the connection between artistic and scientific creation. For Schenberg, the interactions between these two fields of knowledge constitute a way of breaking the usual limits of a “common sense art”- understanding creation is dealing with artistic works without depriving them of scientific concepts. In many of his texts, he shows the artists the scientific principles that exist in their works, even if they have not realized the production of these scientific effects. The critic is the one who finds out this scientific characteristic in the artworks. It may have been a contribution to the meanings of the avant-garde art. This way, he establishes the connection between artistic and scientific creation, using a phenomenological methodology that has advanced over the researches related to human sciences.

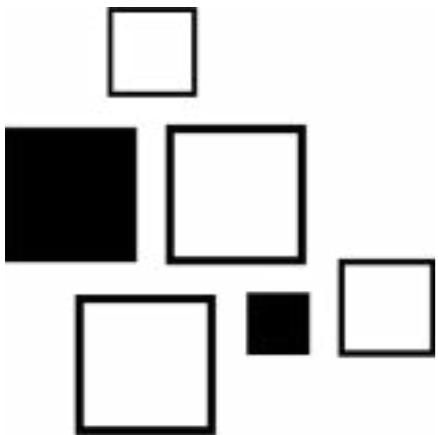
In the interactive field of Art and Science, Schenberg calls the attention to the use of technologies for the artistic process and for the improvement of communication among men. In this sense, he agrees with Mario Pedrosa and Waldemar Cordeiro’s ideas. However, it is important to remind that for each one of these theorists the idea of joining art and science has specific meanings. For Mario Pedrosa, the traces of the Art-Science relation are based on the problematic of the form of the artistic object, what can be considered a result of his education in Aesthetics and mainly a result of the influence of the gestalt in his criticism. By pondering Cordeiro’s arguments and praxis it is possible to say that Cordeiro uses technological and scientific resources as support to reach

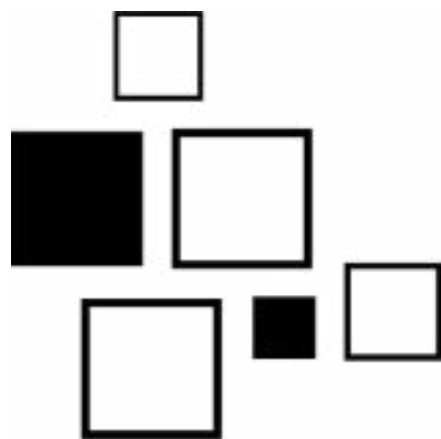
new visual effects, in other words, the partnership Science/Technique provides subsidies for artistic innovation. Schenberg’s directions do not attribute this “utilitarian” sense to Science. Science does not serve Art, neither vice versa. In Schenberg’s point of view, there is dynamics between both fields, in other words, it is a dialectic relation.

The two first aspects that make Schenberg’s criticism different in relation to the other theorists are immersed in a third element that is characteristic of his criticism: the use of intuition as a methodology for artistic creation and interpretation. Mario Schenberg defends the idea that intuition should guide the creation of aesthetic works; he does not disregard the logical and rational thinking, but he calls the attention to the use of rational skills, which should be pondered by intuitive sensitivity. In his artistic analysis, the critic tends to value artists who use intuition rather than rational norms in painting or sculpture. The critic also uses intuition to analyze the artistic projects he is shown. Many of his friends say that, before an artwork, he usually observes the canvas or sculpture for hours; then he closes his eyes and after some minutes he starts his appreciation.

In summary, by constructing his critical project, Schenberg defines himself as a mediator between the artist, the work of art and the public, unveiling the social function of the artist who should stimulate creativity in society. The social-political values in his biography are rather important. They are attributed the choices of the scientist/art critic. His join to communism indicates characteristics to his way of expanding art, and these specificities, from a Marxist doctrine, give the artist a differentia-

ted role in society. Apart from his contributions to national art criticism, Schenberg shows that human capacity can overcome obstacles, joining Art and Science.





CILDO MEIRELES: UM OLHAR PARA CADA DIA DE VIDA E ARTE

CARMEN S. G. ARANHA - PROFESSORA ASSOCIADA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. DOUTORA EM PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E LIVRE DOCENTE EM TEORIA E CRÍTICA DE ARTE PELA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. ATUALMENTE, COORDENA O PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. É AUTORA DO LIVRO: EXERCÍCIOS DO OLHAR. CONHECIMENTO E VISUALIDADE (UNESP, FUNARTE, 2008).

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA - GRADUADA EM HISTÓRIA PELA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1995), MESTRE EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (2003) E DOUTORA EM ARTES PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (2008). ATUALMENTE É ESPECIALISTA EM COOPERAÇÃO E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. É AUTORA DO LIVRO: SCHENBERG: CRÍTICA E CRIAÇÃO (EDUSP, 2011).

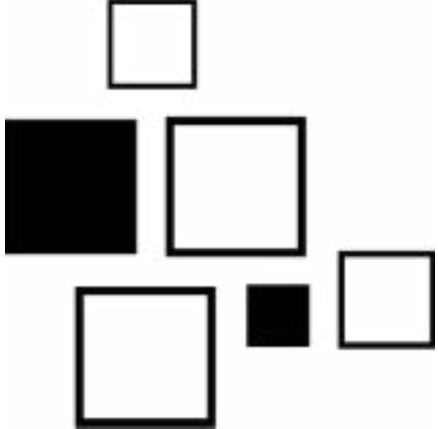
Resumo: O artigo ora apresentado pontua algumas obras-referências da produção de Cildo Meireles — um dos artistas mais representativos da arte brasileira atual. As reflexões voltam-se à contextualização de seu percurso estético e às motivações que relacionam arte e vida. O “exercício do olhar” será o parâmetro para a análise das telas Muro e Quadro Negro — ambas de 1986 e que estão sob a guarda provisória do Museu de Arte Contemporâneas da Universidade de São Paulo.

Palavras-chaves: arte-vida, pesquisa em arte contemporânea.

Abstract: The article points out some of the works presented of the production Meireles - one of the most representative artists of the current Brazilian art. The reflections back to the context of his route and aesthetic motivations that relate to art and life. The “Office of the look” is the parameter for the analysis of wall paintings and Blackboard - both 1986 and who are under the temporary custody of the Museum of Contemporary Art, University of Sao Paulo.

Key words: art-living, research in contemporary art.

Indagações sobre estética, forma, materiais e, portanto, sobre a produção do objeto de pesquisa artístico agitam o cenário cultural brasileiro entre meados dos anos de 1960 e a década de 1970 – um período que, no mundo todo, se caracteriza pela ruptura dos padrões modernos, até então vividos. Surge uma nova lógica, assim como um novo panorama no sistema da cultura artística.



A partir de aspectos sócio-históricos (como: a revolução sexual, a bipolaridade do mundo político-econômico — capitalismo versus comunismo — os movimentos contraculturais convulsionados por maio/68, entre outros acontecimentos), a nova arte brasileira introduz várias temáticas que, ao longo da década, questionam todos os valores que eternizavam a permanência da linha divisória entre o autor e o espectador.

Com a penetração de inúmeras forças da sociedade interferindo na criação, sobrevém uma movimentação de novas formas para situar a nova estética na produção da arte. As práticas artísticas, nesses anos, irão reverter a “uniformidade da linguagem”, a “pureza da técnica” e os “lugares” nos quais a “arte pode situar-se como vida”.

A produção de Cildo Meireles, artista nascido no Rio de Janeiro em 1948, em sua origem, traz a efervescência dessas transformações e, assim como outros artistas, insere novos modos para o caráter poético-social da arte que, hoje, repercute na arte contemporânea.

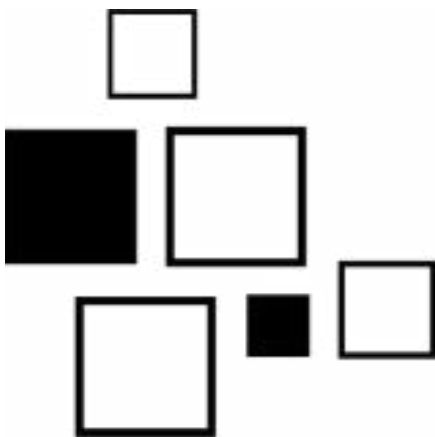
Das lições com o ceramista e pintor Félix Alejandro Barrenechea, em 1963, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, emergem desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas. Para Cildo, seu mestre Barrenechea, ensina os fundamentos do olhar: “a ideia era olhar mesmo, impregnar-se do objeto observado, transformar-se nele (MEIRELES, 2001)”.

Liberando-nos das interpretações literárias e apenas olhando, como imaginamos que Cildo queria que fizéssemos, já que soube olhar com

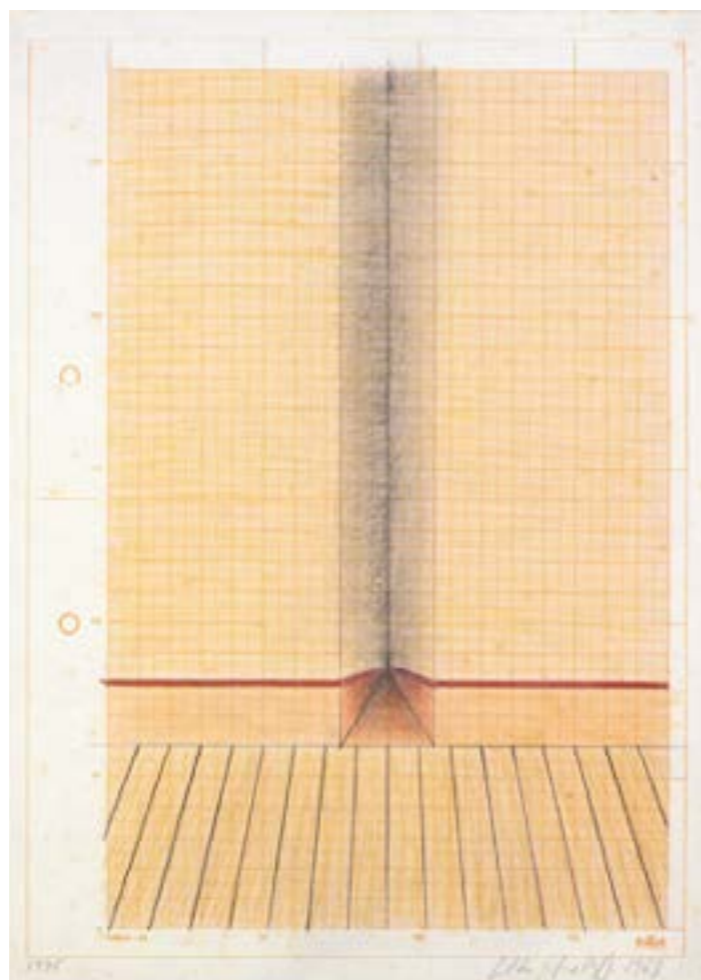
seu aprendizado com o mestre, tentaremos, com esse artigo, sinalizar para alguns caminhos que tornaremos visíveis em duas de suas obras, *Muro* e *Quadro Negro*, ambas de 1986.

I - Em 1967, no Rio de Janeiro, durante algum tempo, estuda na Escola Nacional de Belas-Artes. À época, o artista vivencia propostas neoconcretas, conceituais e manifestações expressas em instalações e performances. Pertencente à “Geração Tranca Ruas” ou, posteriormente denominada de “Geração AI-5” — um grupo de artistas que discute a arte e a construção das novas linguagens artísticas em um sistema de trocas entre suas várias manifestações — música, teatro, cinema, performance e artes plásticas — Cildo Meireles inscreve-se sob o signo do protesto à forte repressão social exercida pela ditadura militar e adota uma postura de resistência.

A exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em 1967, com a curadoria de Helio Oiticica, marca definitivamente a arte brasileira, a partir de proposições de um momento sociopolítico desenvolvimentista, no qual a vontade construtiva se estenderia às propostas artísticas, assim como o conceito de antiarte e o desvelar de novas realidades para o objeto. Essas ações se expressam no ambiente, como um som ou um grito, não se configurando em “obras” que discursam entre os suportes, tais como escultura ou pintura. São obras que transcendem o sentido da visão e da contemplação; despertam todos os elementos sensoriais (audição, visão, olfato, tato e, às vezes o paladar) e chamam à interação obra-público.



Nessa época, para Cildo Meireles, o desenho torna-se o instrumento de investigação do espaço euclidiano, ou seja, de planos que definem, posteriormente, a série *Espaços virtuais: cantos*, com 44 projetos, nos quais Cildo explora reflexões sobre o espaço — alguns trabalhos da série pertencem ao Museu de Arte Contemporânea da USP. Essa mesma preocupação é o cerne dos trabalhos *Volumes Virtuais* e *Ocupações* (1968 e 1969 respectivamente). Para o artista, o espaço é questão primordial para a vida diária. Ele encara esse conceito como algo amplo, envolvendo áreas geométricas, psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas. *Espaços Virtuais*, por exemplo, consiste em ruptura com o conceito euclidiano (linhas retas, ângulos, perspectiva e distâncias). Cildo quer constituir uma “geometria própria”.



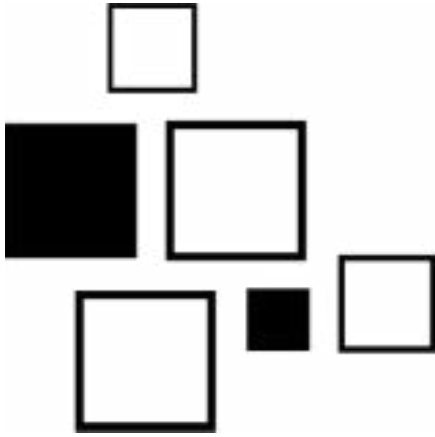
> *Espaços Virtuais: Cantos*, 1968
Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel, c.i.d. 32 x 23 cm. Coleção do Artista

As pesquisas espaciais dão continuidade às criações de Cildo Meireles e *Desvio para o vermelho* (1967-1984) incorpora a noção de “desvio” — que pode ser considerado como uma invasão de um campo espacial em outro. Comumente, em seus desenhos, a “invasão” surge por intermédio da cor que avança entre os planos, criando lapsos e lugares híbridos.

Impregnação é a primeira concepção do ambiente *Desvio para o vermelho* e se constitui na primeira sala de um conjunto de três (as outras duas foram concebidas na década de 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1986, no Museu de Arte Contemporânea da USP). A proposta reúne uma série de objetos, dos mais diversos tipos, inclusive pinturas monocromáticas que apresentam tons da cor vermelha.



> *Desvio para o Vermelho I: Impregnação*, 1967 - sala branca, objetos vermelhos (carpete, mobília, aparelhos elétricos, enfeites, livros, plantas, alimentos, líquidos, pinturas)- 1000 x 500 cm



Durantes os 20 anos seguintes (1970/1980), o artista produz uma série de trabalhos que questionam de forma ácida a ditadura militar. Intervenções, como Tiradentes: totem monumento ao preso político ou Introdução a uma nova crítica consistem em críticas ao regime de exceção: em Tiradentes: totem monumento ao preso político, Cildo Meireles, em 1970, na Semana da Inconfidência, em Belo Horizonte, apresenta performance com uma estaca de 2,5m sobre um pano branco; nesse poste amarrou dez galinhas vivas, despejou gasolina sobre elas e ateou fogo. E em Introdução a uma nova crítica dispõe uma tenda sob a qual se encontra uma cadeira comum coberta por pontas de prego. Cildo mostra um espaço onde adentrar não é, de modo algum, uma sensação acolhedora. Ele introduz um campo tenso, no qual não há posição confortável e estável.

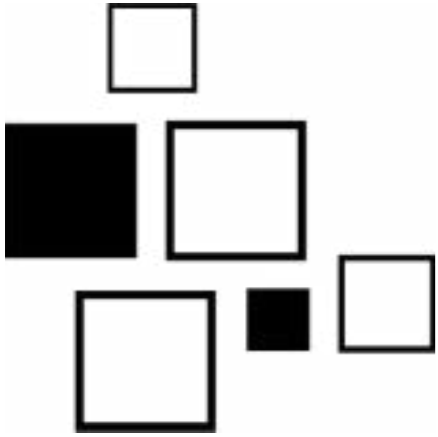
Nos anos de 1970, projetos como As inserções em circuitos ideológicos — Projeto coca-cola e Projeto cédula e As inserções em circuitos antropológicos discutem a distribuição e o consumo que o capitalismo, na sua vertente “imperialista americana”, imposto principalmente à América do Sul, naquele momento, também, com a mudança de seus governos para ditaduras totalitárias. O objetivo concentra-se em atingir um número indefinido de pessoas — a garrafa de coca-cola torna-se um objeto reconsiderado, ou seja, carregado de criticidade.

Outros trabalhos da época evocam a violência desses sistemas políticos, como por exemplo, *Quem matou Herzog*, 1975. Para Cildo Meireles, essa postura crítica trata-se de “não mais trabalhar com a metáfora da pólvora, mas trabalhar com a pólvora mesmo” (MEIRELES, 2003).

Os artistas dos chamados “anos de chumbo”, do qual Cildo faz parte, discutem temáticas políticas, econômicas e tecem críticas ao conceito de “aura de arte”, ou seja, um encantamento pelo objeto de arte único, uma discussão baseada em reflexões de Walter Benjamin, pensador da Escola de Frankfurt. Para esses artistas e para Cildo Meireles, cada inserção artística na vida cotidiana exige tática e ações políticas específicas: repletas de paradoxos, ambiguidades, transcendências às vezes, percepção e espaço no seu contato corpóreo, incertezas e o perigo, as obras impregnam os materiais escolhidos para formalizá-las. O relevante é a exploração da capacidade sensorial do público, empregando cada vez mais materiais precários, efêmeros, de uso cotidiano e popular.

II. Nos anos de 1980, alguns elementos pictóricos são incorporados às suas intervenções. *Muro* e *Quadro Negro* são obras de 1986: duas telas monocromáticas, uma preta e outra branca, esticadas nos seus limites por cordões que, através dos ilhozes, são atados a uma estrutura de tubos de metal oferecem a visualidade que a tela preta, na verdade, é pintada de acrílico branco, recoberta por uma gestuação em carvão, deixando, no seu centro, seu vestígio de luz clara. A tela branca, na realidade, é preta e agora a gestuação é vista no giz branco e o vestígio da luz central é o negro do fundo entintado. A pintura e o desenho intrincando-se numa imagem da arte contemporânea dando visualidade aos elementos da construção artística de Cildo Meireles os quais, de um modo ou de outro, ali se depositam desde seu início.

Em *Muro* e *Quadro Negro* vemos a ambiguidade da escolha entre desenho e pintura, mais, ainda, entre escultura, pintura e desenho; vemos



materiais e materialidades além ou aquém da realidade comum, ou seja, a percepção que há um espaço nos quadros reais que nos convida a interrogar nossas incertezas e o próprio perigo daquilo que é e talvez não seja. Suas criações pictóricas são expressas pelo seguinte pensamento: “uma pintura na qual se pode entrar, pisar, interagir de maneira a ir além da simples posição de espectador diante da tela” (MEIRELES, 2001).

III. Enfim, na obra de Cildo estão vida e arte atual, duas dimensões que não se separam para o artista: como dissemos, é uma arte que situa uma ação da vida cotidiana repleta de paradoxos, ambiguidades, transcendências às vezes, percepção e espaço no seu contato corpóreo, incertezas e o perigo, elementos que impregnam os materiais escolhidos para formalizá-los. O jornal, o dinheiro, o quadro negro, o muro e os produtos de consumo integram a cotidianidade da vida contemporânea — “toda ideia requer a solução mais singular possível (Idem)”. Ao ver esses objetos como suportes artísticos, podemos dizer que o artista ampliou para sempre as fronteiras do campo estético e nos permitiu, e ainda nos permite, acreditarmos em suas origens artísticas e na projeção dos seus trabalhos como a reflexão e o diálogo que buscam a expansão do olhar e da interlocução por meio da arte inserida na vida atual.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970). São Paulo: ECA USP, 2007 (tese de doutorado).
- FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil. Temática Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo e CAMERON, Dan. Cildo Meire-

les. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

- MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. Cildo Meireles e Paulo Bruscky: sobre o despertar de uma arte política e utópica. Porto Alegre: UFRS, 2010 (tese de doutorado).
- MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles, Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001. (catálogo de exposição).
- MEIRELES, Cildo: l'exposition présentée au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 mars au 18 mai 2003
- TELLES, Martha M. Cildo Meireles: Uma poética do desvio. Rio de Janeiro: PUC RJ, 2002 (dissertação de mestrado).
- TRINTA, Nataraj. “Cildo Meireles e a arte conceitual no Brasil”. In: AJZENBERG, Elza; MUNANGA, Kabengele (org.). Arte, Cidade e Meio Ambiente. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2010, p.p. 257-261.



AQUISIÇÕES DE OBRAS BRASILEIRAS NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK

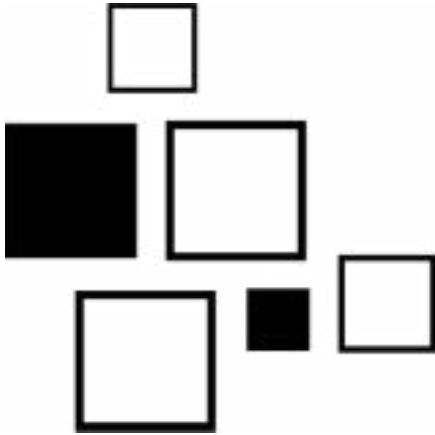
EDSON LEITE - PROFESSOR TITULAR DA ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES – EACH-USP E DO PROGRAMA INTERUNIDADES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE (PGEHA-USP).

ADRIANA ALBAHARI - BACHAREL EM ADMINISTRAÇÃO PELA FEA-USP E MESTRANDA PELO PROGRAMA INTERUNIDADES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE (PGEHA-USP).

Resumo: O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) tem relevante papel de legitimação da arte produzida desde o final do século XIX até a atualidade. O presente trabalho apresenta considerações a respeito da aquisição de obras de artistas brasileiros pela instituição, refletindo sobre as motivações do Museu para tanto. Foi possível verificar um relacionamento histórico do MoMA com a arte brasileira gerado como resposta às necessidades de uma agenda política do Museu, e não por um interesse legítimo à produção nacional. As últimas décadas apontam um esforço do Museu na promoção de uma correção nesse relacionamento e de uma releitura a respeito do papel da produção artística brasileira.

Palavras-chave: MoMA, coleção, arte brasileira em museu internacional.

Abstract : The Museum of Modern Art (MoMA) has a relevant role in legitimizing the art produced since the late nineteenth century to the present. The present paper presents some considerations in regards to MoMA's acquisition of Brazilian works and reflects about the Institution motivations' in different moments. It was possible to verify that the historical relationship between MoMA and the Brazilian art has been generated in response to the needs of a political agenda of the Museum, less than a legitimate interest to our domestic production. MoMA, though, has been showing, during the last decades, new effort in correcting this relationship and a promoting a new reading on the role of Brazilian proposals.



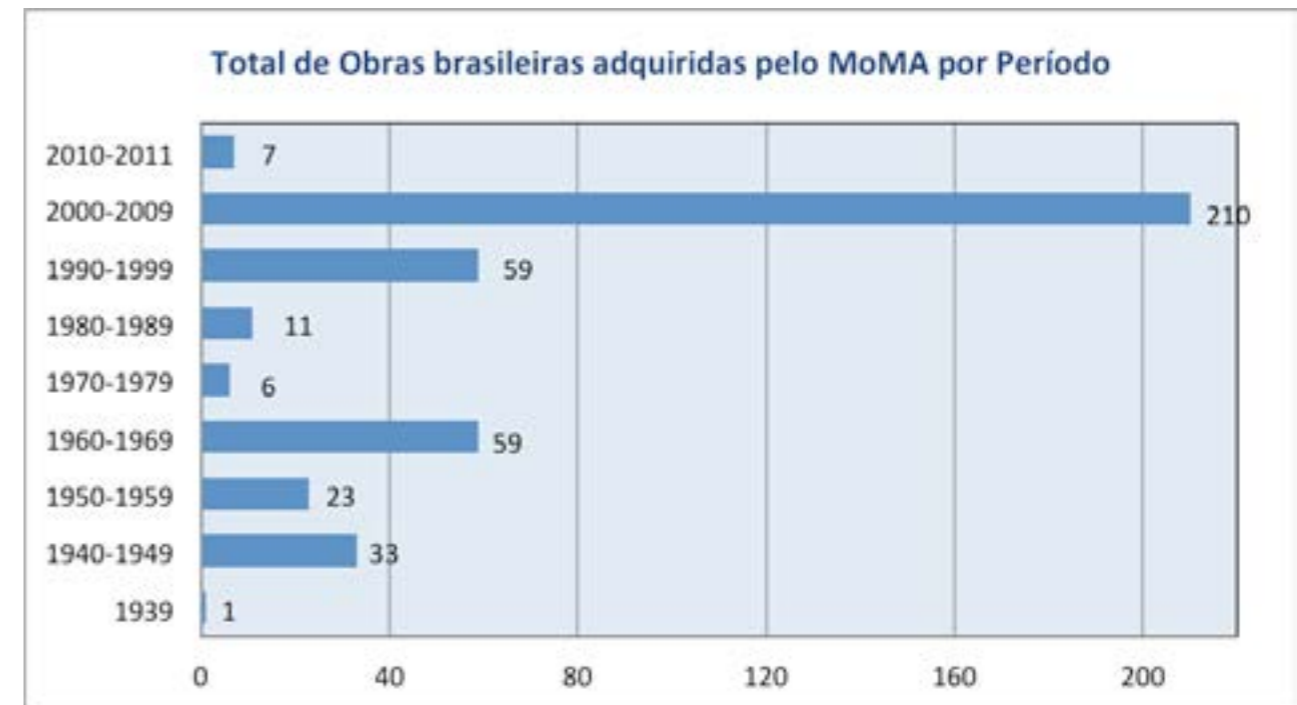
Key words: MoMA, collection, Brazilian art at an international museum.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) tem relevante papel de legitimação da arte produzida desde o final do século XIX até a atualidade. A leitura apresentada pela curadoria do Museu, ao longo dos anos, serve de referência, ao redor do mundo, da criação considerada valorosa na cena artística moderna e contemporânea.

Pérez-Barreiro (2005) relata que o MoMA foi a primeira instituição de arte fora da América Latina a colecionar vorazmente trabalhos de artistas latinos. Desde sua concepção, o Museu se propôs a divulgar e conhecer a arte de outros países fora do eixo tradicional Europa e Estados Unidos. Ao longo dos seus anos de existência, o Museu, mesmo que de forma irregular, expôs e adicionou a seu acervo obras de artistas brasileiros. Surge dessa constatação uma série de questionamentos relativos aos estímulos que levaram a formação de um acervo com obras brasileiras bem como relativos às escolhas feitas. O presente artigo busca apresentar alguns aspectos que ajudam a compreender as aquisições do MoMA ao longo de sua história.

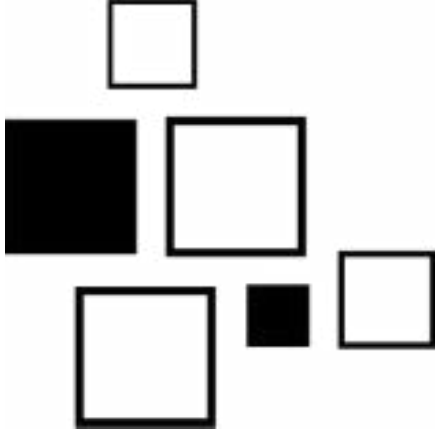
O MoMA propõe-se desde seus primórdios, a promover a arte internacional. Segundo Fialho (2006) o folheto de apresentação do Museu, de 1929, indica sua missão de promo-

ver a arte internacional, integrando a produção artística de artistas vivos do mundo todo, com representatividade de artistas europeus, americanos e de outros países. O que se nota, com relação à arte brasileira, é que diferentes fases vividas pelo MoMA, interferiram nessa missão de divulgação artística. Verifica-se que, durante toda a existência do MoMA, não se estabeleceu e se cumpriu uma política única relativa à arte brasileira. Ao contrário, o que se observa é uma variação significativa nas aquisições dependendo do momento político enfrentado pelo Museu, pelos Estados Unidos e pela disposição daqueles ligados ao MoMA.



> Total de obras brasileiras adicionadas ao acervo do MoMA em diferentes períodos (Fonte: Albahari, 2012)

Lorente (2011) reconhece no MoMA uma instituição que se tornou símbolo de um ideário artístico, que viveu uma fase de estabelecimento de novos conceitos e proposições – momento de grande experimentalismo museológico, viveu momento de apogeu, quando se torna modelo de instituição emulado em todo o mundo - e enfrentou



também fortes críticas, perdendo espaço para um cenário artístico mais pluralista, com outras instituições com voz na validação da produção artística internacional.

Num momento de experimentalismo, ainda nas décadas iniciais da instituição, criada em 1929, viu-se forte influência da política externa norte-americana em pauta. A evidência mais clara é a adesão e apoio ao governo norte-americano nos anos da Segunda Guerra Mundial.

Ainda que sob esse pano de fundo político, que exige um enorme posicionamento crítico quanto ao conteúdo apresentado pelo Museu, o envolvimento do MoMA com o Brasil nos anos da Segunda Guerra foi vivenciado através de um experimentalismo inédito para uma instituição norte-americana. Isso é verdade ao reconhecer algumas exposições com temas brasileiros, como a Brazil Builds, de 1943, do departamento de Arquitetura. Nessa exposição, além do inédito espaço dado à arquitetura brasileira dentro de um museu de arte, o envio de representantes da instituição para conhecer os responsáveis no Brasil das obras expostas é um esforço rumo ao novo.

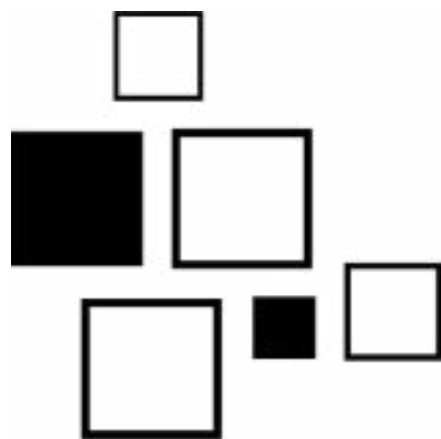
É preciso, obviamente, considerar certa ignorância a respeito da produção local por parte dos visitantes, como aponta Deckker (2001), mas tal postura, em 1943, pode ter esboçado uma visão da arquitetura moderna brasileira não como uma manifestação exótica, mas como “[...] contribuições regionais - da periferia da civilização - a uma concepção arquitetônica universal” (COMAS, s.d., p.13). Isso é corroborado pelo grande número de reprodução, por revistas especializadas da época, por todo

o mundo, de obras expostas na Mostra.

Outro experimentalismo que se nota, ainda nos anos da Guerra, é a aquisição de obras contemporâneas do Brasil, isto é, todas as obras adicionadas ao acervo nesse período são produções realizadas poucos anos antes de serem adquiridas pelo Museu. Pela própria política de aquisição de obras do MoMA, não faria sentido a Instituição buscar obras consagradas de movimentos anteriores ao moderno, mas poder-se-ia ter optado pelos nomes dos artistas já consagrados pela Semana de 22, optaram, porém, por viajar ao país para conhecer novas produções, o que implicou numa série de erros de omissão e escolha de obras, admitidos pela própria Instituição, mas representou uma legitimação da arte brasileira inédita dada por uma instituição internacional.

É pertinente explicitar que tais experimentalismos, em meio ao contexto que se passaram, não foram suficientes para evitar que a arte brasileira aos olhos do Museu fosse reduzida, tendo apenas uma relação mínima com o real desenvolvimento artístico do País.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, nota-se uma nova postura do Museu perante a produção brasileira. Sem uma interferência clara do governo norte-americano para a divulgação da arte latina e brasileira não são realizadas exposições e se reduz o número de aquisições de obras. Embora esfrie, a relação do MoMA com o Brasil não desaparece nos anos 1950. O Brasil, que vive um momento de crescimento econômico e urbano, interessa-se pelo apoio do MoMA para a criação de instituições de arte Moderna. Nelson Rockefeller, então presidente do



MoMA e detentor de uma série de empresas, visualiza, de sua parte, a pertinência política e econômica da manutenção do diálogo entre os países e participa da concepção de importantes museus, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e, principalmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Mantém-se durante a década de 1950, a compra de obras através do Inter-American Fund, criado nos anos 1940, destinado a compra de obras na América Latina, subvencionado por Rockefeller.

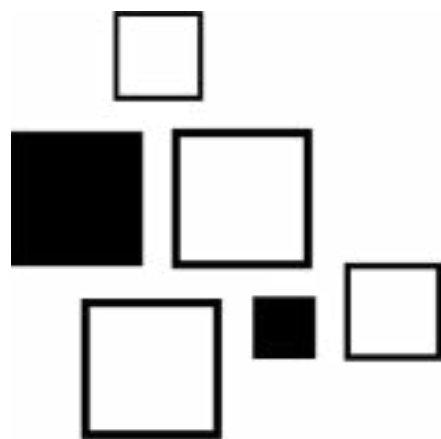
Ainda nesse contexto da década de 1950, o MoMA é o responsável pela representação norte-americana oficial na Bienal Internacional de Arte de São Paulo em várias de suas edições, e sua destacada figura, Alfred Barr Jr. – primeiro diretor do MoMA – é convidado na quarta edição como jurado da mostra. Barr mostra-se desinteressado pela produção abstrata geométrica em voga e opta por adquirir para o acervo do MoMA obras figurativas, com temas típicos brasileiros.

Analisando esse momento, nota-se a grande disparidade que se cria, de acordo com Pérez-Orama (2004) desde os anos 1940, entre o alinhamento crítico e estético das artes visuais produzidas no Norte e no Sul do continente Americano. Esse desalinhamento se dá nos modelos modernos após 1945, que já indicam uma transição da modernidade à cena contemporânea que ocorrerá nas décadas seguintes. Nesse momento, a arte brasileira estaria começando a produzir uma reação à arte figurativa e, juntamente com a produção geométrica, o abstracionismo brasileiro se desdobraria em experimentações caracterizadas por dispositivos estéticos com participação do espectador, oferecendo diferentes

rumos em relação à abstração norte americana, nesse momento totalmente embasada dentro de critérios formalistas. — [Principalmente sob influência do crítico de arte Clement Greenberg , que acreditava que a forma se sobressaia e era ela determinada pelo juízo de valor. Ele diz: É ainda o juízo de valor que confere “forma”, seja na arte formalizada ou não-formalizada (GREENBERG 2002, pg. 112)]

É exatamente essa diferença na teorização da arte abstrata que torna a arte brasileira incompreensível aos olhos do norte-americano, que por muito tempo não assimilou os desenvolvimentos próprios da arte latina que, segundo Ramírez (1999), antecipa formas ideológicas do Conceitualismo, desenvolvidas nos Estados Unidos no final dos anos 1970 e 1980 por grupos engajados politicamente. Assim, a arte que prevalece no MoMA, nos anos 1950 demonstra prevalência da abstração autorreflexiva, cuja ambição reduz-se a uma rígida afirmação autorreferenciada, sem o impacto das realidades políticas e sociais na arte.

Essa mesma postura é a que domina o MoMA como instituição na década seguinte. Como aponta Lorente (2011), o MoMA nos anos de 1960 torna-se modelo representativo do Moderno, que busca para si uma estética despolitizada e neutra. Tal atitude acaba por torná-lo fechado em si mesmo e em suas premissas estéticas, tornando impenetráveis no Museu os movimentos artísticos que despontavam nos Estados Unidos e, insistindo na concepção de uma modernidade latina exclusivamente em termos de alteridade ou deslocamento atrasado dos modelos já vistos na Europa e Estados Unidos.



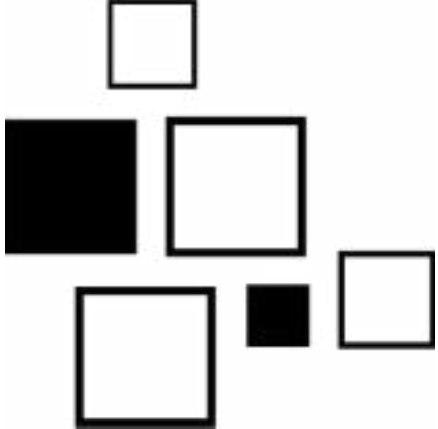
Mesmo que os anos de 1960 sejam marcados por uma nova fase de investimentos do MoMA, no diálogo com o Brasil e a América Latina em geral, fica evidente que o estímulo é de cunho político, gerado pelo interesse norte-americano em se aproximar dos países do sul durante a Guerra Fria. Vê-se, assim, um acréscimo significativo nas obras brasileiras no acervo do Museu, mas nota-se que entre as obras escolhidas encontram-se, em sua maioria, apenas artistas já encontrados no acervo do Museu, como as obras de Lasar Segal, Oscar Niemeyer, Maria Martins ou, então, aquelas que reiterem o caráter exótico da brasilidade. São omitidos artistas cuja arte mostra engajamento político, como Hélio Oiticica e Cildo Meireles que, segundo Ramírez (1996) criaram uma arte que transcende o reinado puramente estético e exploram assuntos ligados à situação social e política de seus países, bem como debatem a postura dos agentes tradicionais da arte, expondo os limites da arte e da vida sob condições marginais.

Nos anos 1970, o estímulo injetado no Museu pela Guerra Fria some e, novamente, se evidencia que as compras realizadas na década anterior eram um subproduto da agenda política norte-americana. Outra demonstração de que não há engajamento do MoMA com a significância artística da produção cultural brasileira é dada ao se observar as escassas aquisições e exposições de obras brasileiras no Museu nos anos de 1970 e 1980.

Uma série de fatores leva o MoMA a convergir rumo a um novo diálogo com a parte Sul do continente americano no final dos anos 1980 e anos 1990. Ramírez (1999) aponta fatores políticos como as redemocratiza-

ções na América Latina e fatores econômicos para explicar parte do fenômeno, que englobou todo o mercado americano, não apenas o MoMA. A redemocratização, associada ao modelo neoliberal econômico, gerou grandes impactos no funcionamento das artes visuais. Primeiramente, a noção de bordas nacionais é esquecida e há um trânsito fluido de artistas, exposições, curadores, patrocinadores e novos colecionadores que circulam entre os centros internacionais de arte e as capitais latinas. Além disso, o setor privado surge como grande patrono das artes e, se antes a arte era usada por governos (às vezes totalitários) para promover um nacionalismo, nos anos 1990 a arte torna-se importante ferramenta de marketing para o setor privado na América Latina. Assim, Ramírez (1999) aponta para uma mudança na motivação da promoção da arte latina e, se até então os booms que aconteciam podiam ter sua origem em um projeto 'imperialista' norte-americano, nesse momento é um "fenômeno direta, ou indiretamente associado com a autopromoção dos interesses econômicos da América Latina nos Estados Unidos e na Europa Ocidental" (RAMÍREZ, 1999, p.21, tradução nossa), sendo propulsionados para legitimar a origem desses novos players do mercado e para mostrar as realizações alcançadas em seus projetos de modernização.

Ramírez (1999), Pérez-Barreiro (2005) e Pérez-Orama (2004) mencionam o crescimento da minoria latina nos Estados Unidos com um novo grupo de consumidores e frequentadores de museus que carecem de símbolos culturais e de uma identidade que proporcione um reconhecimento desse grupo pela sociedade.



O MoMA, em todo esse contexto, vive suas particularidades como instituição. Lorente (2011) afirma que sua arte e seu modelo de Museu vinham sendo questionados por artistas e acadêmicos desde os anos 1970 e em oposição a esse modelo surgem, ainda na década de 1970, outras importantes instituições como o Centre Pompidou, em Paris. Após perder certa respeitabilidade e em uma busca de manter seu papel de modelo como museu, o MoMA opta por realizar releituras de alguns de seus posicionamentos até então. Assim, associam-se as demandas do Museu e de um grupo em emergência para efetivar uma mudança nas narrativas históricas do MoMA e o que se vê são medidas que se iniciam nos anos 1990 e caminham até os dias atuais em prol de um reconhecimento de artistas brasileiros e latinos ao lado dos demais artistas por sua qualidade, ainda que sem extraí-los de seu contexto.

Entre as medidas que se vêem, estão: a nomeação do cargo de curador adjunto do Departamento de Pintura e Escultura para um curador latino – que deve trabalhar em conjunto com o departamento introduzindo seu conhecimento para ajudar no diálogo entre os artistas; a aquisição de obras de períodos omitidos da coleção, como os artistas Lygia Clark, Cildo Meireles, Helio Oiticica; a criação de exposições e publicações que procuram revisar o papel de alguns grupos de artistas latinos e brasileiros não como produções periféricas, mas como precursores de algumas formas de arte que reverberam na arte contemporânea até nossos dias. Ainda assim, cogitamos sobre o que aconteceria com tais medidas caso as pessoas atualmente envolvidas e motivadas a promover a arte latina deixassem de apoiar as ações relacionadas à arte latina. Haveria motivação própria do MoMA para manter essa linha estratégica?

REFERÊNCIAS

- ALBAHARI, Adriana. Obras brasileiras no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York. 2012. 222f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- CAVALCANTI, Lauro. Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- COMAS, Carlos E. D. Brazil Builds e a bossa barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira. In Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói, 2005. Disponível em <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Carlos%20Eduardo%20Comas.pdf>>. Acesso em 10 de agosto 2011.
- DECKKER, Zilah Q. Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil. New York: Spon Press, 2001
- FIALHO, Ana L. L'insertion internationale de l'art Brésilien. Une analyse de l'insetion internationale de l'art Brésilien dans les institutions et dans le marché. 2006. 389f. Tese (Doutorado em Estudos em Ciências Sociais) – Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, 2006a
- LORENTE, Jesus P. The museums of contemporary art: Notions and Developments. Surrey: Ashgate, 2011
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. The accidental Tourist. In ALTSHULER, Bruce (org.). Collecting the new. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- PEREZ-ORAMA, Luis H. The art of Babel in the Americas. In BASILIO et al, Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo. Nova York: Museum of Modern Art, 2004
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering Identities. In GREENBERG, R et al. Thinking about Exhibitions. Londres: Routledge, 1996, p. 21-38.
- RAMÍREZ, Mari C. Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (org.). Conceptual Art: A Critical Anthology. Massachusetts: MIT Press, 1999.

A INCONFIDÊNCIA MINEIRA POR CANDIDO PORTINARI

ELZA AJZENBERG - DIRETORA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA MAC/USP. COORDENADORA DO CENTRO MARIO SCHENBERG DE DOCUMENTAÇÃO DA PESQUISA EM ARTES – ECA/USP. PROFESSORA TITULAR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES – ECA/USP. PERTENCE AO QUADRO DE DOCENTES/PESQUISADORES DA ECA/USP HÁ 20 ANOS. FORMADA EM FILOSOFIA PELA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FORMADA EM PINTURA PELA FACULDADE BELAS ARTES/SP. COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. EX-PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PESQUISADORES EM ARTES (ABPA). MEMBRO DO CENTRO DE ESTUDOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC). COL. DE ARTE EM REVISTA. COORDENADORA DA COLEÇÃO SCHENBERG: ARTE E CIÊNCIA (LIVROS). ASSESSORIA DE ARTES – CAVERNA DIGITAL/ESCOLA POLITÉCNICA.

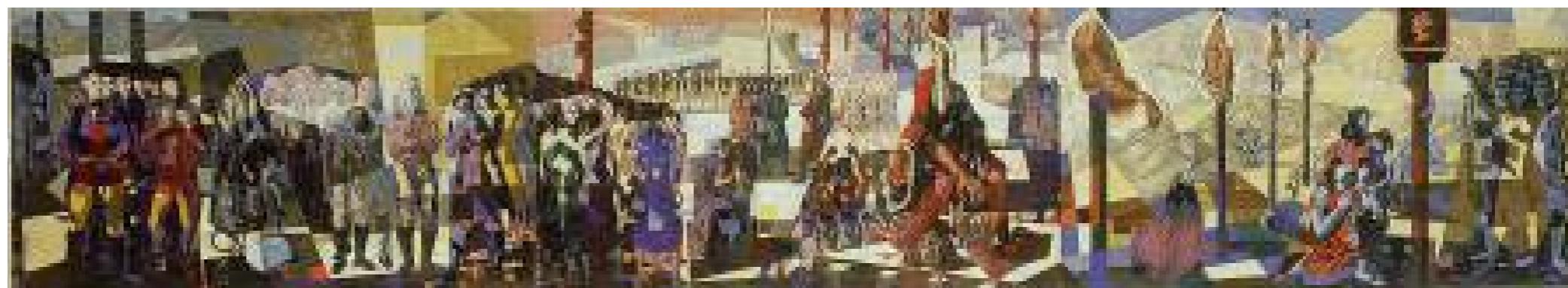
Olham-no de longe
os homens humildes.
E nos ares ergue
a mão sem retorno
que um dia os liberte.¹

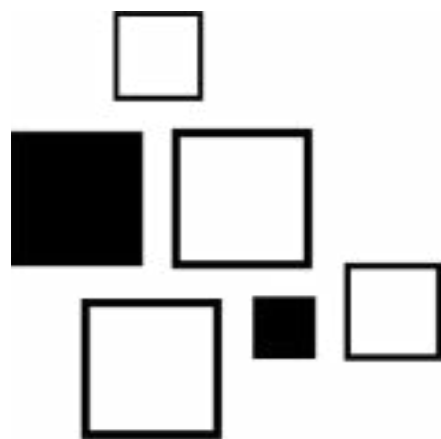
Trata-se da representação dos episódios e dos protagonistas principais da Inconfidência Mineira, especialmente da figura do suplício e da exaltação de Tiradentes.

A encomenda da obra² deu liberdade ao artista de escolher o tema que julgasse adequado ao lugar. No Colégio de Cataguases, construído sobre um projeto de Oscar Niemeyer, foi reservada uma dependência para a inserção da pintura, o saguão de entrada. Posteriormente, a obra fez parte da coleção do Palácio dos Bandeirantes, e atualmente se encontra no Memorial da América Latina, ambos em São Paulo.

Tiradentes, 1948-1949

Painel a têmpera /tela 309 x 1767cm - Memorial da América Latina – São Paulo/ SP





Como estudioso dos fatos brasileiros, Portinari, por se tratar de terra mineira, decide-se por Tiradentes. Debruça-se sobre os incidentes da Inconfidência Mineira, sobre os documentos, sobre esta história política poderosamente insuflada pelo ideal, pela ambição, pelo misticismo, pela paisagem e ambiente mineiros do século XVIII, para a execução soberanamente didática em que História e Arte se conjugam. Faz Arte e História num nível comparável às pesquisas de Joaquim Pedro de Andrade no filme *Os Inconfidentes* e a Cecília Meirelles (talvez a melhor amostra) no *Romanceiro da Inconfidência*. Cecília, através de viagem, observação, leitura, consulta, conseguiu um levantamento da época histórica com uma fidelidade quase científica, “não fosse a grande asa de beleza alucinando tudo”.³ O pintor está distante da descrição fiel “quase científica” do episódio - normalmente, como sempre age em relação aos fatos históricos, faz uma descrição livre e simbólica, sem deixar de transmitir uma mensagem verdadeira.

Trata-se de uma das obras de maiores dimensões do artista. Leva quase um ano dedicando-se ao mural, que fica pronto em 1949, sendo que alguns acabamentos são feitos no próprio local de inserção da obra. Este painel⁴ completo é um tríptico, dividido em cinco cenas:

(Que vens tu fazer, Alferes,
com tuas loucas doutrinas?
Todos querem liberdade,
Mas quem por ela trabalha?)⁵

Primeira cena: começa com um grupo de mulheres acorrentadas, representando a nação brasileira sob o domínio da Metrópole. O primeiro

grupo feminino aparece num corte súbito, cinematográfico. É nítida a intenção do artista de dividir este grupo em dois, um em frente do outro, em forma de leque, deixando que no seu centro se agrupem os inconfidentes. Estas mulheres têm a gravidade das personagens do coro do teatro grego; as faces apoiadas nas mãos e os cabelos para a frente - choram a opressão (figuras semelhantes, ao mesmo tempo trágicas e maternais, surgem também em outros trabalhos de Portinari, principalmente no painel *A Guerra*). Em frente do segundo grupo de mulheres, crianças negras, igualmente acorrentadas, representam os escravos.⁶ Um detalhe constante e curioso nas obras de Portinari está diante das crianças: um baú de folha de flandres.⁷

Os inconfidentes estão no primeiro plano. Em destaque a figura de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, uniformizado de alferes da 6ª companhia do regimento de dragões de Vila Rica e, segundo rezava o regulamento militar, sem barba - um detalhe diferente da retratação usual do herói. O seu porte é de líder, em posição de alerta, “punhos de ferro” segurando, alegoricamente, a corrente do jugo, tem os traços amadurecidos da idade,⁸ que o marcavam na época da Inconfidência. Traduz a opinião que pairava sobre ele: de morrer na ação, contanto que ela se fizesse, ou de um verdadeiro herói... “Um espírito inquieto, um homem leal, esse alferes Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha Tiradentes, herói sem medo de todo um povo”.⁹

...já vem a Jurisprudência

Segunda cena: é envolvida por planos geométricos que formam o fundo e o chão. Tal organização coloca a situação desta cena acontecendo



num nível de maior distanciamento. A fisionomia dos inconfidentes novamente não é colocada de modo nítido. Percebem-se vultos que ocultam os rostos com as mãos - o plano branco que reúne estas cabeças coloca estas personagens num nível de lembranças - a lembrança interferindo na nitidez das coisas como numa espécie de “branco na memória”. Como de costume, o artista procura homogeneizar a composição com o tema. Esta cena refere-se à passagem terrível da leitura da sentença. Na madrugada do dia 19 de abril de 1791, depois de quase três anos de prisão nas masmorras do Rio de Janeiro, os inconfidentes estão na sala do Oratório da Cadeia e ouvem o pronunciamento dos juízes, especialmente vindos do Reino para julgá-los. Como escrivão da Alçada, o desembargador Francisco Luís Álvares da Rocha, cercado de meirinhos, lê a sentença que condena à morte onze réus (tal pena será posteriormente comutada em degredo, com exceção da imposta a Tiradentes).¹⁰

Terceira Cena: a execução de Tiradentes. É o episódio central, desenvolvido em dois lances: o do enforcamento e o do esquartejamento. E simultaneamente, em dois tempos, o passado acompanhando o testemunho histórico - retratando a cena do enforcamento - e o “presente”, numa alusão histórica, mas ao mesmo tempo alegórica, trazendo bem próximos os pedaços do herói.

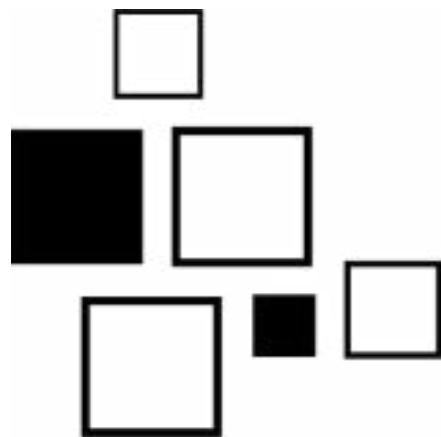
A composição total do painel mantém um certo equilíbrio na narrativa deste episódio trágico, em parte contido pelo efeito pictural agradável da obra. Mas, sem dúvida, esta cena provoca grande impacto. À distância, Portinari compõe o enforcamento. Mais uma vez joga com a arbitrariedade no relato histórico e substitui o real factual e mesmo ótico pelo que

julga essencial: a indicação do comportamento geral dos que presenciaram a cena do patíbulo.

Entretanto, mantém parte das narrativas históricas alusivas ao que aconteceu no Campo de São Domingos, no dia 21 de abril de 1792: a formação de uma parte do triângulo regular constituído por três regimentos, dando as costas para o centro, no qual estava a elevadíssima forca, com sua escada de mais de vinte degraus. Na cena distante, insistindo no “branco da memória”, insinua o corpo do Tiradentes pendente sobre o patíbulo.

Quarta Cena: os quartos em postes altos. Num corte vertical repentino, lembrando o corte cinematográfico, Portinari coloca o espectador em Caminho Novo de Minas, no alto da Serra da Mantiqueira, com uma cena macabra: os quartos de Tiradentes elevados em quatro postes altos. Desta forma, colocados nos sítios da Varginha, Cebolas e outras povoações, por imposição da sentença da Alçada que condena o “abominável réu” a uma “morte para sempre”, “até que o tempo os consuma”.¹¹

Apesar de a história documentar a atrocidade infligida a Tiradentes, a representação do episódio dos seus quartos suspensos, tão desarticulados como objetos num sonho, parece incrível! E estes dois elementos - as negras aves e a flor - surgem dentro do conjunto da obra, desenvolvida em oposições (o sacrifício do herói e a emancipação do povo, o próprio tratamento agradável da composição com certos aspectos trágicos da mensagem), possivelmente como dois símbolos: o da morte e o da vida, ligados à morte do herói, cujos pássaros agourentos destróem



seu corpo, mas não seus ideais.

A quinta cena é uma síntese: uma diagonal abre, em destaque, uma última visão da cabeça de Tiradentes - o “posto alto”, levantado por determinação da sentença, em “Vila Rica, aonde, em lugar mais público”, deveria permanecer para ser consumida com o tempo. Este último lance recebe o sentimento de pessoas simples, desenvolvidas em grupo desde a altura das montanhas até o “posto alto”, completando-se com a presença maternal de mulheres que choram e trazem suas crianças para se unirem às lamentações e às homenagens. Uma outra diagonal estabelece um elo entre a cabeça da mulher de alpargatas, no primeiro plano, e a cabeça do mártir no alto nicho - ambas na mesma inclinação. Esta descrição pictórica está próxima também do texto de Cecília Meirelles:

em campos longos e vagos
tristes mulheres que ocultam
seus filhos desamparados...¹²

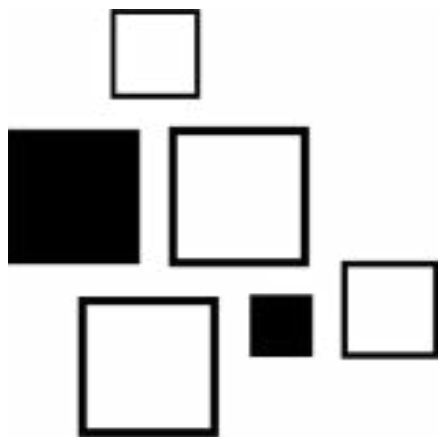
A cena final é encerrada seguindo uma coerência dada pela própria narrativa do mural - que começa alegoricamente com mulheres acorrentadas, indicando o jugo e a escravidão da nação; com o sacrifício do herói, vem a esperança da libertação, indicada por um grupo de mulheres poderosas levantando as correntes arrebitadas. São testemunhas e conseqüências destes episódios.

A tragédia, a miséria e a tristeza, constantemente presentes na obra de Portinari, vêm, neste mural, recapituladas, quer lembrando quadros já resolvidos, como as mulheres que lamentam a morte, ou a família de

retirantes, quer analisando um fato ligado aos anseios do povo, como a luta pela emancipação.

REFERÊNCIAS

- 1 MEIRELLES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência, Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965, p. 79.
- 2 O responsável pelo pedido da obra a Portinari foi o fundador do Colégio Cataguases, Francisco Inácio Peixoto, que a encomendou em 1948 pelo valor de Cr\$400,00. Francisco Peixoto integrou o grupo de intelectuais e escritores de Cataguases, responsável pelas realizações modernas e sensível ao Movimento Modernista. Esta cidade entrou para a história do Modernismo brasileiro com a publicação, em 1927, da revista Verde, que recebeu colaborações dos principais modernistas do país.
- 3 Texto de Walmir Ayala, apresentado na orelha do livro de Cecília Meireles, Romanceiro da Inconfidência, editado em 1965 pela Ed. Letras e Artes (Rio de Janeiro)
- 4 Portinari realizou grande parte de sua obra muralista em têmpera sobre tela afixada na parede; não se trata por esta razão de pintura mural no sentido específico ou de pintura feita diretamente sobre a parede; porém, como a intenção do pintor é de provocar o mesmo efeito monumental, painel e mural serão adotados como equivalentes.
- 5 MEIRELLES, op. cit., p. 90.
- 6 “A mineração estabelece, por outro lado, novas condições para o trabalho escravo. O primeiro de seus efeitos nesse sentido é o da alta do preço da mão-de-obra escrava. Esse efeito opera-se espontaneamente, pelo afluxo do ouro no mercado mundial... Abrem-se perspectivas à alforria e há uma sensível ascensão espiritual do escravo, inclusive aparecendo, aqui e ali, o impulso à rebeldia... A mineração, por muitos títulos, representa o primeiro abalo sério e profundo no trabalho escravo”. SODRÉ, op. cit., p. 137.
- 7 Este elemento “baú” aparece várias vezes nos trabalhos de Portinari e mereceria um estudo, talvez, como detalhe simbólico. Em texto, nos Poemas



de Cândido Portinari, op. cit. , p. 67, o pintor comenta:

Sombras das nuvens me perseguiram
Minha alma de mim saiu correndo
O céu jogou-lhe uma pedrada
Ela voltou fechei-a no meu baú.

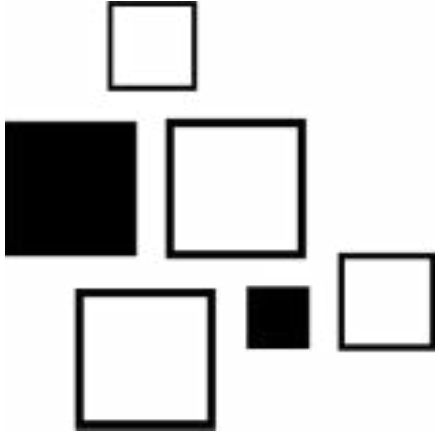
8 A execução deste painel corresponde ao período dos compromissos políticos de Portinari; por esse motivo, depoimentos de amigos do pintor afirmam que este primeiro rosto de Tiradentes é o de Luís Carlos Prestes, por quem possuía grande admiração.

9 PENAFORTE, Raimundo Frei, apud MERCADANTE, Luís Fernando. Tiradentes. In: HOLANDA, Sergio et. al. Grandes personagens de nossa história; v. 1, São Paulo, Abril Cultural, 1969, p. 235.

10 SILVA, Joaquim Norberto de Souza. História da Conjuração Mineira, Rio, Franco-Americana, 1873, p. 396, 397 e 409.

11 Portanto, condenam o réu Joaquim da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas Gerais, a que, com barão e pregação, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre e que, depois de morto, lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, aonde em o lugar mais público dela, será pregada em um poste alto até que o tempo a consuma, e seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em postes, pelo caminho de Minas, no sítio da Varginha e das Cebolas, aonde o réu teve as suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações, até que o tempo também os consuma...”Sentença de Tiradentes, conforme autos da Devassa da Inconfidência Mineira, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1938. In: SODRÉ, Nelson Werneck. Formação histórica do Brasil, 5a ed., S. Paulo, Brasiliense, 1968, p. 207.

12 MEIRELLES, op. cit., p. 137.



GRAVURA PÓS-DÍGITO: PERCURSOS CRIATIVOS E METODOLÓGICOS

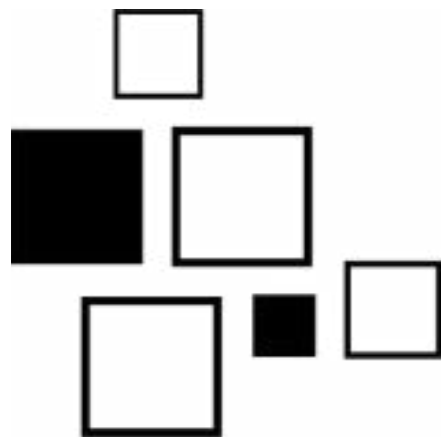
MARCOS RIZOLLI - PROFESSOR UNIVERSITÁRIO; PESQUISADOR EM ARTES; CRÍTICO DE ARTE; CURADOR INDEPENDENTE; ARTISTA PLÁSTICO. DOCENTE-PESQUISADOR NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE (UPM) SÃO PAULO / BRASIL. LICENCIADO EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA COM HABILITAÇÃO PLENA EM ARTES PLÁSTICAS (1980), PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS. MESTRE (1993) E DOUTOR (1999) EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA: ARTES, PELO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO.

Resumo: O argumento GRAVURA PÓS-DÍGITO pretende referir-se à produção e difusão de imagens artísticas - fixas e seriadas – que tanto vêm dialogando [histórico, imagética e metodologicamente] com as técnicas da Gravura e, concomitantemente, com os novos e tecnológicos procedimentos de geração e multiplicação de imagens. Da tradição manual, passando pelos processos mecânicos e foto mecânicos, até chegarmos aos procedimentos informatizados (impressoras digitais).

Inúmeras experiências fizeram alterar o relacionamento com a reprodução gráfica – sabendo-se que as Artes Mecânicas (as que nos interessam são as máquinas de geração de imagens fixas em que o suporte é, geralmente, o papel) agem na interseção entre consciência e prática de linguagem – nos campos expandidos da visualidade contemporânea. As imagens fixas seriadas – as Reprografias.

Num processo de ateliê, refletir sobre a criação artística contemporânea: pesquisar; encontrar os meios manuais ou tecnológicos; deparar-se com dúvidas de linguagem ou questões de superação técnica; desafiar os limites instrumentais; observar imagens; conservar formas; sobrepor ideias; compor espaços. Cortar, recortar e colar – lapidando a expressão e fazendo revelar a linguagem. Num processo crítico, simultâneo ao fazer artístico.

Em síntese objetiva: reafirmar a presença e permanência de imagens fixas seriadas – no sistema de produção das linguagens artísticas contemporâneas e contribuir para o surgimento de um espaço de convi-



vência colaborativa entre o manual e o mecânico; entre o mecânico e o digital, universos que devem existir, em necessária tensão expressiva.

E mais: pensar o universo das imagens fixas seriadas em sua natureza de recurso legítimo da expressão artística em sintonia com o eixo tecnológico, depreendido do nexo 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.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Imagem e Tecnologia; Criação Artística; Método Criativo.

1. Este artigo diz respeito aos resultados parciais de pesquisa pós-doutoral em realização junto ao Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – a UNESP, devidamente supervisionada pelos Professores Doutores Norberto Stori e Pelópidas Cypriano de Oliveira.

O argumento combinado GRAVURA PÓS-DÍGITO pretende referir-se à fenomênica contemporânea de produção e difusão de imagens artísticas - fixas e seriadas – que tanto vêm dialogando [histórico, imagético e metodologicamente] com as convencionais técnicas manuais da modalidade artística denominada Gravura e, concomitantemente, com os novos e tecnológicos procedimentos maquínicos de geração e multiplicação de imagens. Da tradição (xilogravura, calcogravura e litografia) passando

pelos processos mecânicos (tipografia e offset) e foto mecânicos (xerox e heliografia) até chegarmos aos procedimentos informatizados (impresoras digitais).

Mais ou menos assim:

Existe um novo organismo que: 1) coautoriza a obra de arte visual; 2) rejeita a manipulação instrumental da tradição, alterando os procedimentos e reduzindo o fazer artístico à uma única ação digital – apertar botão; 3) eleva a cópia ao estatuto de obra de arte, com direito de questionar o sentimento de originalidade.

Com este texto introdutório, alusivo a três hipóteses, dei início ao desencadeamento de minha Dissertação de Mestrado Uma Poética da Máquina: Arte-Xerox, defendida em 1993, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob a orientação de Lúcia Santaella – pesquisadora que viria me orientar também no Doutorado, para a construção da Tese Artista – Cultura – Linguagem, hoje publicada em livro pela Editora Akademika, e que acentua os meus interesses metodológicos acerca do fenômeno artístico contemporâneo.

Enquanto aquela Dissertação de Mestrado soube emoldurar a dimensão expressiva da máquina copiadora (tão conhecida entre nós por sua marca líder) acarretou também, sem que se pretendesse assim, meu distanciamento das técnicas reprográficas utilizadas em minhas produções artísticas desde 1979 (ano de minha primeira participação em certame



artístico – um salão universitário de arte).

Inúmeras experiências fizeram alterar os meus modos de relacionamento com a reprodução gráfica ao investir no ensino e no campo da reflexão teórica – sabendo-se que as Artes Mecânicas (as que nos interessam são as máquinas de geração de imagens fixas em que o suporte é, geralmente, o papel) se confundem com a visualidade contemporânea.

Assim, numa conduta natural de meu percurso profissional, (aquele do professor / pesquisador / crítico de arte / curador) se sobrepôs à atividade artística ao concentrar energias que me distanciaram da prática autônoma de linguagem.

Mais recentemente, ao ser convidado para integrar a Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP, e diante do imediato convite para produção de uma obra de arte que deveria ser incorporada ao acervo desta instituição, desencadeou-se o retorno efetivo de minha produção artística. Percebi, então, claramente que um “fio solto” permanecia. Ficou, então, evidente que neste momento de acúmulo de referências teórico-metodológicas acerca do campo da expressão artística e de relativa maturidade profissional, advindos do intenso investimento conceitual, eu deveria reassumir meu destino de artista. E numa sucessão de ações retomei a minha atividade artística com obras expostas em inúmeros eventos artísticos – no Brasil e no Exterior.

Contudo, me reconheço como Artista-Pesquisador – que age expressivamente na exata interseção entre consciência e prática de linguagem

– nos campos expandidos da linguagem visual contemporânea. Daí, as imagens fixas seriadas – as Reprografias.

Reprografias que, em meu caso expressivo, reverberam as ideias de que todos os fenômenos visuais contêm algo de eterno e algo de transitório – de universal e de particular. E tudo sendo nada mais do que uma abstração. Assim como, em 1913, pensou Malevich:

A arte não quer ter mais nada a ver com o objeto como tal, e acredita que pode existir em si mesma e para si mesma, sem as coisas.

E aqui me reconheço envolvido pelo meu próprio fazer artístico. Buscando, na história, o auxílio de outros artistas, a fim de refletir sobre a criação artística na contemporaneidade.

Declaro-me Professor-Artista. Divido o meu tempo entre dois cenários: o meu estúdio de trabalho, onde tenho à disposição livros, revistas, materiais diversos, o computador, referências imagéticas, estudos, projetos, textos em execução etc., e a universidade, com o movimento de seus corredores e escadarias, o trânsito entre as salas de aula, o rumor das conversas animadas dos estudantes, o silêncio na biblioteca.

O ânimo pessoal parece dar consequência a qualquer necessidade criativa – pesquisa; insisto e encontro os meios, sejam eles manuais ou tecnológicos. Na autonomia do meu fazer artístico, constantemente, me deparo com dúvidas de linguagem, questões de superação técnica, desafios aos limites instrumentais. Vivo uma minuciosa coreografia: obser-



vo imagens, retratos, fragmentos; conservo formas; sobreponho ideias; componho espaços. Corto, recorto e colo. Procuco cores; experimento tons; sobreponho papéis; seleciono textos e palavras. Vou lapidando a expressão, fazendo revelar uma linguagem particular: a minha arte?

Paradoxalmente, tenho a convicção de que vivo em um tempo de alta expansão das possibilidades de uso das imagens e a percepção de que vivo num tempo de significativa retração das possibilidades de uso das linguagens artísticas. Apesar de tudo e tanto: tudo parece conhecido; nada parece inovador. Nem mesmo as imagens tecnológicas.

É nessa cena que procuro me movimentar, tentando me livrar da ideia heroica do novo, dos sintomas apocalípticos da contemporaneidade – na expectativa de manter o ânimo da criação, por meio do exercício constante da linguagem.

Salientando que:

Hoje em dia, as próprias necessidades da comunicação rápida têm criado novos campos para o exercício da arte onde o artista depois de dominar a linguagem dos novos meios, tem á sua disposição possibilidades fertilíssimas e adequadas à iconografia de sua época.

Assim, cabe ao artista contemporâneo desses instrumentos não temer seus usos. É importante que a máquina alimente o artista, seja na extensão de seu fazer, como foi a pedra lascada para o homem primitivo,

ou na intenção, como foi a prensa para Gutemberg, como são – hoje – as imagens reproduzidas imediatamente para uma comunicação veloz e multiplicada.

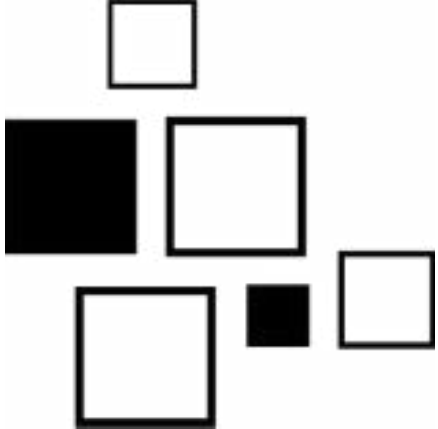
2. Os objetivos pós-doutorais que se depreendem deste projeto bem poderiam ser assim apresentados:

Ao propor conciliar prática de linguagem (o âmbito da produção) e consciência de linguagem (o âmbito crítico), buscar o estabelecimento de conexões procedimentais e conceituais entre as técnicas mais convencionais da Gravura – num processo de auto reaprendizagem – e as novas tecnologias de geração e produção de imagens, tendo como ente matricial as Reprografias – num processo de experimentação e avanço expressivo.

Reafirmar a presença e permanência de imagens fixas seriadas – no sistema de produção das linguagens artísticas contemporâneas.

Contribuir para o surgimento de um espaço de convivência colaborativa entre o manual e o mecânico; entre o mecânico e o digital, universos que devem co existir, em contínuo, positivo e necessário tensionamento expressivo.

Oferecer, a partir dos produtos de pesquisa – tanto práticos quanto teóricos – referências imagético-expressivas para o trabalho pedagógico e de investigação acerca da Gravura Contemporânea, em sua convivência com as técnicas reprográficas.



Bem aproveitar as expertises dos Profs. Drs. (Livres Docentes) Pelópi-
das Cypriano de Oliveira e Norberto Stori. Talvez, este, o grande movi-
mento relacional pretendido.

Ao seu término, tornar, a presente proposição de pesquisa pós-douto-
ral, um patrimônio material e intelectual do Laboratório de Gravura, do
Departamento de Artes Plásticas / DAP, do Instituto de Artes / IA – da
Universidade Estadual paulista / UNESP.

Por fim, potencializar a convergência entre expressão artística e co-
nhecimento acadêmico, em feixes analíticos e relacionais – que façam
avançar o conhecimento em arte, tanto pela prática reflexiva da lingua-
gem visual contemporânea quanto pela sistematização teórico-crítica
das Artes Visuais em nossa atualidade expressiva – no eixo da cultura.

3. Além dos elementos próprios do campo da pesquisa, naquilo que se
refere aos interesses de expressão de linguagem, conhecimento teóri-
co-metodológico e de estímulo ao avanço de minha carreira de artista,
docente e pesquisador, gostaria, aqui, de apresentar algumas justifica-
tivas (estruturais e contextuais) que me encorajaram para este pleito,
junto aos núcleos de arte da UNESP:

Fazer cumprir a expectativa de avanço da Ciência da Arte, conforme
prevê o mais recente Plano Nacional de Pós-Graduação, compartilhado
entre a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior /
CAPES e o Conselho Nacional de Pesquisa / CNPq – cuja ênfase à qua-
lificação pós-doutoral se revela como um dos prioritários dispositivos de

consolidação da Pós-Graduação no Brasil.

Fazer uso das prerrogativas pós-doutorais, disponibilizadas pela Reso-
lução UNESP nº 26 de 27 de maio de 2011. E mais: pensar o universo
das imagens fixas seriadas – as Reprografias – em sua natureza de
recurso legítimo da expressão contemporânea.

4. Para tanto, a metodologia pretende fracionar-se em três campos de
abordagem, a saber:

Traçar reflexões sobre a natureza das imagens artísticas e as alterações
imagéticas e conceituais geradas pelas intervenções procedimentais
das máquinas. Bem assim: a relação arte-máquina.

O caráter de mecanicidade propõe-se à determinação de que a Reprogra-
fia configura-se em linguagem e que o signo por ela gerado, se apreen-
dido pelo artista, pode alcançar o status da artisticidade contemporânea.

Sendo a máquina coautora da expressão artística, deveremos encontrar
paradigmas demonstrativos – a partir de um percurso metacriativo – a
fim de evidenciar a proeminência de uma função poética que emoldura
as relações entre o artista e os meios tecnológicos – para a produção
de linguagem Função Poética (mensagem e qualidade de sentimentos).

Tudo, metodologicamente traduzido em:

Prática laboratorial, em relacionamento contínuo deste pesquisador com

todas as dimensões materiais e expressivas instaladas no Laboratório de Gravura do IA – INESP. Processo de instrução de linguagem e de descobertas expressivas, devidamente supervisionadas pelo Prof. Stori.

Prática experimental – que contemple a convergência entre os fazeres manuais da gravura compreendendo, aqui, todo o eixo das sensorialidades próprias das matrizes, dos procedimentos, dos desenhos, das imagens, das tintas e das diferentes etapas de impressão - sempre - em sintonia com o eixo tecnológico, apreendido do nexo Control C - Control V das montagens imagéticas contemporâneas.

Prática maquínica, em conexão com os procedimentos informatizados para a geração, produção e registro de imagens expressivas – as Re-prografias, das imagens fixas seriadas. Assim considerando GRAVURA PÓS-DÍGITO.



> *Da série Esféricos: Andy Warhol, Gravura Digital, 2012.*

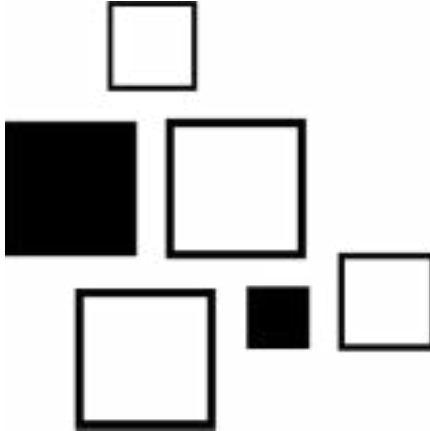


> *Da série Esféricos: Autorretrato, Gravura Digital, 2012.*

Pesquisa repertorial – teorias e imagens – que deverá configurar o cenário da arte contemporânea, devidamente circunscrito pelas ações e movimentos reprográficos. Tudo, em busca de uma nova consciência para a Arte da Gravura.

Ações de docência, em nível instrumental e colaborativo no âmbito do Instituto de Artes / IA da Universidade Estadual Paulista / UNESP. Justamente para tornar esta proposição pós-doutoral em conhecimento em arte necessariamente compartilhado – e que reconheça sua relevância através de seu desejado impacto coletivo.

Ações expressivas – naquilo que se refere ao estabelecimento de um conjunto seriado de obras artísticas cujo nascedouro seja identificado na genuína interseção entre conhecimento técnico e domínio expressi-



vo. Agindo, insistentemente, na esfera da autoexpressão.

Ações curatoriais: no ensejo de encontros técnicos e de diálogos conceituais; na perspectiva de uma categorização extensionista e da configuração de conhecimento em rede.

Tudo sintetizado num único método abduutivo: prática de linguagem + consciência de linguagem = criação artística contemporânea.

5. O conjunto conceitual, expressivo e metodológico desta proposição pós-doutoral deixa vislumbrar algumas boas ambições:

A Experimentação Artística – compartilhada e colaborativa.

A organização de Seminário Temático, para fazer ecoar nossos interesses de pesquisa.

A realização de uma Exposição, de natureza autoral – que tenha a habilidade de reter e divulgar todas as possibilidades artísticas do campo estudado.

A produção e conseqüente publicação de um Livro-Catálogo – que seja o ente sistematizador dos estudos desenvolvidos a partir dos contextos próprios de pesquisa avançada.

A Formação Pós-Doutoral, que através do apoio institucional ora solicitado possa – ao seu modo – auxiliar na consolidação do conhecimento

científico no campo das Artes Visuais contemporâneas.

Abertura de novas e permanentes interlocuções entre o Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e o Departamento de Artes Plásticas/ DAP do Instituto de Artes / IA da Universidade Estadual Paulista / UNESP – em artisticidades que compreendam a Graduação, a Pós-Graduação e as mobilidades colaborativas de Discentes e, principalmente, Docentes das duas IES.

Fortalecimento relacional entre o Grupo de Pesquisa Artes e Linguagens Contemporâneas (sob minha liderança na UPM) e o Grupo de Pesquisa Artemídia e Vídeoclip (sob a liderança do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira na UNESP) – na expectativa de geração de indicadores de produtividade resultantes de duplo empenho.

REFERÊNCIAS:

BARALDI, C. Copy-Art. La Funzione Creativa della Fotocopiatrice. Bologna: Ulisse, 1991.

CASTLEMAN, R. A Century of Artists Books. New York: MoMA, 1995.

CHIARELLI, T. Imagens de Segunda Geração. São Paulo: MAC/USP, 1987.

CUENCA, A. L. Nuevas Tecnologías y libre acceso a la cultura. Puebla: UDLAP, 2008.

DAWSON, J. Grabado e Impresion: Tecnicas y Materiales. Madrid: H.Blume, 1982.

LIESER, W. Digital Art. Berlim: H.F.Ullmann, 2009.



MENEGUZZO, M. Il Novecento – Arte Contemporanea. Milano: Electa, , 2005.

POLI, F. Arte Contemporanea. Milano: Electa, 2004.

POPPER, F. Art of the Electronic Age. New York: Thames and Hudson,1993.

RIZOLLI, M. Uma Poética da Máquina: Arte-Xerox. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica: Artes. São Paulo: PUC, 1993.

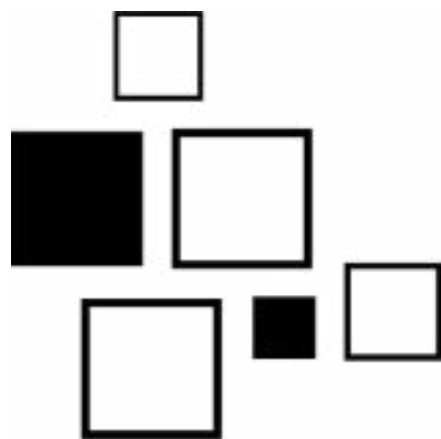
____. Artista-Cultura-Linguagem (1.^a reimpressão). Campinas: Akademika, 2010.

SANTAELLA, L. O Método Anticartesiano de C. S. Peirce. São Paulo: Unesp, 2004.

____. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

TRIBE, M. e REENA, J. Arte y Nuevas Tecnologías. Madrid: Taschen, 2006.

WALKER, J. A. A Arte desde o Pop. Barcelona: Labor, 1977.



O HIBRIDISMO CULTURAL E ICONOGRÁFICO NA XILOGRAVURA DE GILVAN SAMICO E NA XILOGRAVURA DA LITERATURA DE CORDEL.

NORBERTO STORI - LICENCIATURA EM DESENHO E PLÁSTICA FAC. DE ARTES PLÁSTICAS E COMUNICAÇÕES DA FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO/SP.-1968/1971. LIVRE DOCENTE EM ARTES VISUAIS-INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA/UNESP/SP. MESTRE/ DOUTOR-UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE/INSTITUTO DE ARTES DA UNESP. PROF. TITULAR DO PROGR. DE PÓS-GRAD. EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA E CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE/SP. PROF. ADJUNTO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA/SP. PROF. UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU/SP.

PETRA SANCHEZ SANCHEZ - DOUTORA EM CIÊNCIAS (MICROBIOLOGIA AMBIENTAL) PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) E ESPECIALISTA EM SAÚDE PÚBLICA PELA FACULDADE DE SAÚDE PÚBLICA (USP). DOCENTE E PESQUISADORA DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE (SP)

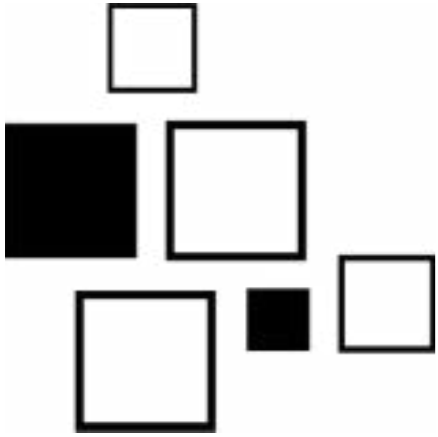
Resumo: O artigo propõe apresentar o hibridismo cultural e iconográfico que ocorre no encontro da linguagem gráfica da xilogravura do artista pernambucano Gilvan Samico, com a linguagem gráfica da xilogravura da Literatura de Cordel nordestina brasileira. A intenção é apresentar as trocas culturais e os diversos aspectos do hibridismo, o encontro das duas linguagens xilográficas e os elementos iconográficos da cultura popular e da cultura erudita. As duas privilegiam a produção artística da xilogravura, assim como o seu embricamento entre tradições culturais regionais populares e eruditas.

Palavras-chave: Hibridismo, Cultura popular, Cultura erudita, Literatura de Cordel, Xilogravura.

Abstract: This paper propose to present cultural hybridity and iconography that occurs at the encounter of the graphic language of the woodcut artist pernambucano Gilvan Samico, with the graphic language of woodcut of Literature of Cordel Brazilian Northeast. The intention is to present the cultural exchange and the various aspects of hybridism and the encounter of two languages xylographic and the iconographic elements of popular culture and classical culture. The two emphasize the artistic production of wood engraving as well as its regional traditions and locking between popular erudite.

Keywords: Hybridism, popular culture, classical Culture, Literature of the Cordel, woodcut

Tanto a xilogravura popular que se apresenta na Literatura de Cordel,



como a de Gilvan Samico com a sua linguagem erudita, são resultados de encontros culturais onde uma não diminui ou tenta competir com a outra, ao contrário, se enriquecem e se hibridizam. Quanto a isto, o historiador inglês Peter Burke (2003, p.31) afirma que “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro”.

Quanto ao apresentar o hibridismo cultural das xilogravuras de cordel da cultura popular com as xilogravuras da cultura erudita de Samico, Nestor Garcia Canclini, antropólogo latino-americano define o termo hibridismo, como sendo: “Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCIA CANCLINI, 2011, p. XIX).

Neste encontro gerado entre a xilogravura de cordel com a xilogravura erudita, percebemos a combinação de processos técnicos, formais, criativos, a mistura de elementos simbólicos, iconográficos e as cores. Para Garcia Canclini (2011, p. XVII), o termo hibridismo na contemporaneidade, modificou “O modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global”. Pois, os encontros interculturais são inevitáveis na nossa contemporaneidade e, quanto a isto Garcia Canclini afirma que todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes e que o artesanato migra do campo para a cidade, “Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 348).

Nos processos de interação cultural e nos diversos campos da cultura, Peter Burk afirma que os conceitos que deveriam ajudar a resolver os problemas intelectuais acabam por gerar problemas próprios e que o termo hibridismo:

É um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. [...] ‘Hibridismo’ evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos. (BURKE, 2003, p. 55)

A interação cultural apresenta elementos como de apropriação ou empréstimo, presentes na arte contemporânea, e Peter Burk (2003) apresenta uma série de usos históricos de termos com sentidos semelhantes, utilizados por alguns autores, que são: imitação, mimesis, espoliação, aculturação, transculturação, assimilação, transferência, trocas culturais, bricolagem e reutilização.

Esclarecemos aqui, que os processos técnicos da xilogravura não se tratam de novas tecnologias e nem de tecnologias tradicionais, mas de tecnologia de reprodução de imagem artística e ou de textos, que continua a ser utilizada como expressão da xilogravura popular e contemporânea, portanto podemos considerar como uma tecnologia contemporânea e não ultrapassada no contexto das artes visual atuais. No nordeste brasileiro, a cultura popular é cultuada e respeitada e um dos elementos mais característico dessa cultura é o folheto da Literatura de Cordel que tem as

suas origens no romanceiro medieval ibérico principalmente trazido pelos portugueses e aqui recriado pela miscigenação de europeus, asiáticos, negros, índios e ibéricos. Os xilogravadores populares do nordeste brasileiro herdaram essa tradição recriando-a ilustrando as capas dos folhetos da Literatura de Cordel com as suas xilogravuras, e que também na maioria das vezes são textos escritos e recitados por eles e ou pelos populares. As imagens que os ilustram são elaboradas no processo de gravação e impressão da xilogravura, processo esse que utiliza uma placa de madeira onde é gravada uma imagem e ou texto com formões/goivas e daí se transforma em matriz que após entintada se faz a impressão em folhas de papel. As xilogravuras de cordel apresentam com certa rusticidade cenas misteriosas, lendas, mundos mágicos, românticos e trágicos.

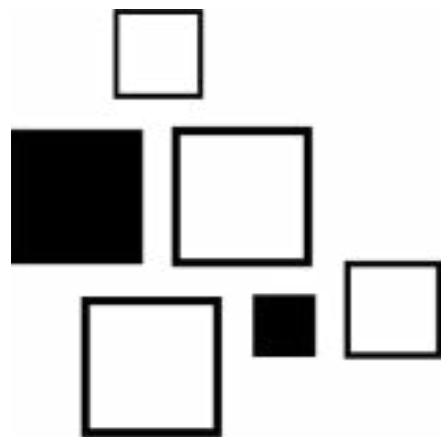


> José Miguel (Bezerros, Pernambuco). *Lampião e Maria Bonita no Sertão*.
Xilogravura s/papel.

Apresenta um mundo mágico, mitológico e fantástico, tendo como personagens figuras de animais domésticos, sertanejos, cangaceiros, santos, padres, vaqueiros, cavaleiros míticos, pavões misteriosos, pássaros, jabuti, calango, cachorro, cavalos, galos, como leões, lagartos, cobras, peixes, borboletas, pássaros como o beija flor e aves como o pavão, como dragões, leões alados, e bichos de duas cabeças, marinheiros, sereias, estrelas, serpentes, crucifixos, etc. Há ainda mulheres e homens que sugerem um universo misterioso e erótico. A figura nº. 1 nos apresenta um exemplar de uma xilogravura da Literatura de Cordel, de autoria de José Miguel.

É deste universo onírico que surgem as gravuras de Gilvan Samico, onde vai buscar estímulos e reencontro com as suas raízes e ao regressar às suas raízes, recria com liberdade e imaginação o espírito e as formas da xilogravura popular do cordel.

Inicialmente as gravuras de Samico, eram impressas somente com a cor preta, principalmente para reforçar os contornos das figuras e com e texturas gráficas onde o branco do papel impresso se apresentava com a sua valorização máxima, reforçando a composição e posteriormente, a cor começou a participar do seu trabalho com o vermelho, o verde, o azul e o amarelo como podemos observar na figura nº. 2, cujas cores não participavam da gravura de cordel, começou a usá-la com a influência das gravuras de Samico, fazendo com isto um sensível intercâmbio cultural – cultura popular com cultura erudita. Nas xilogravuras de Samico, a composição bidimensional dos elementos se apresenta simetricamente e quanto à esta simetria, o crítico de arte Frederico Mo-



rais observa que:

“Esta simetria é também semântica, isto é, ela corresponde aos binômios ou dualismos que integram o fabulário sertanejo-medieval do Nordeste: Deus e o diabo, o bem e o mal, o céu e o inferno, realidade e fantasia”. (MORAIS, 1997, p. 10).

Ariano Suassuna em 1971 cria o Movimento Armorial, voltado à cultura popular. É um movimento que integra vários aspectos da cultura nordestina, como literatura, música, escultura, gravura, tapeçaria, cerâmica, pintura e espetáculos de rua, seria um caminho de mistura da cultura popular com a erudita, e a convite do mesmo, Samico passa a integrá-lo.



> Gilvan Samico. *O senhor do dia*. Xilogravura. PA. 8/12

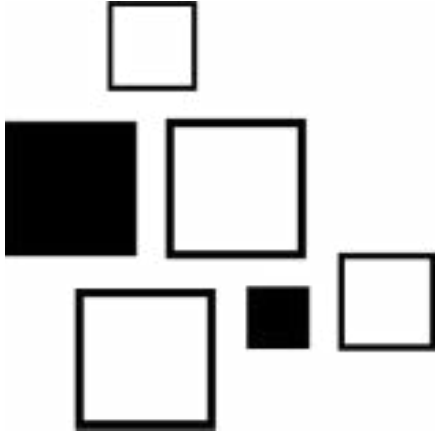
Sabe-se que a cultura é uma construção humana e a partir desta construção temos a cultura popular e a cultura erudita e estas se nos apre-

sentam como se houvesse uma fronteira que separasse claramente as duas, mas isto não acontece.

A cultura popular é produto de um saber não institucionalizado, como exemplo citamos a literatura de cordel, as lendas, a iconografia, as crenças, as artes, a moral, hábitos, tradições, etc. É o resultado de uma interação contínua entre pessoas de determinadas regiões e apresenta um complexo de padrões de comportamento e crenças de um povo. Esta cultura popular às vezes é mal compreendida e com certo preconceito tende a ser julgada superficialmente. Por muitos anos, a cultura popular foi considerada inferior à cultura erudita.

Ao contrário da cultura erudita, a cultura popular surge das tradições e é geralmente transmitida de forma oral de geração para geração, faz parte da educação não formal, o que a faz diferenciá-la da cultura erudita, que é aquela que faz parte da educação formal, e que faz parte de uma certa elite cultural.

A cultura popular não está ligada ao conhecimento científico, pelo contrário, ela diz a respeito ao conhecimento vulgar ou espontâneo, ao senso comum. É importante ressaltar que os produtores da cultura popular não têm consciência de que o que fazem têm um ou outro nome e os produtores de cultura erudita têm consciência de que o que fazem tem essa denominação e é assunto de discussões, mesmo porque os intelectuais que discutem esses conceitos fazem parte dessa elite, são os agentes da cultura erudita que estudam e pesquisam sobre a cultura popular e chegam a essas definições e conclusões.



A cultura erudita pressupõe uma institucionalização do saber, isto quer dizer que o domínio da cultura erudita passa não pela tradição familiar, popular, mas por espaços sacralizados com frequência de pessoas entendida no assunto. Os produtores da cultura erudita fazem parte de uma elite social, econômica, política e cultural e seu conhecimento é proveniente do pensamento científico, dos livros, das pesquisas universitárias ou do estudo em geral. A arte erudita e de vanguarda é produzida visando espaços culturais como: centros culturais, museus, galerias de arte, curadores, críticos de arte colecionadores, leilões de arte, teatros, salas de concertos, revistas e periódicos e apresentam propostas revolucionárias ou clássicas, público especializado e divulgação.

Ao ver a cultura como algo amplo, sem ser um produto, chega-se a conclusão que toda cultura é por definição hibridizada. Não existe cultura pertencente a um único grupo social, toda cultura é baseada em fatos históricos sociais que implicam na formação cultural e na aceitação de valores e costumes e hoje, cada vez mais elas vão se dialogando e se enriquecendo.

REFERÊNCIAS

- BURK, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinus, 2003.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pessa Cintrão. São Paulo: Edusp, 2011.
- MORAIS, Frederico. *Encantamento. Samico: 40 anos de gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil. Recife: Museu de Arte Moderna

Aloísio Magalhães, 1998. Catálogo.

MORAIS, Frederico, SUASSUNA, Ariano. *Samico: 40 anos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

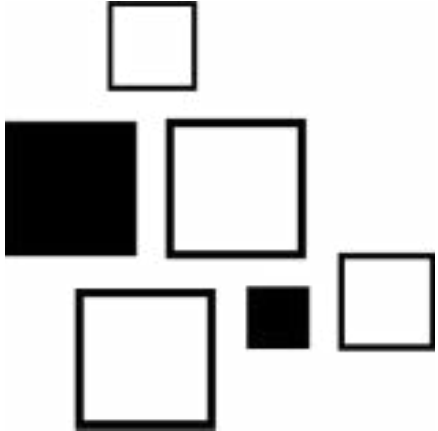
QUEIROZ, Jeová Franklin. *A xilogravura nordestina*. Revista Educação e Cultura do Estado da Paraíba. João Pessoa: ano III, nº 11, out/Nov/dez/1983.

SAMICO, Gilvan. *Gilvan Samico. Depoimento (outubro 2005)*. Entrevistadores: Claudilaine Lima e Sandra Guedes. 2005. Entrevista concedida para o artigo *O Reino Mágico da Xilo(gravura)*.

SUASSUNA, Arinano. *O movimento armorial*. Recife: Universitária, 1974.

http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilvan_Samico



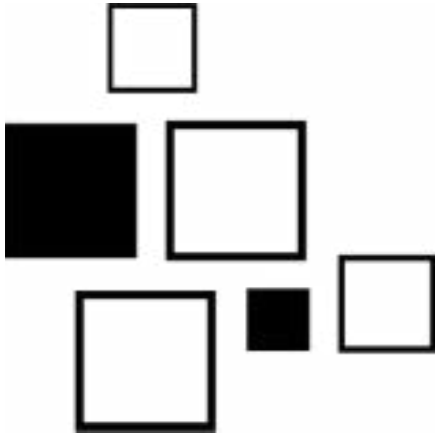
A ARTE E AS ARTES: EM BUSCA DE UM NOVO PARADIGMA

PEDRO BESSA - DECA/ DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE.
UNIVERSIDADE DE AVEIRO, E-MAIL: PBESSA@UA.PT

Sumário: o artigo reflecte sobre as hipotéticas relações entre arte erudita e artes populares, design, cultura de massas e novas tecnologias digitais, concluindo pela impossibilidade de uma definição prescritiva de arte. Na primeira década do séc. XXI encontramos diferentes “artes” direccionadas para (ou produzidas por) diferentes públicos.

Palavras-chave: arte, artesanato, design, subculturas urbanas, cultura de massas

O que é a arte? A questão parece esvaziar-se de sentido à medida que se multiplicam as teorias e respostas. Há alguns anos, um filósofo italiano chegou mesmo a considerar que a única definição possível de arte era tautológica: “arte é tudo aquilo a que as pessoas chamam arte” (Formaggio, 1985: 9). Um outro autor, numa tirada célebre, sugeriu que em que vez de inquirir acerca do “que é a arte” seria bem mais útil perguntar “Quando há arte?”. Para Nelson Goodman (1978), o cerne da questão estaria assim em saber quando determinada actividade simbólica apresenta características que nos levam a classificá-la como “arte”. Nesse sentido, Goodman propunha a existência de determinados sintomas ou características que tendem a ocorrer em arte (e de que dá vários exemplos), sendo que mesmo estes indiciam, mas não garantem em absoluto estarmos em presença de um fenómeno artístico. Ou seja, para este como para outros autores não existe uma essência da arte, um conjunto fixo de propriedades ou de funções que sejam específicas dos objectos artísticos.



Mas o “quando” da arte pode também ser procurado a partir do seu devir histórico. Até muito recentemente, a grande maioria dos autores considerou (e, em muitos casos, ainda considera) que a arte constitui uma actividade mais ou menos universal, que vem sendo exercida pela humanidade desde tempos imemoriais (e.g. Dutton, 2009). E contudo, quer o antigo termo grego *techné*, quer o seu correspondente latino *ars*, de modo algum traduzem aquilo a que hoje vulgarmente chamamos “arte” ou “manifestação artística” (Grassi, s.d.: 74-83; Shiner, 2001: 19). Na verdade, *techné* ou *ars* referiam-se menos a uma classe de objectos do que à capacidade humana de executar (correctamente) uma tarefa. E as “artes” da Antiguidade iam da medicina ao adestramento de cavalos, passando pela poesia dramática.

Na Idade Média, uns rudimentos de pudor (ou de snobismo) permitiam distinguir entre artes liberais e mecânicas, mas entre as liberais encontramos a Aritmética e a Astronomia (Kristeller, 1951: 507), que hoje pertencem ao grupo das ciências. Acresce que, até meados do séc. XVIII, o substantivo arte nunca se emprega no singular (Jimenez, 1997: 75). Isso apenas se torna possível depois que Charles Batteux escreve o seu *Les beaux-arts réduits à un même principe*, datado de 1746, onde na verdade usa indiferentemente as expressões “belas-arts” ou “artes” - ou mesmo, algumas vezes, “arte” (ibid.: 107).

Mas poderá existir a coisa sem o seu conceito? Será que os gregos não faziam arte como Monsieur Jourdain, o personagem de Molière, fazia prosa sem o saber? A questão não é despicienda, já que àquilo a que alguns chamam arte – por exemplo as pinturas de Altamira, um pórtico

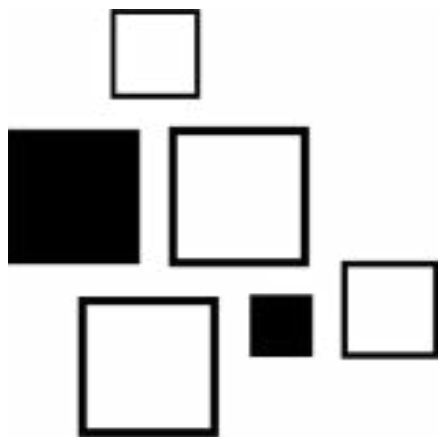
romano - outros chamam design (e.g. Burdek, 1994).

Papanek (2002: 249) considerava que “os esquimós são os melhores designers do mundo”, o que não impede que desconheçam o conceito de design. Do mesmo modo, e tal como os antigos gregos, também não possuem uma palavra para “arte”. Como refere Papanek, todas as suas actividades têm um cunho simultaneamente prático e cultural, sendo que os seus artefactos configuram assim aquilo a que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, “arte aplicada”.

Hoje, a chamada “arte primitiva” enche os museus... de etnografia. Tratar-se-á de arte, no sentido corrente da palavra? Poderão algumas destas obras entrar na galeria de arte/museu? O critério, para além de euro-etnocêntrico, revela-se confuso. No caso dos Inuit do Alasca, por exemplo, entalhes de marfim e colares de contas são admitidos, mas a construção de caiaques fica de fora (Shiner, 2001: 270). Já no caso das máscaras africanas a situação inverte-se: máscaras produzidas com intuito “artístico” são consideradas falsificações destinadas à indústria turística, mero “artesanato”, enquanto máscaras concebidas com uma função e/ou que tiveram um uso prático (e.g. dança cerimonial) são consideradas “arte tribal” genuína (ibid.: 272).

De acordo com Herbert Read (s.d.[1962]: 58),

“A arte popular... tem várias características. Em primeiro lugar, nunca é aquilo que uma classificação odiosa chama “belas-arts”; é sempre “arte aplicada”. Nasce do desejo de introduzir



cor e alegria em objectos de uso diário – vestuário, mobiliário, cerâmica, tapetes, etc. Não é considerada por aqueles que a praticam como uma actividade que se justifique por si mesma. Em segundo lugar mostra uma tendência surpreendente para a abstracção... [que resulta em parte da] natureza das técnicas e materiais empregados na decoração.

...Uma terceira característica da arte popular é o seu conservadorismo. De todas as formas de arte é a mais difícil de datar com quaisquer esperanças de exactidão. Descobrem-se motivos simples e esses motivos persistem durante séculos. Na mentalidade do camponês não há o desejo inquieto da novidade.

...Mas talvez a característica mais espantosa da arte popular seja a sua universalidade.”

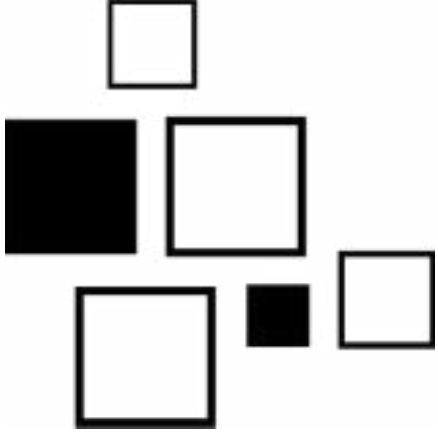
Este trecho descreve uma situação que, meio século depois, deixou de existir. Por um lado, a maioria das actividades tradicionais, em tempos conhecidas por “arte popular” ou “artesanato” encontram-se hoje moribundas se é que não se extinguiram completamente. Nalguns casos sobrevivem sob a forma de sucedâneo para turistas, ou então transformaram-se numa espécie de design de luxo, craft-design de estatuto particularmente ambíguo. Por outro lado, são vários os autores que, quer à direita quer à esquerda, põem em causa que alguma vez tenha existido uma verdadeira “arte” popular. Extintas a sociedade tradicional

e o mundo camponês, serão possíveis novas formas urbanas de cultura popular?

Para o modernista Clement Greenberg (1939), a existência de uma arte popular (ou popularizada), pelo menos no Ocidente afigura-se um equívoco, as formas populares limitam-se a imitar - na medida em que o compreendem, aquilo que sempre foi um exclusivo das elites privilegiadas. Também para Adorno (1982) a única arte válida é a arte burguesa, frente aos novos produtos da “indústria cultural” e dos meios de comunicação de massa.

Desde as décadas de 1930-40, com o rápido desenvolvimento dos meios de reprodução técnica, assistimos a um proliferar de formas culturais de consumo que se caracterizam por uma ampla capacidade de difusão e vasta audiência, como a Banda Desenhada, os pulp magazines, a radionovela, a série televisiva e o telefilme, hoje os novos media digitais. Poder-se-á falar de uma nova forma de “arte popular”? Ao cunharem a expressão “indústria cultural” (Adorno e Horkheimer, 1997 [1947]), os autores da Escola de Frankfurt pretendiam precisamente realçar que se tratava de um produto artificialmente fabricado, um ersatz pré-digerido e de má qualidade, e não de uma arte ou cultura de massas.

Ideologicamente próximo dos anteriores, a posição de Walter Benjamin (1992 [1936]) diverge consideravelmente da deles. Para Benjamin, a aura religiosa que tradicionalmente rodeava a obra de arte tinha sido diminuída pelos meios de reprodução em massa. Fotografia, filme, rádio-gravação criavam uma arte sem originais que, libertada do seu iso-



lamento estético, era agora chamada a desempenhar uma função social e política no quotidiano. Se a história se encarregou de desmentir algumas das suas teses - a perda da “aura” nem democratizou o acesso à arte nem, na verdade, se realizou plenamente – Benjamin teve o mérito de compreender que a relação entre arte e cultura de massas estava longe de ser simples.

Autores mais recentes, em contrapartida, reconhecem ao público um papel mais activo na sua relação com os mass media. Os públicos interagem com os media de modo a criarem os seus próprios significados a partir das mensagens recebidas. Assim Hebdige (1979), que num estudo sobre o punk e as subculturas juvenis argumenta que estes procedem a uma reapropriação dos materiais da cultura de massas como estratégia de subversão e “resistência” à cultura hegemónica.

Como refere um conhecido especialista em cultura de massas (Eco, 1986: 279), ao invés de demonizar este tipo de media e respectivos produtos, seria preferível reconhecer aqui duas ordens de fenómenos ou, aliás, de discursos: “aberto” e “persuasivo”. O primeiro, típico da arte, é antes de tudo ambíguo, não tende a fornecer-nos a realidade de modo unívoco. Já o discurso persuasivo, pelo contrário, é unívoco, pré-confecionado e/ou redundante: repete para o público aquilo que este já sabe.

A história regista algumas tentativas de ultrapassar o fosso entre high art e cultura popular, entre belas-artes e artes decorativas, começando pelo movimento Arts and Crafts, fundado por William Morris, c. 1860, mas em que podemos incluir também o filósofo norte-americano John

Dewey (1934), ou próprio Herbert Read (1982). Estas propostas tinham quase sempre uma vertente pedagógica e social e estiveram desde o início mais ou menos condenadas ao fracasso. As teorias de Dewey, por exemplo, colocavam o acento na experiência artística, i.e. no processo psicológico, mais do que no objecto material que a suscitava, o que parecia diluir a oposição entre belas-artes e artes decorativas ou crafts.

Opondo-se ao formalismo em arte, Dewey considerava que elementos “estranhos” como tema, narrativa ou, no caso de utensílios e objectos produzidos industrialmente, o carácter utilitário dos mesmos, eram indissociáveis da experiência estética e não interferiam com ela. Contudo, a sua posição final era ambígua: em vez de considerar que a dimensão estética de uma chávena de porcelana, por exemplo, residia no próprio uso (i.e. na sua função, como defendia uma fórmula célebre), Dewey mantinha uma dicotomia entre fins práticos e estéticos de um objecto.

O herdeiro natural das craft parece ser aquilo a que hoje chamamos design (ou, em português europeu, projecto). As suas origens remontam ao já referido Arts and Crafts, movimento fracassado que, contudo, teve continuidade na Bauhaus de Weimar, projecto de índole reformista e quase utópica - pelo menos no seu período inicial. A escola da Bauhaus buscava a unidade das artes sob a égide da arquitectura, mas a partir de 1928-1930, sob a direcção de Hannes Meyer, já pouco tinha a ver com o modelo da oficina medieval (regida por artistas e mestres-artesãos), antes funcionando numa ligação íntima à indústria alemã (Rodrigues, 1989).



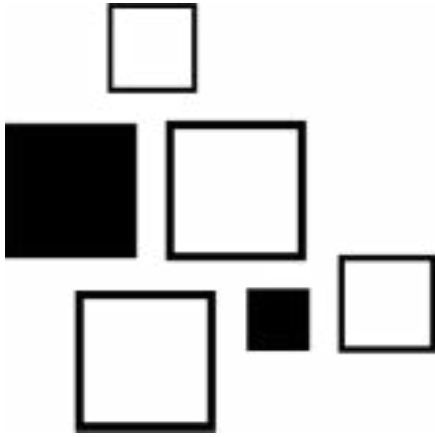
Declínio da arte, advento do design. A ideia de que o design constitui uma nova forma de arte afigura-se recorrente (Calvera, 2003: 9, 18-19). Munari (1982 [1966]: 23) chama ao designer “o artista do nosso tempo”, embora simultaneamente faça questão de distinguir entre ambas as profissões (Munari,1979). Na verdade, ao reivindicar para si na década de 1970 a categoria de arte popular, o design retomava o tema da função social da arte e tomava distâncias relativamente à cultura de massas, desprovida de qualidade e/ou estilisticamente anacrónica - numa palavra, o kitsch.

Design e arte caracterizam-se por possuírem uma história comum, sendo muitos os momentos em que as duas disciplinais se cruzam: Bauhaus, Warhol, o próprio Munari. Os cursos de design continuam hoje a ser maioritariamente albergados nas escolas de Belas-Artes ou de Arquitectura, e não é incomum existirem designers que praticam ambas as actividades. Mais recentemente, moda, decoração, artesanato urbano, novas tecnologias digitais (web-design) são áreas que ampliaram os limites do design, e que por vezes incluem também a arte. Em especial no uso dos novos media digitais, arte e design encontram muitos pontos de união; como refere Calvera (2003: 13), se nos ativermos apenas às imagens presentes no écran é muito difícil saber se foram criadas por um artista ou um designer. O rápido desenvolvimento destas novas ferramentas pôs aliás à disposição do público a possibilidade de trabalhar quotidianamente com coisas que antes eram competência exclusiva daqueles dois tipos de profissionais.

Munari (1979) profetizara que, no futuro, existiriam duas categorias de

operadores estéticos, projectando para diferentes públicos: o designer que trabalharia para a população em geral, e o artista que trabalharia para uma elite, eventualmente produzindo obras de carácter único mas, de preferência, especializando-se na produção de múltiplos de função essencialmente decorativa. De facto, e ainda como corolário dos projectos de William Morris e da primeira Bauhaus, desenvolveu-se nessa altura nos países de língua anglo-saxónica, o movimento do craft-as-art (Shiner, 2001: 274). Tratava-se de uma nova e desajeitada tentativa de ultrapassar a velha divisão entre artes e ofícios, mas que pouco mais conseguiu do que a incorporação das artes decorativas nas escolas de Belas-artes. Estas abriram departamentos de cerâmica, tapeçaria e vitral e os e os novos praticantes passaram a expor em galerias próprias, com a diferença de que não se apresentavam já como artesãos, barristas ou vidreiros, mas como escultores-ceramistas ou artistas do vidro. O resultado mais interessante talvez tenha sido a recuperação da quilt art (colcha, coberta de retalhos), desta vez com uma componente política feminista, como forma de ligação e revalorização das artes e técnicas tradicionais praticadas pelas mulheres no passado. Numa exploração mais livre, e já plenamente integrada nas artes plásticas, esta corrente influenciou o nascimento do movimento artístico Pattern and Decoration (Chadwick, 1990: 331-334).

Na direcção contrária, algumas regiões do norte da Europa, e.g. Inglaterra e países escandinavos onde a tradição dos craft ainda estava presente registam, nos últimos anos, um revivalismo dos valores artesanais no design (Dormer, 1997). Este retomar da manualidade decorre algumas vezes de preocupações ecológicas e de sustenta-



bilidade, mas outras de uma estratégia de incorporação de tempo e mão-de-obra “inúteis” que funcionam assim como mais-valia a refletir no preço final no produto (Julier, 2000). Neste último caso, o craft-design aproxima-se do chamado “design de autor”, ou high design, por oposição ao design anónimo, produzido em massa. Aproxima-se também da arte, quando entra no museu ou quando objectos de design são vendidos em lojas como potenciais peças de museu. Como refere Julier (2000: 70), qualquer coisa a meio caminho entre high art e high street.

Finalmente, numa altura em que o objecto artístico se “desmaterializou” (Lippard e Chandler, 1968), substituído pelo conceito ou ideia e em que a noção de “imaterialidade” (Lyotard, 1985) se tornou determinante nas actuais discussões sobre arte no contexto dos novos media digitais e das tecnologias da comunicação, a internet e os smartphones permitem vislumbrar o sonho de uma arte feita por todos e para todos.

Retomando a nossa pergunta inicial e a sua hipotética resposta: para além das inúmeras formas híbridas, existem hoje diferentes “artes” direccionadas para (ou produzidas por) diferentes públicos: arte experimental (ou de vanguarda) e highbrow culture, midlebrown /mid-cult, cultura de massas, lowbrow ou subculturas urbanas, juvenis, etc. Deveremos reservar o epíteto arte apenas às manifestações culturais que se enquadram no primeiro tipo? Talvez. Mas isso não nos permitirá prescrever uma qualquer definição ou essência da arte. Afinal, a arte será sempre aquilo a que as pessoas chamam arte.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Th. W. e Horkheimer, M., 1997 [1947]. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 2.ª ed.
- Adorno, Th. W., 1982. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter 1992 [1936]. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, pp.71-113.
- Burdek, Bernhard E., 1994. *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Calvera, Anna, 2003. “Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos”, in Anna Calvera (ed.), *Arte¿? Diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 9-30.
- Chadwick, Whitney, 1990. *Women, Art and Society*, Londres: Thames and Hudson.
- Dewey, John, 1934. *Art as Experience*, Nova Iorque: G. P. Putman’s Sons.
- Dormer, Peter, 1997. *The Culture of Craft: Status and Future*. Manchester: Manchester University Press.
- Dutton, Denis, 2009. *The art instinct: beauty, pleasure, and human evolution*. Nova Iorque: Bloomsbury Press.
- Eco, Umberto, 1986. *Obra Aberta*, São Paulo: Ed. Perspectiva 4.ª ed.
- Formaggio, Dino, 1985. *Arte*, Lisboa: Ed. Presença.
- Goodman, Nelson, 1978. “When is art?” in *Ways of worldmaking*, Indianapolis: Hackett, pp. 53–74.
- Grassi, Ernesto, s.d. [1960]. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Greenberg, Clement, 1939. “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*. 6:5, pp. 34-49.
- Jimenez, Marc, 1997. *Qu’est-ce que l’esthétique?*, Paris: Gallimard.



Julier, Guy, 2000. The Culture of Design, Londres: Sage.

Kristeller, Paul Oskar, 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", Journal of the History of Ideas, Vol.12, No. 4, pp. 496-527.

Lippard, Lucy R. e Chandler, J., 1968. "The Dematerialisation of Art", Art International, vol. 12, no.12.

Lyotard, Jean-François 1985. Les Immatériaux [catálogo], Paris: Centre Georges Pompidou, 2 vols.

Munari, Bruno, 1979. Artista e Designer, Lisboa: Editorial Presença.

Munari, Bruno, 1982 [1966]. A Arte como Ofício. Lisboa: Editorial Presença.

Papanek, Victor, 2002. Arquitectura e design : ecologia e ética [trad. de The green imperative], Lisboa: Edições 70.

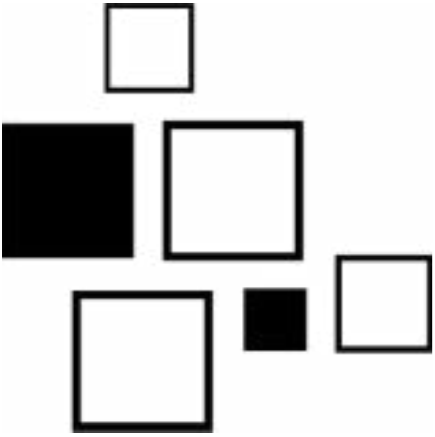
Read, Herbert, 1982. A Educação pela Arte, Lisboa: Edições 70.

Read, Herbert, s.d. [1962]. O Significado da Arte, Lisboa: Ulisseia.

Rodrigues, António Jacinto, 1989. A Bauhaus e o Ensino Artístico, Lisboa: Presença.

Shiner, Larry E., 2001. The invention of art: a cultural history, Chicago: University of Chicago Press.

Hebdige, Richard, 1979. Subculture: The Meaning of Style, Londres: Comedia.



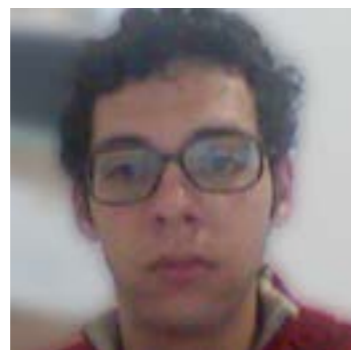
autores

CIRCO SEM LONA, CIRCO NA RUA: LUGAR PRATICADO DA COMUNICAÇÃO



ADRIANA BRAVIN - GRADUADA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL (JORNALISMO). MESTRE EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO (UFF/2005). É PROFESSORA ASSISTENTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP). TEM EXPERIÊNCIA NAS ÁREAS DE COMUNICAÇÃO, JORNALISMO

E EDITORAÇÃO, ATUANDO PRINCIPALMENTE NOS SEGUINTE TEMAS: TEORIAS DA COMUNICAÇÃO, REDAÇÃO E EDIÇÃO JORNALÍSTICAS, JORNAL-LABORATÓRIO, JORNALISMO AMBIENTAL, HISTÓRIA DO JORNALISMO, COMUNICAÇÃO E CULTURA POPULAR



Pablo Gomes -

A rua é um lugar sem dono (CERTEAU, 2009). Um palco perfeito para as artes de fazer, a partir de seus usos e apropriações; um entre-lugar que se adapta a quem dela “toma posse”; uma massa de modelar que o artista popular transforma, revira, ressignifica. O lugar pensado para dar passagem a carros e pedestres pode muito bem ser pensado para servir de palco, abrigar a platéia, receber o palhaço e o circo sem lona, dar passagem, sim, ao cortejo de malabares, pernas-de-pau, músicos, equilibristas e bufões.

São muitas as províncias de significados (VELHO, 2003) as quais a rua convoca. E é nesse ambiente, entre “golpes táticos” e “astúcias” de usuários que, “se você se propõe a ser um artista de rua, você deve estar ciente de que o lugar onde você está não é seu”. A fala do artista circense João Pinheiro, do grupo Circovolante, de Mariana (MG), é a pista que nos conduz, nesse artigo, aos “lugares praticados” que a rua pode abrigar.

Desse ponto de vista – olhar a rua a partir de quem dela toma posse – escolhemos observar a prática comunicativa de um grupo cultural circense, fixado numa pequena cidade histórica mineira, Mariana, a primeira capital de Minas Gerais, hoje com cerca de 54 mil habitantes, e distante 115 quilômetros de Belo Horizonte. Estudamos os fluxos informativos acionados pelo grupo Circovolante, buscando, deste modo, conhecer as formas de agendamento de distintos grupos sociais pela mídia, a partir de indícios de exclusão de determinados movimentos sociais dos circuitos comunicativos convencionais (BRITTES, J.; CAMINHAS, L.; GOUVEA, M., 2011).



A hipótese sustentada nesse estudo de caso é de que a ausência de políticas públicas alicerçadas no direito à comunicação é responsável pela manutenção de um sistema comunicativo excludente, alimentado por idêntico desequilíbrio em outras esferas, como a economia e a cultura, em suas acepções mais amplas.

Resultados de estudos realizados por outros projetos de iniciação científica vinculados ao Grupo de Pesquisa do CNPq, “Plataformas Midiáticas, Informação e Opinião”, do qual participamos, afirmam que, em resposta à ausência de políticas de comunicação, eficientes e equilibradas, diferentes grupos e movimentos sociais criam subsistemas comunicativos sobrepostos, nos quais mesclam-se processos rudimentares e recursos tecnológicos avançados, de acordo com a competência comunicativa do grupo.

Assim, é possível compreender que os modos de organização de fluxos informativos próprios, tais como o subsistema de comunicação colocado em prática pelo Circovolante e que aqui se configuram por cartazes, carros de som, panfletos, cavaletes em praças, site (www.circovolante.com.br) e blog (<http://tribunapalhacaria2012.blogspot.com>), além da própria rua, se relacionam a um determinado contexto situacional (ARAUJO, 2003), em função do lugar social a partir do qual o grupo desenvolve suas ações comunicativas.

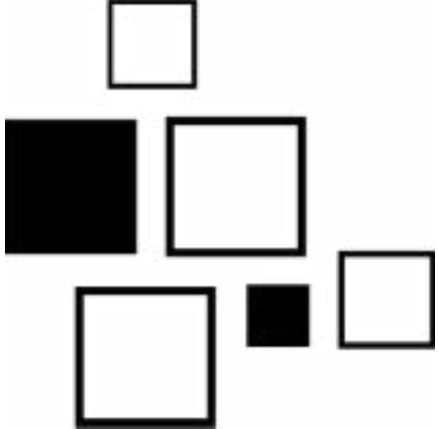
Nesse artigo, recorreremos a Certeau (2009), e aos pares conceituais usos-apropriações, espaço-lugar, estratégias-táticas, para pensar os usos da rua que um grupo cultural, como o Circovolante – um circo sem

lona – coloca em prática, ao se apropriar desse espaço para construir sua forma peculiar de comunicação com a cidade.

E, qual exatamente, é a relação desse grupo com o circo? Mas, afinal, de que circo estamos falando? Se ele tem sede própria, não se relaciona a uma família circense, não tem lona, ainda assim é um circo? O que o torna, então, um “circo”? Ermínia Silva (2009) conta que, no Brasil, o circo surge em meados do século XIX, a partir de famílias que imigraram da Europa trazendo consigo uma maneira própria de organização social, o “circo-família”, que se constitui pela transmissão oral do saber e a formação continuada dos seus integrantes.

Esse artista que era, e manteve-se multifacetado, dominava (e domina) diversas linguagens, o que, aliado ao fato de haver poucos espaços preparados para a realização de apresentações, aproxima-o da rua. O que acaba tornando-se um saber agregado à prática circense (SILVA, 2009), e presente no Circovolante.

Foi apenas durante a década de 1970 que se consolidou, no Brasil, o movimento de expansão do circo para fora da lona, o que culminou, em 1982, com a criação da Escola Nacional de Circo. “O ensino das artes circenses saiu do reduto da lona e atingiu um número significativo de pessoas de todas as idades, classes sociais e uma diversidade de propostas de sua aplicação” (p.42). Ao contrário do que se poderia pensar, isso não significou uma ruptura entre o circo e a rua. O surgimento de novos modelos de organização e transmissão do saber não eliminaram os antigos, mas sim se agregaram a eles.



Trinta anos após a abertura do saber circense às escolas de formação nessa área surge o Circovolante, um grupo que não é oriundo do circo tradicional, mas que estuda, pesquisa e difunde a arte circense em seus espetáculos, agregando práticas que remetem ao modelo de circo tradicional, circo-família, ao mesmo tempo que as modifica, contextualizando-as à realidade local. O grupo é formado pela dupla Xisto Siman e João Pinheiro, oriundos de Governador Valadares (MG) e há 12 anos radicados em Mariana (MG).

Seus espetáculos são uma combinação de técnica e improviso, em que o jogo com o público é sempre o ponto de partida. Mas a interação com as pessoas não se restringe aos espetáculos pois, na verdade, começa antes, já que é preciso divulgá-los, torná-los público. Uma vez que o Circovolante é conhecido e reconhecido pela população como um grupo de Mariana, haja vista os encontros de palhaços que organiza desde 2008 (reunindo espetáculos e intervenções nas praças da cidade, sempre com numeroso público), poderíamos supor que o primeiro caminho de publicização de seu trabalho seriam os meios de comunicação convencionais, ou massivos, tais como jornais, rádios, televisão.

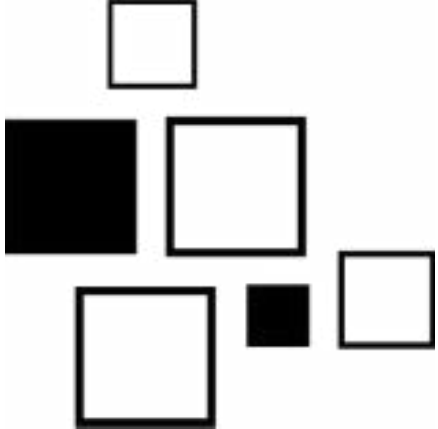
No entanto, o acesso do grupo aos meios massivos é reduzido em termos de visibilidade alcançada em função dos eventos que realiza com frequência na cidade, o que nos leva a pensar na existência de outros modos de agendamento social, além do preconizado pela Teoria do Agendamento (*Agenda-Setting*), formulada por McCombs e Shaw, segundo a qual os meios de comunicação são capazes de interferir na agenda pública, colocando certos assuntos em debate, não dizendo

exatamente o que pensar, mas sobre quais temas pensar (McCOMBS *apud* WOLF, 2008).

Mas, se a mídia convencional não “agenda” espontaneamente os eventos públicos promovidos pelo Circovolante, de que modo ele consegue fazer-se existir socialmente e comunicar-se com a cidade? Esse outro modo de comunicação com o público e agendamento social fica visível, em Mariana, onde encontram-se vários meios informais de comunicação espalhados por lanchonetes e padarias, pontos de ônibus, praças, restaurantes, sorveterias. Todos lotados de panfletos e cartazes que anunciam desde o “Circovolante Encontro de Palhaços”, à venda de animais, carros, aluguéis de casas. Ao subverter tais espaços em potenciais meios informais de comunicação, a população da cidade cria um fluxo informativo peculiar, da qual o Circovolante também é usuário e produtor.

Michel de Certeau, em “A invenção do cotidiano” (2009), estabelece a diferença entre um “espaço” e o uso que se faz dele. Espaço está ligado ao poder; é um espaço tudo aquilo que foi pensado e organizado pelo poder social. Uma vez que o espaço é utilizado de forma diferente da prevista, passa a ser denominado “lugar praticado”. À transformação de “espaços” em “lugares praticados” dá-se o nome de “prática”.

O autor, portanto, não considera o uso de um espaço como um ato livre, pois envolve, antes, uma tensão entre o que é permitido pelo poder social que o organiza e o ato de utilizá-lo. A esses locais utilizados, inclusive pelo Circovolante para se comunicar com a cidade, Certeau dá



o nome de “lugares praticados”, pois são espaços que foram pensados com uma finalidade específica, mas que devido ao uso cotidiano acabaram por incorporar novas funções.

Outro conceito associado a “lugar” é o de “tática”, o lugar do “fraco” que se faz em relação aos “lugares praticados”. É uma maneira de se subverter as significações atribuídas a um determinado local/objeto em benefício de quem o faz. Já a “estratégia ceriteauniana” está vinculada à ideia de “espaço”: é o local de ação dos grupos dominantes que, a partir de interesses próprios, organizam a sociedade. Assim, todos os demais grupos, que não o dominante, em princípio, não têm poder de agendamento nos meios de comunicação de massa, por não terem acesso a eles.

Desse modo, os meios de comunicação massivos, ou convencionais, encontram-se no campo dos “espaços”, uma vez que são pensados e controlados pelo poder social. Tudo o que é publicado em um jornal pode ser encarado como parte de uma “estratégia” tal qual Certeau (2009) a caracteriza. Já os meios informais de comunicação compreendem “lugares”, uma vez que são o local de atuação daqueles que não pertencem ao poder social e, portanto, fazem uso de táticas, às quais não têm um local próprio, precisam sempre do espaço do outro para existir.

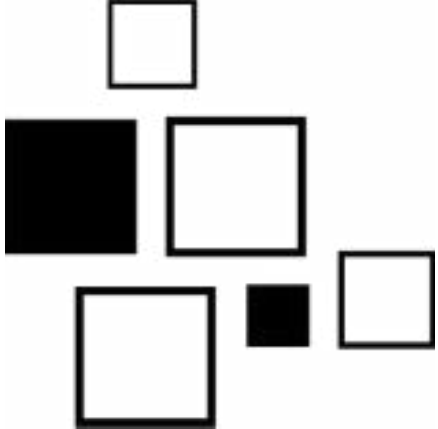
Quando os circenses Xisto e João querem comunicar fatos relativos às ações do Circovolante, precisam do espaço do outro, precisam subverter a ideia que o poder social faz desses locais, ao usarem “espaços” que não são deles, mas sim apropriados. Os “lugares praticados” não

estão ligados apenas aos emissores, mas também aos receptores. Isto porque os emissores fazem uso desses “lugares” porque sabem, de antemão, que irão atingir um grande número de receptores. O que nos leva a pensar nos “usos” e nas “apropriações” dos espaços da cidade (CERTEAU, 2009).

A ideia de “uso” vincula-se ao conceito de “espaço”. O uso é a função para as quais os espaços foram pensados. Assim, o uso projetado para um ponto de ônibus, por exemplo, é servir para o embarque e o desembarque dos passageiros. Já as “apropriações” estão ligadas aos lugares, ou seja, à transformação de um espaço em lugar – o espaço deve ser apropriado e ter sua função alterada. Quando alguém cola um anúncio em um ponto de ônibus, está alterando o espaço, vinculando a ele um uso que não o pensado pelo poder social, adicionando novas significações.

É a partir das apropriações dos espaços locais, dentre os quais a rua, que o Circovolante se faz “ver” em Mariana, pois uma das hipóteses levantadas nesse estudo de caso é a de que este é um dos seus modos de dialogar com a cidade e seu público, e, portanto, parte integrante da identidade do grupo. Isso torna a utilização de meios informais de comunicação parte da maneira como o grupo se enxerga e é visto pela população.

Podemos, então, entender essa forma de comunicação como um processo de construção da identidade, não somente no que tange ao grupo em questão, mas ao circo de forma geral. Uma identidade que remete



fortemente à tradição, haja vista a maneira de comunicar utilizada pelo circo ao longo da história, mas que também está relacionada a modernidade, pois a permanência e fixação do grupo Circovolante, em Mariana, se opõe à tradição nômade do circo (SILVA, 2009).

Por outro lado, além das “táticas” comunicacionais observadas para furar o “bloqueio” da mídia massiva, observa-se um outro movimento em relação ao grupo, desta vez em direção a “estratégias” comunicativas. O primeiro, quando convida alunos do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) para produzirem um blog e divulguem na internet os encontros de palhaços que realiza anualmente (2010, 2011 e 2012); o segundo, quando contrata uma assessoria de imprensa para divulgar o encontro realizado em 2011, contabilizando, através dessa ação, 81 publicações na imprensa (notícias, reportagens e entrevistas, nos meios impresso, audiovisual e digital).

Como aponta BRITTES (2003), por estarmos diante de um novo momento cujas possibilidades comunicativas potencializam a competência argumentativa dos sujeitos, em função da comunicação em rede de computadores, o grupo provocou um contra-agendamento. Segundo Silva (2007), essa ação “compreende um conjunto de atuações que passam, estrategicamente, pela publicação de conteúdos na mídia” e depende, para seu êxito, da forma como o tema-objeto foi tratado pela imprensa, tanto em termos de espaço quanto de sentido produzido (2007, p.85).

Ao acionar tal movimento estratégico, o grupo viabiliza a vinculação de sua imagem à ação cultural que realiza anualmente e que mobiliza

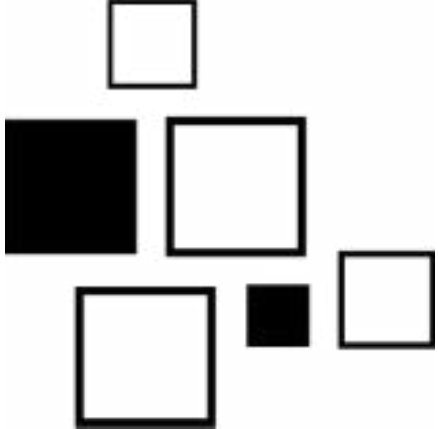
a cidade; aos artistas de renome nacional que homenageia (em 2011 e 2012, o homenageado foi o ex-Trapalhão Dedé Santana); e às pautas jornalísticas que passam a abordar o evento.

Ainda que seus movimentos estratégicos alcancem a visibilidade momentânea na mídia, é nas operações “de rua” que o Circovolante imprime sua marca na cidade, e dialoga de forma direta com seu público. “Se você se propõe a ser um artista de rua, você deve estar ciente de que o lugar onde você está não é seu”. Desse modo, João Pinheiro define o “lugar” que o grupo ocupa, ou melhor, o entre-lugar que representa a rua para o artista que dela faz uso, já que nela tudo cabe (CERTEAU, 2009).

Se o “uso” é qualquer operação realizada sobre um objeto previamente apropriado (CERTEAU, 2009), então, o Circovolante toma a rua para si durante sua apresentação, agindo como locatário, se apropriando desse espaço, usando-o sem, no entanto, exercer nenhuma relação de posse. O uso da rua perpassa toda a história do grupo, desde sua constituição, e é nesse espaço que ele interage com a plateia, se comunica com seu público e se apresenta.

A relação com a rua o obriga a adotar condutas diferenciadas para ocupá-la, transformando-a em “lugar praticado”. Isso se dá em dois movimentos: 1) a divulgação dos espetáculos e convocação da plateia; 2) a realização dos espetáculos.

No primeiro, uma vez que em Mariana os grupos culturais não alcançam espontaneamente visibilidade na mídia local, o Circovolante utiliza



práticas comunicativas próprias para divulgar seus eventos, através de táticas de agendamento social, com o uso de panfletos, cartazes, carros de som, motossom e cavaletes em praças, postes e pontos de ônibus, ressignificando esses locais, que acabam por se qualificarem como lugares praticados.

Já o processo de apropriação e ressignificação da rua pode ser descrito como uso, nos termos de Certeau (2009): “trata-se precisamente de reconhecer ‘ações’ que são a sua formalidade e sua inventividade própria e que organizam em surdina o trabalho de formiga do consumo” (p.45). Dessa forma, ao se apropriar dos espaços públicos para a divulgação dos espetáculos, o Circovolante está dirigindo o consumo dos moradores de Mariana, ensinando a eles onde encontrar informações sobre o grupo, o que com o passar do tempo, pela repetição, pode acabar inserindo significado a esse lugar praticado.

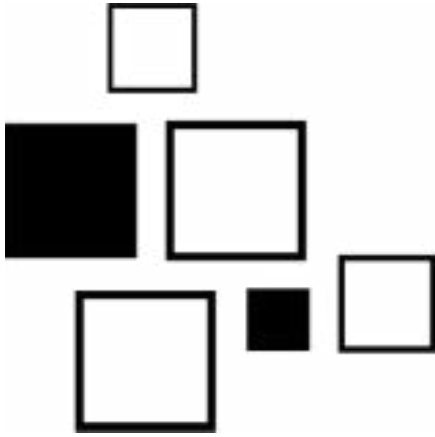
Assim, da mesma forma que vamos à padaria e não à locadora para comprar pão e leite, o Circovolante dirige o seu público para as ruas, pontos de ônibus, postes, ou para a própria sede, para “consumir” informações sobre o grupo. Por outro lado, existe uma conduta estratégica no uso da rua – “todo mundo vai pra rua”, afirma Xisto Siman –, que visa englobar o maior número de pessoas possível, tanto durante o espetáculo quanto durante sua divulgação. Assim, usar a rua também representa um campo de possibilidades (VELHO, 2003) durante o processo de divulgação dos espetáculos e principalmente do Encontro de Palhaços.

A gente sempre cerca o público, a maioria das

vezes que a gente confia na divulgação alheia a gente se ferra (sic). O que a gente procura sempre nos nossos eventos e nos espetáculos de grande porte é colocar carro de som nosso, ou a motossom. O importante é ter uma divulgação ampla! É carro de som, é o cartaz, é via internet se você pode (dependendo do público que você quer atingir), tem umas coisas que é tudo junto agora. (Siman, Xisto, entrevista).

No segundo movimento, o grupo transforma a rua em picadeiro. Para que isso se torne possível, é necessária a negociação. Primeiro, com o poder constituído, configurando uma estratégia: para ocupar a rua, deve-se obter autorização da prefeitura. Esse uso também está ligado a movimentos táticos, uma vez que nem todas as intervenções que aconteceram na rua foram negociadas. Segundo, há a negociação da realidade entre os agentes envolvidos. Velho (2003) explica que, nas sociedades complexas, isso se dá por meio das interações entre os indivíduos e suas redes de relações possibilitadas pela linguagem.

A própria ideia de negociação implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade. (...) não só o conflito, mas a troca, a aliança e a interpretação em geral, constituem a própria vida social através da experiência, da produção e do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores diferentes (VELHO, 2003, p.22).



Nesse sentido, o Circovolante tem que entrar em um acordo sobre o que pode ser dito, ou feito, e precisa criar uma província de significados que dialogue com o público, o ambiente físico no qual o grupo se insere e o poder social representado pela prefeitura. As situações e o campo de ação colocados pela rua, e o uso que os artistas do Circovolante fazem dela, amplificam a negociação da realidade nesse lugar praticado ao qual o artista deve recorrer como se estivesse se equilibrando numa corda bamba.

Na rua é louco porque você, como artista, tem que pegar esse público e ainda lidar com o barulho da construção, com o barulho da buzina do ônibus, com o barulho do carro, com o bêbado que passa, com o cachorro que avança em você.
(SIMAN, Xisto, entrevista)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O circo sem lona, o Circovolante, e suas práticas comunicativas, trouxeram muito o que pensar sobre a configuração desse lugar praticado da comunicação, a rua. Nela, a comunicação é uma experiência sem mediadores. A linguagem é modulada à assistência, de acordo com cada contexto, sendo portanto mais direta e rapidamente assimilada e usada (até mesmo, replicada). O espetáculo, os encontros de palhaços, eles próprios como veículos de comunicação do grupo, abrem-se à interação da plateia, permitem-se às intervenções que veem da rua.

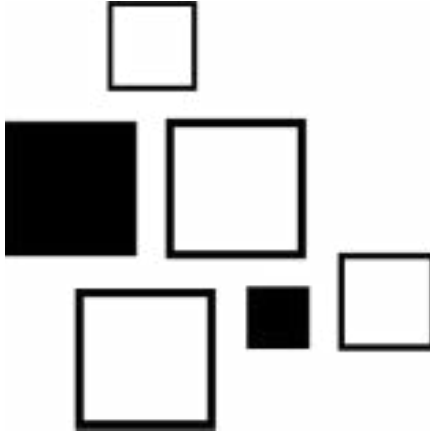
Dessa forma, o Circovolante não constroi um espaço que seja unica-

mente seu, mas sim lança mão de um repertório de ações em benefício próprio. Ao fazer isso produz sentido, comunica-se – uma comunicação que define, ou ajuda a definir, uma identidade ligada à sua maneira de habitar, ou de utilizar as regras impostas socialmente.

Tais escolhas nos apontam: 1) por um lado, o alinhamento do grupo – um circo sem lona e que tem sede própria – à própria tradição circense de ocupação dos espaços públicos para encenar sua arte e subverter tais espaços, promovendo deste modo sua identificação com a tradição do circo e a manutenção dessa memória; 2) por outro, os usos e apropriações da rua e sua transformação em “lugar praticado” configuram-se como práticas comunicativas próprias e de agendamento social em contextos comunicativos excludentes, tal como o estudado.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Inesita. Razão polifônica: a negociação de sentidos na intervenção social in *Perspect. ciênc. inf.*, Belo Horizonte, n. especial, p. 46-57, jul./dez. 2003.
- BRITTES, Juçara. *Internet, Jornalismo e Esfera Pública: Estudo sobre o processo informativo do ciberespaço na formação da opinião*. São Paulo: 2003. 189 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, USP- 2003.
- BRITTES, J.; CAMINHAS, L.; GOUVEA, M.. Aspectos Peculiares da Comunicação em Mariana. Artigo apresentado ao International Association for Media and Communication Research - IAMCR 2011 – Cities, Creativity, Connectivity. Istambul, Turquia, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano : Artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009

A decorative graphic on the left side of the page, consisting of several squares and rectangles of varying sizes and orientations. Some are solid black, while others are white with black outlines. They are arranged in a scattered, abstract pattern.

SILVA, Erminia. Respeitável público... O Circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Luiz Martins. Sociedade, esfera pública e agendamento. In: LAGO, Claudia (org.) Metodologia de pesquisa em jornalismo. Rio de Janeiro, Petrópolis, Vozes, 2007.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WOLF, Mauro. Teorias das Comunicações de Massa. São Paulo: Martins Fontes, 2008

PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE HUMANOS E GOLFINHOS



Adriana Gomes de Oliveira

Resumo: Jakob Uexküll desenvolve, em 1926, uma proposta teórica denominada teoria do Umwelt, que apresenta uma explicação para os processos perceptivo/motores desenvolvidos pelos animais em seus processos adaptativos, observados inicialmente no campo da etologia. A teoria do Umwelt contribui para o desenvolvimento de uma vertente da semiótica voltada ao entendimento da dinâmica dos processos vivos que foi chamada posteriormente de biossemiótica, e hoje se constitui como uma estrutura teórica que pode ser utilizada em diferentes campos do saber.

Uexküll aponta, precursoramente, para a ideia de que organismos estão acoplados aos seus ambientes pelos seus sistemas perceptivo/motores. O aparato perceptivo (órgão perceptual) do organismo é responsável pela apreensão das informações do ambiente e, o sistema motor (órgão efetuator) pelas conseqüentes ações. Sendo assim, um organismo é capaz de apreender do ambiente o que seu sistema perceptivo, (moldado pelas suas experiências no tempo) lhe permitir captar.

A teoria de Uexküll chama a atenção para o fato de que as capacidades de percepção de um dado organismo (em si, conseqüência de um processo evolutivo) criam uma espécie de membrana invisível que delinea o que no ambiente é capaz de ser apreendido pelo indivíduo e, desta forma, possibilita conseqüentes ações. Esta membrana é, ao mesmo tempo, responsáveis pelas experiências subjetivas do mesmo, quando este toma contato com os mais diversos fenômenos que o cercam.

A ideia artística é desenvolver um software que traduza os sons emitidos



pelos golfinhos em escrita e a nossa escrita em uma comunicação reconhecível pelos golfinhos e ver o que isto muda em suas formas de comunicação.

Isto em si mesmo já é parte da obra, que será apresentada como uma instalação artística-sistêmica, podendo explorar também, além do vídeo e do software, imagens evolutivas.

Palavras-chaves: Comunicação, biossemiótica, Umwelt, obra-sistema.

INTRODUÇÃO

Considerar o aspecto sistêmico da realidade que nos cerca levando em conta a simultânea abertura e imbricamento dos mais diversos níveis de observação e descrição do real, em si parte de um processo global de trocas de matéria, energia e informação em que períodos de organização e desordem se configuram não é tarefa fácil, por mais pertinente que nos pareça.

O caráter múltiplo do real nos desencadeia a apreensão de informações através de cinco sentidos e nos reitera a condição de tradutores das informações que nos rodeiam e produtores de tecnologias que ocasionam, como consequência, a criação de meios comunicativos geradores de linguagens (visual, verbal, sonora, tátil, olfativa etc.) que são, em última instância, estratégias de comunicação.

Assim como a simultaneidade de estímulos ambientais carrega a potencialidade de nos apresentar mundos mais complexos, a inserção de informações no mundo por meio de diferentes linguagens também altera

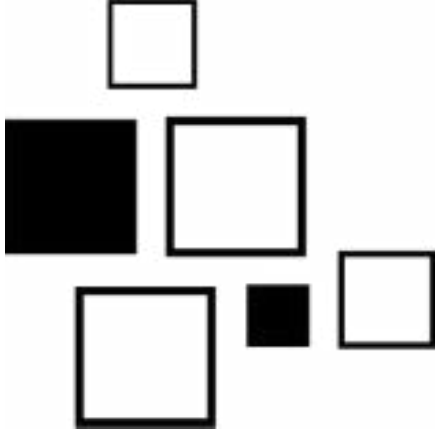
este macro-ambiente o tempo inteiro levando a reestruturações naturais e, em certa medida, involuntárias em nossas maneiras de perceber e agir.

O desenvolvimento de tecnologias que cada vez mais explora esta multiplicidade de estímulos acoplados em uma só ferramenta ou meio otimiza a apreensão de informações de maneira mais completa (e complexa), dando conta da demanda simultânea de estímulos que nos cercam.

Todos os dias, o tempo inteiro, sistemas vivos encontram estratégias diferenciadas para sobreviver e, com isto, permanecer no tempo. Plantas movimentam-se em busca de luz, pássaros deslocam-se para lugares mais quentes procurando alimentos, seres humanos desenvolvem estratégias por meio do desenvolvimento científico, da invenção de tecnologias, e da criação artística para que melhor se adaptem ao ambiente e possam procriar-se, propagando sua própria existência.

Múltiplos e simultâneos focos de vida, nos mais diversos níveis de descrição, passam por processos similares e pululam no mundo. Por outro lado, um Universo grande e aparentemente estável nos abarca.

Assim como as tecnologias são ferramentas que melhor nos adaptam ao ambiente (e que também, ao mesmo tempo, passam por processos seletivos de adaptação no mundo) a arte contemporânea que faz uso de tecnologias eletrônicas, digitais, biotecnológicas e co-evolutivas e é um campo que abarca discussões relativas à simultaneidade de linguagens, à criação de tecnologias que carregam linguagens - e estímulos - múlti-



plos, à geração em tempo real - da própria obra, o desenvolvimento de obras com diferentes níveis de autonomia, assim como à descentralização de participações e meios de participações.

Dentro desta contextualização, discutir uma realidade que é ao mesmo tempo biológica, psicológica, sócio-econômica, cultural, tecnológica etc. é inevitável e, ao mesmo tempo, certamente incompleta. Ainda assim, este texto se insere em um paradigma que entende a realidade como sistêmica e dinâmica, considerando o aspecto fluido de trocas entre organismos e ambientes.

Desta forma, dentro desta ontologia, a vertente filosófica denominada Perspectivismo é aqui considerada, pois entende a exploração e o conhecimento do mundo por diversos pontos de vista (perspectivas) apontando suas especificidades e, ao mesmo tempo, considerando a importância de todas. (Vita, 1964:95)

A arte sempre encontra no seu tempo ferramentas propícias que rediscutem (e recriam) a própria realidade e a própria arte. O aspecto fluido e dinâmico ao qual nos referimos se revela por meio de propostas artísticas que exploram ferramentas tecnológicas com características orgânicas e que potencializam a idéia de obra em processo – sistemas artísticos abertos ao ambiente e com características autônomas – que encontrem, por si mesmos, caminhos auto-organizativos a partir de estímulos externos e/ou internos.

Tais propostas são um reflexo da própria complexidade do real e do

artista (ou do grupo de profissionais que as implementaram). A arte sempre foi um campo de apresentação de possibilidades diferenciadas do real e recentemente temos observado a criação de realidades em que o público é envolto no ambiente e o integra modificando-o em sua estrutura. Arte, artefatos, cognição são três instâncias da complexidade da existência humana e, em alguns casos, não-humanas.

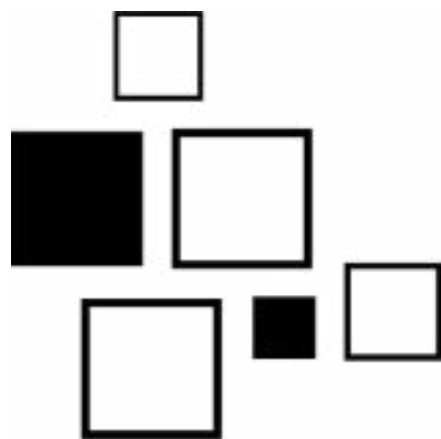
UMWELT: A SUBJETIVIDADE EXTERNALIZADA

“Estamos acostumados a falar de um mundo externo e um mundo interno de pensamento. Mas eles são apenas adjacências sem nenhuma linha fronteira entre eles.” (Peirce apud Ibri)

O Umwelt é então o mundo que se torna perceptível ao organismo através de seus órgãos dos sentidos e de suas experiências internalizadas. Ao mesmo tempo, a experiência subjetiva do organismo é externalizada por suas ações, através dos estímulos com os quais os indivíduos se identifiquem no ambiente.

Sendo consequência da evolução, importante salientar que, de maneira geral, todos os indivíduos de uma mesma espécie têm um Umwelt semelhante podendo encontrar, com isto, respostas adaptativas similares ao agirem em seus ambientes.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que existem padrões de atuação semelhantes entre os indivíduos de uma mesma espécie, existem também variações. Tais variações são pautadas em possíveis alterações no aparato percepto/motor de cada organismo, que está diretamente ligado



à capacidade de apreender, em suas experiências, diferenciadas informações do ambiente.

Desta forma, o Umwelt do organismo é lentamente moldado pela evolução, permanecendo, a cada geração, as informações genéticas dos indivíduos que sobreviveram e chegaram ao ponto de procriar-se.

No caso de seres humanos o Umwelten da espécie é mais complexo pois, dentre muitas outras habilidades (pautadas nas características específicas de cada indivíduo) temos a capacidade de produzir linguagem e nos comunicar com variados níveis de produção simbólica, modificando o ambiente que nos cerca e refinando, sutilmente, nossa própria capacidade perceptiva e cognitiva (nossas ações no ambiente) através de diversas formas de comunicação desenvolvidas.

Comparados a outros animais na escala evolutiva, temos habilidades cognitivas que são específicas de nossa espécie e que estão diretamente relacionadas às áreas do cérebro responsáveis por tais, como é o caso da linguagem, discutida no tópico anterior. Como vimos, a linguagem está diretamente ligada às ações que um indivíduo desenvolve no ambiente, incluindo aí o desenvolvimento de ferramentas.

Assim, dentro desta discussão, a arte pode ser entendida como um potente campo para refinar a capacidade do indivíduo de perceber e produzir ações diferenciadas no ambiente, aumentando suas chances de permanência no tempo e, concomitantemente, a permanência da própria espécie.

PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE HUMANOS E GOLFINHOS

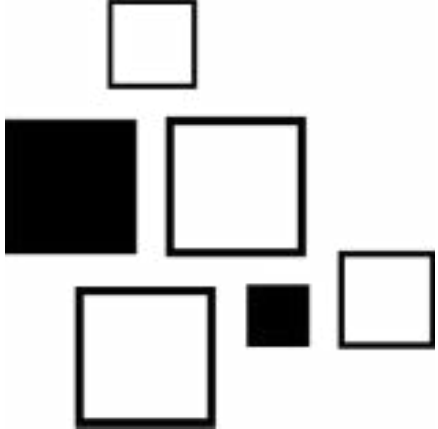
O comportamento social dos cetáceos pode, no fim das contas, mostrar muitos paralelos com o comportamento social de mamíferos com grandes cérebros como macacos e humanos. (Castro, Peter; Huber, Michael: 2012: 204)

Os golfinhos possuem cérebros muito grandes em relação ao tamanho de seus corpos. Eles aprendem rápido e podem até mesmo compreender frases curtas faladas pelos humanos. (Harris: 2011: 25)

Os mamíferos marinhos, particularmente os cetáceos, usam uma rica variedade de vocalizações e sinais tácticos e visuais para se comunicarem uns com os outros. O comportamento brincalhão e a assistência mútua são evidências adicionais da complexidade de seu comportamento. (Castro, Peter; Huber, Michael: 2012: 205)

Diante da aparente inteligência dos cetáceos, as pessoas estão sempre tentadas a compará-los aos humanos e a outros animais. Estudos sobre discernimento e capacidade de solução de problemas com golfinhos nariz-de-garrafa, por exemplo, concluíram que sua inteligência se coloca em algum ponto entre a de um humano e a de um chimpanzé. (idem: 203)

Ao contrário do mostrado no cinema e na televisão, a noção de fala em golfinhos é enganadora. Apesar de produzirem um rico repertório de sons complexos, eles não têm cordas vocais e seus cérebros processam sons diferentemente dos nossos. (idem: 203)



Assim como nos chimpanzés, golfinhos-nariz-de-garrafa cativos aprenderam a Língua Americana de Sinais. Esses golfinhos aprendem a se comunicar com seus treinadores quando estes usam linguagem de sinais para fazer perguntas simples.

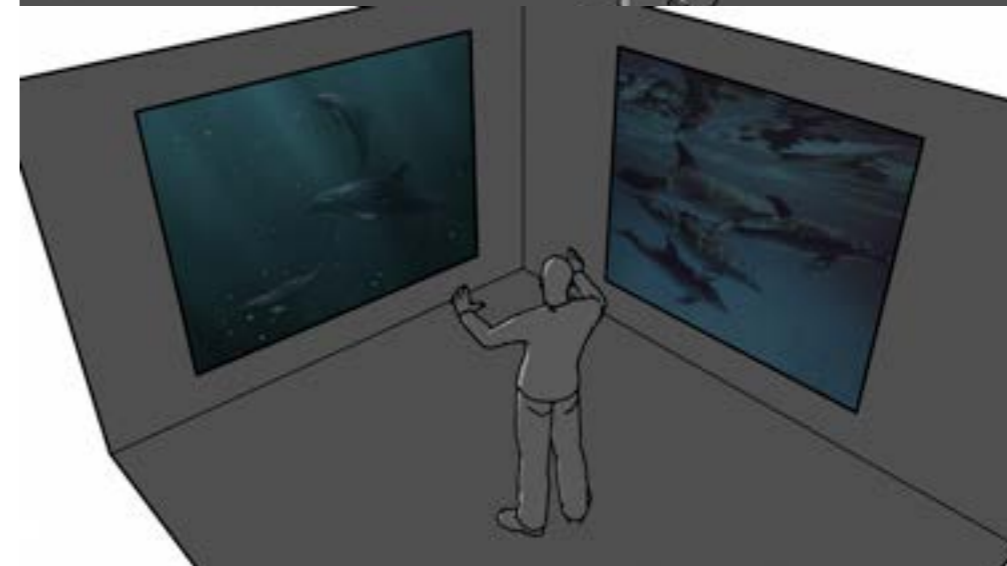
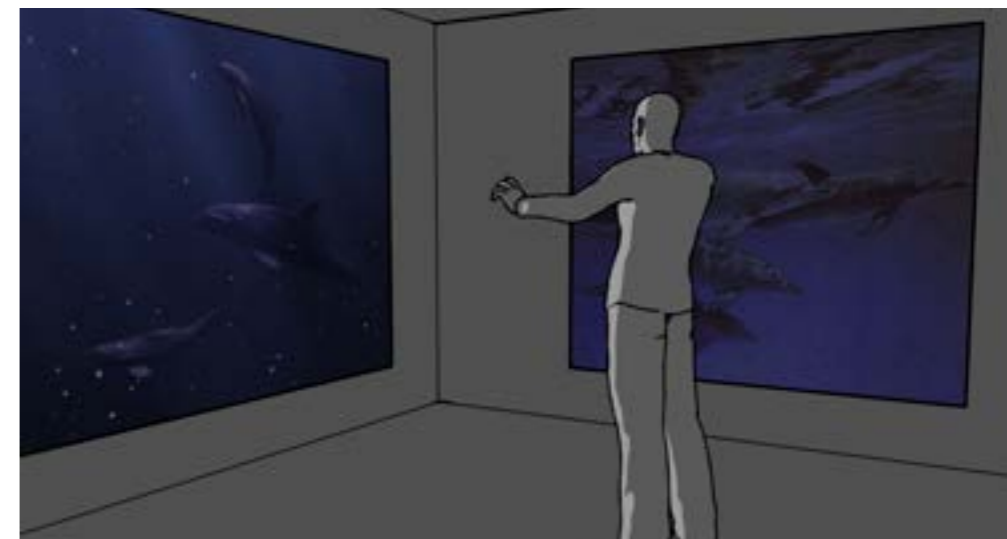
Os golfinhos respondem com sim e não com acenos das nadadeiras. (idem 203)

Apesar disso, golfinhos não têm uma língua propriamente dita como a nossa.

Diferentemente dos humanos os golfinhos provavelmente não podem enviar mensagens realmente complexas uns aos outros. (idem: 203)

A ideia artística então é desenvolver um software que traduza os sons emitidos pelos golfinhos em escrita e a nossa escrita em uma comunicação reconhecível pelos golfinhos e ver o que isto muda em suas formas de comunicação.

Isto em si mesmo já é parte da obra, que será apresentada como uma instalação artística-sistêmica, podendo explorar também, além do vídeo e do software, imagens evolutivas.



REFERÊNCIAS

- CASTRO, Peter; HUBER, Michael E. *Biologia Marinha*. Porto Alegre: AMGH/ Artmed: 2012, 8a edição.
- HARRIS, Caroline. *Baleias e Golfinhos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2011, 1a edição
- JUNIOR, José Martins da Silva. *Os Golfinhos de Noronha*. São Paulo: Ed. Bambu, 2010, 1a edição.
- OLIVEIRA, Adriana Gomes. *Arte, Artefatos, Cognição: Evolução e Processos Comunicativos*. PUC-SP, 2004.

O XADREZ COMO DESENVOLVIMENTO LÓGICO-ESTRATÉGICO OU COMO FORMA DE ENTRETENIMENTO?



ALESSANDRA MAIA - MESTRANDA EM TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E CULTURA PPGCOM/UERJ – BOLSISTA DO CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq) –, PESQUISADORA DO LABORATÓRIO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO,

ENTRETENIMENTO E COGNIÇÃO (CIBERCOG). ESTUDANTE DE RELAÇÕES PÚBLICAS E GRADUADA EM JORNALISMO PELA FCS/UERJ. ALEMONTMAIA@GMAIL.COM



CLARISSA HIGGINS - BACHAREL EM JORNALISMO PELA FCS / UERJ. LICENCIANDA EM LETRAS / LITERATURA PELA UFF. CLARISSAHIGGINS@LIVE.COM .

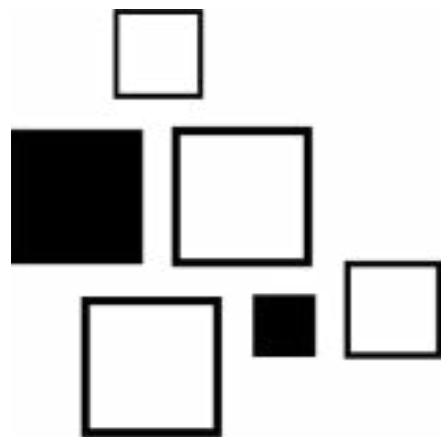
Resumo: O artigo compara a motivação dos jogadores de xadrez ao optarem por partidas on-line – contra a máquina ou contra outra pessoa – e presenciais, quanto ao entretenimento, ao desenvolvimento do raciocínio lógico-estratégico e à sociabilidade. As consequências das escolhas dos jogadores também são analisadas à luz do modelo cognitivo empregado para a realização das partidas, por meio dos conceitos de atenção – seletiva e fragmentada – (DAVENPORT & BECK, 2001; CRARY, 2001, 2004; WICKENS & McCARLEY, 2008; SALVUCCI & TAATGEN, 2011) e da ideia de interação entre homens e suportes técnicos (NORMAN, 1993; HUTCHINS, 1995, 2000; CLARCK, 2001). Os dados foram coletados com o emprego do Método de Explicitação do Discurso Subjacente (MEDS).

Palavras-chave: xadrez, cognição, entretenimento, atenção, sociabilidade.

INTRODUÇÃO

As Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) têm criado condições para o desenvolvimento de diferentes habilidades ou para o reforço de antigas capacidades, necessárias a uma apropriação cognitiva mais eficaz. As tecnologias operam, portanto, sobre a atenção e as práticas interativas, de acordo com os objetivos de cada indivíduo.

O xadrez, jogo tradicionalmente visto como um método de desenvolvimento do raciocínio lógico-estratégico, tornou-se um jogo eletrônico com este mesmo fim, ou adquiriu notas de entretenimento e oportunidade de sociabilidade? A partir dessa questão, o presente trabalho propõe



o mapeamento das inclinações dos jogadores de xadrez mediado por plataformas eletrônicas, quer joguem contra a máquina, quer on-line, contra um oponente humano. Para isso, vale-se de entrevista semiestruturada e do Método de Explicitação do Discurso Subjacente (MEDS).

Entretanto, vale ressaltar que o estudo não entende o entretenimento como forma de alienação, pois se acredita que ele pode contribuir com a capacitação cognitiva do indivíduo.

Este trabalho se baseia nos estudos desenvolvidos pelo Laboratório CyberCog. Por isso, toma como referencial teórico os conceitos de atenção seletiva (CRARY, 2001, 2004; WICKENS & McCARLEY, 2008) e atenção fragmentada: concorrente ou simultânea (DAVENPORT & BECK, 2001; SALVUCCI & TAATGEN, 2011), além da ideia de interação entre homens e suportes técnicos (NORMAN, 1993; HUTCHINS, 1995, 2000; CLARCK, 2001).

POR QUE O MEDS

A escolha do método objetivou a exploração em profundidade das motivações que impulsionam jovens entre 20 e 30 anos, com nível universitário (no mínimo), jogadores de xadrez em tabuleiro e em plataformas eletrônicas a praticarem o jogo. O objeto de estudo, que envolve aspectos lúdicos e tecnológicos, adequou-se perfeitamente à aplicação on-line do Método de Explicitação do Discurso Subjacente.

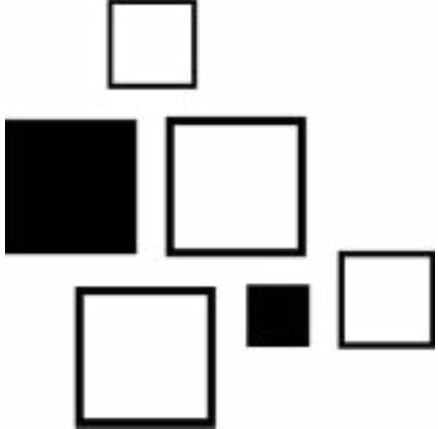
O número de participantes foi determinado pela homogeneidade do discurso e os entrevistados puderam escolher o melhor momento para a

conversa. As entrevistas foram realizadas a partir do seguinte roteiro flexível: (1) Em que meio(s) virtual(is) (computador, vídeo game, display de avião, outras plataformas eletrônicas) você já jogou xadrez?; (2) Gostaria que você comparasse a jogabilidade no tabuleiro e no _____ (ambiente(s) virtual(is) já experimentado(s) pelo entrevistado). Você pode pensar nas diferenças mais marcantes, nos problemas de um ou outro tipo de jogo e nas facilidades peculiares a cada modalidade.; (3) Pensando nas vezes em que você jogou xadrez virtualmente, as partidas foram contra o computador, no modo multiplayer ou de ambos os tipos?; (4) Você prefere jogar contra o computador ou contra outra pessoa? Por quê?; (5) Em que(quais) momento(s) do dia você prefere jogar xadrez? Por quê?; (6) O que faz você gostar de jogar xadrez? Se houver diferença entre a motivação do jogo virtual e a do jogo físico, por favor, especifique.; (7) Para que você joga xadrez? Se houver diferença entre a finalidade da modalidade virtual e a da modalidade física, por favor, especifique.

Para a eficácia da análise, era importante que as perguntas e as respostas fossem concatenadas com fluidez, em tempo real. Por isso, foram privilegiados os dispositivos de mensagens instantâneas, como Google Talk, Skype, Yahoo! Messenger, Facebook Messenger, MySpace IM, MSN Messenger e congêneres (Nicolaci-da-Costa, 2009, p. 38).

COMO O XADREZ É VISTO POR SEUS ADEPTOS

As entrevistas revelaram que os jogadores de xadrez não têm motivações distintas para optarem entre a modalidade de jogo virtual e a física. Em ambos os casos, as partidas são fontes de relaxamento, por meio do



treino intelectual, o que nos leva a perceber que o entretenimento está presente na atividade, porém não é vão. Apresenta-se com o claro propósito de gerar satisfação e prazer como recompensas pelo exercício do raciocínio lógico-estratégico. Logo, o xadrez é um jogo catártico.

Por outro lado, os jogadores observam diferenças marcantes entre as partidas presenciais e as on-line, quer contra a máquina, quer contra outra pessoa. Quando estão frente a frente com o oponente, os jogadores sentem-se mais estimulados pela oportunidade de analisarem outros fatores além das jogadas, puramente, como o gestual e os olhares do adversário, o ritmo de jogo e o clima da partida, capazes de revelar hesitações, inclinações, distrações, grau de dificuldade da estratégia adotada e tendência de resultado antes do xeque-mate, propriamente dito. A interação favorece um exercício mais complexo do raciocínio, com mais variáveis a serem estudadas.

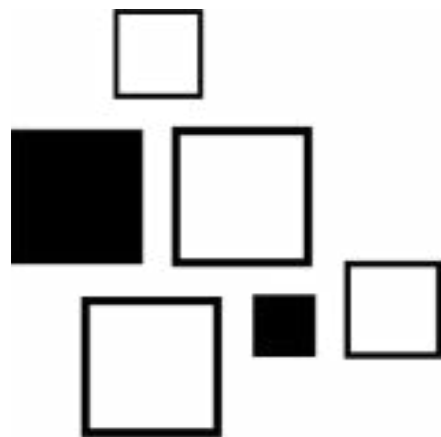
Além disso, os jogadores se identificam com as estratégias adotadas pelos oponentes humanos, o que não acontece com as estratégias adotadas pela máquina, que são sempre distantes da realidade, passível de distrações, erros e criatividade. O aprendizado entre pares se torna mais rico.

Vale destacar que as distrações e os erros do jogo humano podem ser ocasionados ou extremados pela fragmentação da atenção do jogador, pois em atividades simultâneas “é mais fácil perder o foco da atenção” (REGIS, TIMPONI & MAIA, 2011, p. 10).

Quanto à sociabilidade, é um ponto referido pelos entrevistados, mas sempre em segundo plano, após o entretenimento-exercício. Por mais que mencionem a interação e o lazer, o xadrez nunca perde a conotação de um treino intelectual, o que revela a preocupação dos jogadores com o desenvolvimento do raciocínio, da atenção concentrada, da criatividade estratégica e da superação pessoal.

É possível, ainda, explicitar a relação que os jogadores estabelecem entre o relaxamento e o exercício por meio do tipo de atenção empregado nas partidas. Os entrevistados preferem jogar em ambientes privados e silenciosos, o que favorece, juntamente com o estilo próprio do jogo, a atenção seletiva. Isso evidencia a mudança de foco da rotina e do estresse diário para o jogo, com o que vulgarmente é chamado de “desligamento” do cérebro para algumas questões e sua consequente liberação para uma atividade voluntária e prazerosa. A atenção fragmentada, no xadrez, dificultaria a catarse da partida, por resultar em uma estratégia menos esmerada, ou seja, com menor esforço intelectual – que é a geratriz de satisfação.

Apesar de não ser gratuita, a competitividade também está presente, e com destaque, no jogo. Os oponentes jogam para ganhar. Também por este motivo, há preferência pelo jogo interpessoal, que possibilita reações como comemoração pela vitória, implicâncias e rixas com os adversários, e revanches, acirrando a disputa. Eles admitem com mais facilidade a derrota contra a máquina, porque seu estilo de jogo não é comparável ao estilo humano.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que o xadrez, quando praticado voluntariamente e de forma a oferecer desafio aos jogadores, é um entretenimento agradável e útil, pois promove o prazer do aprimoramento intelectual, independentemente da vitória.

Os adeptos do jogo também desenvolvem e treinam a atenção seletiva, sendo capazes de se concentrarem em suas atividades, mergulharem em estratégias rumo ao sucesso, resistirem a distrações e enxergarem, no jogo e na vida, as consequências imediatas de suas escolhas.

No passatempo, a presença do outro é um pretexto para a competitividade e um obstáculo a mais antes da vitória, já que a partida se torna mais complexa e, simultaneamente, próxima, pois as reações calculadas da máquina são muito diferentes do raciocínio humano.

Não importa se têm à disposição plataformas eletrônicas ou um oponente humano, os jogadores buscam complexidade e bons adversários. Se encontrarem bons parceiros, preferirão a interação, se não, ficarão com o computador.

O xadrez é sempre um exercício e quem o pratica nunca está satisfeito com o próprio desempenho.

REFERÊNCIAS

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria; DIAS-ROMÃO, Daniela; LUCCIO, Flávia Di. Uso de entrevistas on-line no método de explicitação do discurso subjacente (MEDS). Psicologia: Reflexão e Crítica, UFRGS, 2009.

PRIMO, Alex. Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura e cognição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

REGIS, Fátima; TIMPONI, Raquel; MAIA, Alessandra. Cognição Integrada, Cognição Entrelaçada e Cognição Distribuída: uma breve discussão sobre modelos cognitivos na cibercultura. In: Anais do XX Encontro da Compós. Rio Grande do Sul, UFRGS, junho de 2011.

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA RELEITURA DE PRODUÇÕES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL



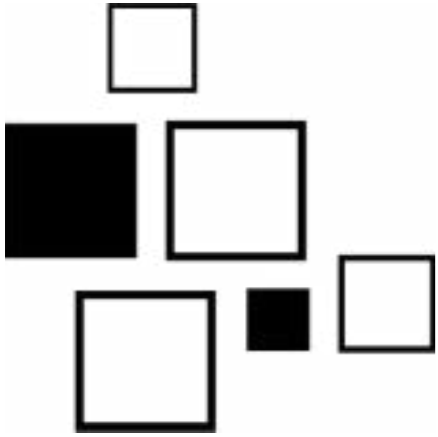
ALICE SEIBEL WAPLER

“Vivemos em um mundo de imagens que estamos permanentemente produzindo, lendo e decodificando.” (MARTINS, PISCOSE e GUERRA, 1998, p.54).

Ao desenhar, rabiscar, pintar, modelar, colar, construir, montar, a criança expõe suas impressões e interpretações acerca do mundo. Considerando as artes visuais como linguagens, podemos afirmar que a prática das mesmas se estabelece como uma forma de comunicação, de expressão, de diálogo entre o artista e o seu entorno e entre a obra e o espectador. Desse último diálogo que a expressão artística terá sua existência concluída, pois “(...) o sentido não “emana” das imagens, mas dos diálogos produzidos entre elas e as pessoas, sendo que estes diálogos são mediados pelos contextos culturais e históricos.” (CUNHA, 2010, p.12). Martins, Piscose e Guerra (1998, p.75) também discorrem sobre o contato e relação do observador com a obra de arte:

“Quando estamos diante de uma obra de arte, a recriamos em nós. A contemplação de uma produção artística nunca é passiva, algo de nós penetra na obra ao mesmo tempo em que somos por ela invadidos e despertados para novas sensibilidades.”

Tão recorrente quanto sua prática é a associação equivocada da releitura à cópia. Não raro nos deparamos com imagens de obras consagradas ladeadas por reproduções das mesmas nos corredores de ambientes de educação infantil. O desenvolvimento da releitura como resultado de observação e reprodução da obra de arte tal qual a composição se apre-



senta, limita a manifestação da singularidade e originalidade do autor, como também o modo particular com que torna visível seu olhar sobre o mundo.

Constatando a cópia como condizente resposta do exercício de releitura e compreendendo a última como uma relação intertextual estabelecida entre as produções expressivas dos artistas e das crianças, sugiro aqui outra denominação para essa prática: referência criativa. Considerando que cada qual vê a obra de acordo com sua ótica, referenciais pessoais e culturais, sob uma perspectiva particular, a expressão referência criativa diz respeito à criação fundamentada em determinado referencial artístico.

Procuo evidenciar com essa sugestão de terminologia a associação da atribuição de novos significados a imagem do propósito e do real sentido da releitura. Qualidades ausentes no exercício de cópia de obra de arte no qual a única aprendizagem diz respeito ao refinamento técnico, relegando o conhecimento artístico apenas a prática, ignorando as demais informações que não dizem respeito à técnica.

Portanto, o exercício de referência criativa não posiciona a criança no lugar de reproduzidor, mas sim de autor, produtor e criador de uma imagem. Ponderando a multiplicidade de leituras que a decodificação dos códigos de uma obra sugere, assim como as inesgotáveis interpretações que se originam desse contato, Martins, Piscose e Guerra (1998, p.57) abordam a incorporação da singularidade do autor na produção de trabalhos artísticos:

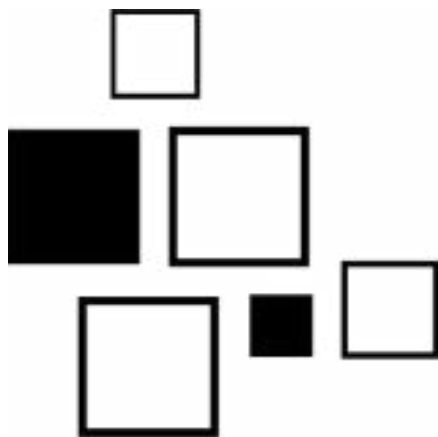
“A criação artística desvela em imagens – sonoras, visuais, cênicas – o nosso modo singular de captar e poetizar a realidade.

Cada um de nós, combinando percepção, imaginação, repertório cultural e histórico, lê o mundo e o representa à sua maneira, sob o seu ponto de vista, utilizando formas, cores, sons, movimentos, ritmo, cenário...”

Utilizando a referência criativa como denominação para a substituição do termo releitura, refletirei acerca de planos de trabalho realizados por mim e por outra professora em nosso ateliê infantil, o Azul Anil, localizado em Porto Alegre, RS, com crianças de 5 a 9 anos de idade. Exemplifico com esses planos, formas de se trabalhar a releitura como exercício de referência criativa não se limitando apenas a aspectos plásticos e técnicos das obras, mas considerando também as propostas dos artistas contemporâneos.

REFERÊNCIAS CRIATIVAS DE BRITTO VELHO, BEATRIZ MILHAZES, LEON FERRARI E MIRA SCHENDEL: UMA RELAÇÃO FORMAL

Acredito no enfraquecimento da crença do compromisso da arte em retratar nosso entorno fielmente. Procuo minimizar nas crianças o juízo de que desenho “bonito” e “bom” é aquele que se aproxima da reprodução da realidade. Porém, percebo que a concepção de arte ainda está muito relacionada com a habilidade técnica e manual quando meus alunos dizem que não sabem desenhar. Segundo Cunha (2010, p.7):



“A expressão indica que acreditamos que qualquer produção visual deva ser análoga ao que percebemos do mundo material e que, para concretizá-la, precisamos de um aparato técnico, domínio do olho e da mão e sobre os materiais.”

Diante dessa afirmação, contesto as crianças sublinhando que cada um desenha à sua maneira e que todas as formas de representações são válidas em sua diversidade. Ainda assim identifico a necessidade de criar estratégias pedagógicas que desvinculem a qualidade do desenho à sua aproximação da realidade. Com a finalidade de trabalhar a desconstrução do desenho, apresentamos às crianças pinturas do artista porto alegreense Britto Velho. O pintor, escultor, gravurista e desenhista expõe em suas pinturas partes do corpo humano desmembradas e que juntas compõem figuras inusitadas pertencentes a um universo surreal. A proposta da referência criativa foi abalizada no estímulo da criação de imagens que se distanciassem das formas padronizadas, dos elementos fixos recorrentes nos desenhos das crianças e da incessante busca das mesmas em atingir um ideal de representação.

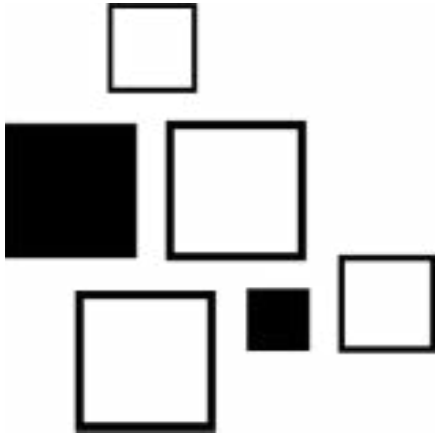
Os alunos coloriram com variados materiais expressivos folhas em branco. Em seguida propomos que rasgassem as folhas aleatoriamente. Dentre os pedaços de papéis originários dos rasgos os alunos foram instigados a encontrarem, reconhecerem e/ou inventarem figuras com a finalidade de elaborarem uma colagem com a junção daquelas formas. Das colagens surgiram cenários e personagens com formatos diferenciados dos pertencentes às produções plásticas comumente realizadas pelas crianças. A inexistência de uma prévia explicação sobre a ativi-

dade possibilitou o desafio de criar a partir da surpresa, pois os rasgos foram feitos sem a intenção de um formato específico. O imprevisível foi incorporado ao processo da referência criativa, esta teve como forma de diálogo com a obra de Velho a composição de figuras a partir da combinação de formas.

Aliando a proposta de artes a textos literários, outro plano de aula teve início com a leitura do livro *Valentín, el ratón poeta*, de Artur Navarro. As ilustrações, formadas por colagens com jornais e letras de revistas em composição com desenhos à lápis, receberam uma atenção especial ao término da hora do conto. Propondo que observassem as figuras, instigamos questionamentos acerca da maneira como foram feitas as ilustrações da história, ressaltando que as letras podem formar não só o texto escrito, mas também o texto visual.

Encontramos nas obras de Leon Ferrari e Mira Schendel a inclusão das letras como elementos visuais. Ambos artistas compõem obras abstratas com a utilização desses símbolos. Porém, encontram-se em alguns trabalhos de Ferrari tanto as letras formando textos legíveis, quanto desenhos que se assemelham a um alfabeto desconhecido por nós. Apresentamos aos alunos alguns trabalhos desses artistas que continham desenhos formados pela aglomeração de letras. Algumas das obras mostradas não apresentavam textos escritos, as letras estavam presentes, mas não para compor palavras.

O trabalho iniciou de maneira lúdica: buscando relação com o cotidiano das crianças, uma panela foi preenchida por recortes de letras de



jornais e revistas fazendo alusão a uma sopa de letrinhas. Cada aluno com seu recipiente, um a um, foram servidos por uma concha de sopa. Em seguida os desafiamos a realizarem arranjos com aqueles símbolos compostos por tamanhos, cores e formatos distintos. Diferentemente dos desenhos elaborados com a utilização de materiais expressivos, a maioria das produções resultantes desse exercício foram abstratas, apontando o enfraquecimento do apego às representações figurativas e contribuindo no processo de constituição da linguagem visual dos alunos.

Procurando utilizar materiais e superfícies variadas e diferentes das comumente oferecidas em sala de aula, propusemos que os alunos trocassem a folha de papel em branco por páginas de jornais. Os alunos exploraram o comportamento do giz de cera, do lápis de cor, da canetinha, do grafite e do giz pastel seco e oleoso experimentando e testando a aderência dos mesmos sobre a folha cinza do jornal. A saliência das cores sobre o texto escrito também foi posta em questão. Sobre a intervenção do educador nesse processo de descobertas matéricas e no desafio das crianças em explorar as possibilidades que os materiais oferecem, Cunha (2002, p.13) comenta:

“(...) perguntas que desencadeiem a curiosidade em relação ao que as crianças estão trabalhando e que possam relacionar estes novos conhecimentos a outros saberes e seus saberes iniciais. Destas perguntas surgirá o conhecimento significativo em relação aos materiais e à própria expressão, pois não podemos perder de vista que os materiais são os veículos que tornam visível

o invisível.”

Os alunos se envolveram de forma prazerosa com a atividade que mesclou prática, conhecimento artístico e brincadeira ao estreitar a relação da temática com o dia a dia das crianças.

A referência criativa embasada na obra da artista visual carioca Beatriz Milhazes também foi guiada pelo aspecto visual de seu trabalho e da combinação dos elementos presentes em suas telas. Milhazes elabora composições geométricas agrupando cores e texturas, pinturas e colagens. Arabescos, motivos florais, espirais e listas recebem cores vivas que demarcam as formas e as compõem como conjunto. Implantando uma linha tênue entre a pintura e a colagem, a artista evidencia a sobreposição e encaixes das formas. As pinturas que contêm colagens estabelecem uma relação de identificação visual com as crianças por serem compostas por papéis de embalagens de chocolates, bombons e balas reconhecidos por elas.

A proposta de trabalho consistiu na elaboração de uma colagem com a utilização de papéis de variados tipos, formatos, tamanhos e gramaturas, tecidos e plásticos. Assim como a artista, as crianças também agregaram às suas colagens embalagens feitas de papel e de plástico, como embalagem de pão, massa, biscoito e chiclete, além de embalagens feitas para embrulhar presentes. Retalhos de tecidos de diversas estampas e sacos de plástico de diferentes cores também foram disponibilizados. O exercício criativo tornou-se presente na combinação dos materiais e na invenção das crianças de suas próprias estampas ao colorirem e desenharem em fragmentos de papéis. Essas estampas criadas



pelos alunos corresponderam às imagens constituídas da repetição de um ou mais elementos.

O plano de trabalho elaborado com base na obra de Beatriz Milhazes, Britto Velho, Leon Ferrari e Mira Schendel teve seu foco no aspecto visual, na estética e nas configurações do trabalho desses artistas, na constituição da imagem e na distribuição espacial dos elementos nas obras. As composições das formas e as figuras originárias da combinação de cores, texturas, elementos e formatos transformaram-se no ponto de interseção entre as obras de artes e os trabalhos dos alunos.

REFERÊNCIAS CRIATIVAS DE WALMOR CORRÊA E REGINA SILVEIRA: A TEMÁTICA COMO PONTO DE PARTIDA

Entendo que o educador deva estar atento às necessidades e às carências apresentadas pelos seus alunos no processo de desenvolvimento de suas linguagens expressivas e na elaboração de suas produções simbólicas. Sendo assim, o professor adquire subsídios para que possa propor atividades que atendam e supram essas necessidades. Percebendo a preocupação dos alunos, principalmente os em idade escolar, em retratar nosso entorno tal qual nos é visível, e indo no sentido contrário a reprodução de imagens estereotipadas e midiáticas, elaboramos um plano de trabalho centralizado na criação de imagens irreais.

Pensando em artistas contemporâneos que se utilizam do universo imaginário para a produção de suas obras, exibimos aos alunos trabalhos da série Apêndices, de Walmor Corrêa. Nessas obras o artista porto alegreense retrata de forma “realista” seres fantásticos, criando dessa

maneira, simulacros para nosso mundo. A desconstrução da figura humana em sua produção origina personagens híbridos que instigam nosso pensar imaginativo.

Com o objetivo de utilizar táticas que permitissem as crianças sentirem-se seguras em arriscarem novas formas em seus desenhos, dispomos sobre a mesa uma tabela numerada de 1 a 6, onde sobre cada número colocamos um objeto. O aluno jogava o dado duas vezes, os números sorteados correspondiam aos objetos localizados sobre eles na tabela. Foi desafiada, da junção desses dois objetos distintos, a elaboração de um terceiro. A produção criativa, vinculada à brincadeira, contribuiu e instigou o processo de construção de imagens não convencionais e que não tivessem relação com o real. O exercício de pensar na produção desse terceiro elemento mobilizou o aparecimento de desenhos inusitados, o desafio foi respondido com soluções inovadoras e ousadas. Além de criarem esses seres e objetos híbridos, os alunos nomearam suas invenções e as localizaram em um contexto.

Em uma variação da atividade, as crianças recortaram de revistas partes do corpo de animais, pessoas e plantas. Colocamos cada recorte dentro de um envelope. Ao jogar o dado os alunos sorteavam o número de envelopes sem saber que figura havia dentro deles. A proposta consistiu em elaborar um ser com a colagem dos recortes sorteados. Materiais de desenho foram disponibilizados para que a figura ganhasse novos contornos e contexto. O aprendizado foi aliado ao divertimento em uma ação que desestabilizou produções que comumente eram desenvolvidas pelas crianças, oportunizando assim, momentos em que a imaginação



foi materializada nas produções simbólicas.

Acredito na validade de se trabalhar artistas que estão expondo em Porto Alegre para possibilitar aos meus alunos a experiência ótica, perceptível e sensível, o impacto proveniente do contato com as obras em suas reais dimensões e a visão de diferentes ângulos dos objetos tridimensionais. Atentas a essa importância, elegemos trabalhar a obra de Regina Silveira, incluindo a visita à exposição intitulada Mil e um dias e outros enigmas, na Fundação Iberê Camargo. As obras da mostra versavam em torno da temática da sombra.

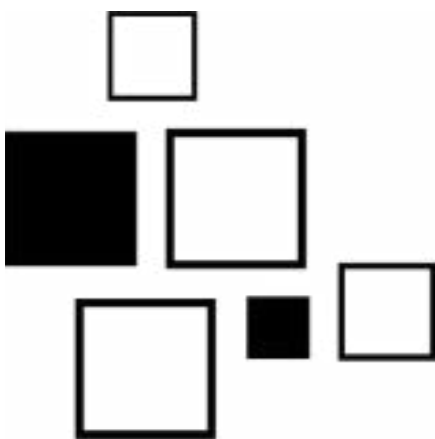
Precedente a ida ao museu, o tema da sombra foi abordado junto aos alunos com o auxílio do livro Sombra, de Suzy Lee, Juego de Luces, de Hervé Tullet e do filme Príncipes e Princesas, de Michel Ocelot, seguido da produção de um teatro de sombras. As crianças elaboraram os personagens e apresentaram para a turma num plano de trabalho que combinou literatura, cinema, artes visuais e cênicas. A conversa entre as áreas artísticas presentes no plano aproximou-se da combinação de diversas linguagens que a arte contemporânea apropria-se para comunicar-se, a exemplo da vídeo-arte que mescla artes com produção-audiovisual e da performance que combina artes visuais com artes cênicas.

No encontro seguinte fomos à exposição de Silveira. Como professoras o conhecimento adquirido sobre o grupo de alunos que temos contato, permitiu-nos através de estímulos oportunizarmos reflexões sobre as obras que se relacionavam com o cotidiano e as vivências deles. Foram lembradas histórias infantis, como a do Peter Pan, para questionar a

veracidade das imagens observadas. Os alunos realizaram outra associação ao recordarem os cavaletes presentes no Azul Anil perante a instalação denominada Desaparência, a qual apresentava o objeto representado em vinil adesivo. Frente à obra Paradoxo do Santo as crianças compararam os cometidos das personalidades representadas com a Rainha de Copas, do filme Alice no País das Maravilhas.

“Reconheço que conhecimentos sobre a Arte são necessários e importantes, mas eles não deveriam ser colocados como um conhecimento dotado de uma superioridade em relação aos outros saberes e em particular àqueles que as crianças trazem. O que observo quando as professoras enfocam artistas e suas obras, é que as culturas dos alunos e alunas são pouco valorizadas, ao passo que o acervo da *cultura universal* é reverenciado e raramente problematizado ou conectado com os conhecimentos das crianças.”
(CUNHA, 2010, p.10).

Após a exposição, a temática da sombra foi novamente abordada no ateliê. Procurando criar uma relação com o plano bidimensional e tridimensional, a atividade proposta iniciou com a construção de esculturas utilizando isopor e arame. Os alunos levaram suas produções ao pátio e as posicionaram ao sol. A luz incidiu sobre elas e suas respectivas sombras foram projetadas. Observou-se a mudança do formato das projeções de acordo com a posição das esculturas. As crianças puseram-se a pintar em uma folha branca as sombras com nanquim. A escolha



do material baseou-se não só pela cor preta, fazendo alusão à sombra, mas também por ser uma tinta de uso não tão recorrente quanto a guache, da mesma forma que o isopor tem seu uso reduzido nas aulas de artes quando comparado à sucata.

Abordando a mesma temática trabalhada por Silveira, os alunos realizaram referências criativas através de recortes, desenhos, pinturas e esculturas. A elaboração de fotogramas incluiu outra prática artística, a fotografia, no desenvolvimento de trabalhos expressivos baseados na sombra. Foi enriquecedor para as crianças se ampararem em variadas linguagens, instrumentos e materiais para representarem a mesma temática, expandindo seus repertórios visuais e meios de expressão na exploração das possibilidades de comunicação através da arte.

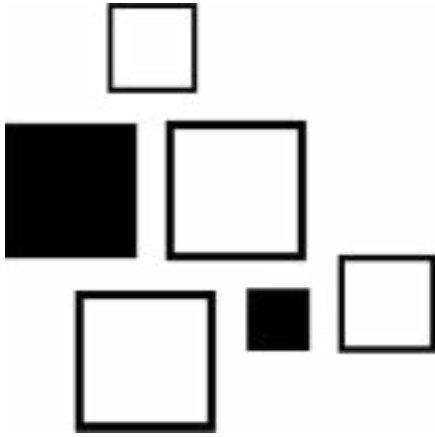
REFERÊNCIAS CRIATIVAS DE KEITH HARING, ROCHELE ZANDAVALLI E BISPO DO ROSÁRIO: UM NOVO CONTEXTO PARA A PROPOSTA DOS ARTISTAS

No trabalho que desenvolvo junto às crianças busco aproximá-las de variadas modalidades artísticas e dentre elas suas diferentes formas de expressão. A reflexão em torno da intervenção urbana, muitas vezes marginalizada no ensino da arte na educação infantil, instigou-nos a abordarmos essa prática no ateliê. A proposta de Keith Haring, artista expoente da chamada arte de rua, de se comunicar com o mundo inteiro através de sua arte nos conduziu na elaboração de um plano de trabalho que abordasse sua obra. Com o apoio da leitura do livro Keith Haring - Ah, Se A Gente Não Precisassem Dormir!, as crianças foram questionadas sobre a acessibilidade da arte. Direcionando a conversa

ao cotidiano dos alunos, perguntamos a eles a respeito da visibilidade dos trabalhos que realizam no Azul Anil. O assunto encaminhou a atividade seguinte: a intervenção na calçada em frente ao ateliê. Assim como Haring, as crianças tornaram visíveis suas pinturas não apenas aos frequentadores do ateliê, mas também por quem passasse pela rua. A alternância da superfície lisa e de tamanho limitado do papel para a superfície irregular e de grandes dimensões da calçada permitiu aos alunos momentos de exploração espacial e gestual.

A realização da referência criativa com base na obra de Haring promoveu o contato dos alunos não apenas com suas produções, mas também com a proposta de trabalho do artista em tornar acessível sua arte a todos os públicos, assim como a capacidade da arte de se comunicar com o espectador, de provocar questionamentos através de mensagens explícitas ou implícitas e de incitar sensações a partir do seu apelo visual. Considerando a linguagem artística como veículo de manifestação do pensamento e sentimento do autor, Martins, Piscose e Guerra (1998, p.57) versam sobre a impressão da singularidade na produção artística:

“Não é simplesmente o assunto, o conteúdo que nos emociona, mas a forma criada para expressá-lo. É essa diferença no de representar que faz com que uma produção artística produza em nós encantamento, repulsa, identificação, indiferença, reflexão... É assim também que, pela marca pessoal que o autor deixa em sua obra, que a diferencia de todas as outras.”



Outra proposta de referência criativa de trabalhos artísticos contemporâneos foi desenvolvida baseada na produção do artista Bispo do Rosário. O desenvolvimento da proposta coincidiu com o período da exposição intitulada Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio que estava ocorrendo no Santander Cultural em Porto Alegre. Motivadas a valer-se da oportunidade dos alunos frequentarem a mostra e não limitar o acesso aos trabalhos apenas através de reproduções, a obra do artista foi trabalhada no ateliê. O estímulo à frequência dos alunos aos espaços expositivos da cidade é fundamentado na construção de um público para as artes visuais e na conquista de uma nova concepção a cerca do campo artístico por parte desses pequenos espectadores.

A obra do artista aproxima-se do universo infantil ao recriar a função de objetos ao descontextualizá-los, capacidade de abstração presente nas crianças quando brincam de faz-de-conta. Além de ser composta por materiais em desuso (sucatas) e não convencionais presentes no cotidiano das crianças. A abordagem sobre seu trabalho e breves informações bibliográficas alavancaram a discussão acerca da loucura, temática pouco abordada com os infantis, e estreitando a relação as vivências das crianças, falamos sobre a diferença e a maneira como nos portamos diante dela adotando atitudes de exclusão e preconceito.

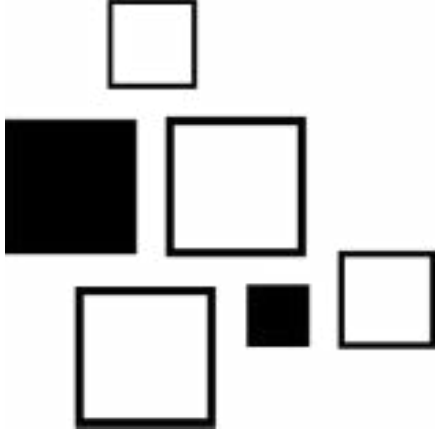
Bispo do Rosário evocava recordações ao bordar suas lembranças com linhas desfiadas da sua própria vestimenta de paciente. Foi dessa maneira que o artista elaborou o Manto da Apresentação: na face externa, reconhecemos palavras, símbolos, números e figuras delineados por fios de lã. Na face interna, nomes de mulheres formam o desenho de

uma espiral irregular.

Os alunos foram convidados a elaborarem uma referência criativa desse manto carregado de significados. Dispondo de variados tecidos, linhas, fitas e lãs as crianças criaram roupas, adornos e enfeites. Assim como Bispo vestiu seu manto, as crianças vestidas com suas produções apresentaram performances com a trilha sonora de composições que versam sobre a loucura: Maluco Beleza, de Raul Seixas e Balada do Louco, de Arnaldo Batista. As canções foram antes ouvidas atentamente enquanto os alunos assistiam aos clipes respectivos.

A referência criativa fez-se presente na confecção de vestimentas baseadas na criação do artista. Os materiais utilizados correspondiam aos que compõem muitas obras de Bispo: tecidos e linhas. Porém, a junção desses materiais não se deu por meio da costura, como no trabalho do artista, mas sim, por sobreposições e combinações de arranjos. Propondo não fragmentar as áreas do conhecimento, o entrelaçamento entre a dança, a música, a produção audiovisual, as artes cênicas e visuais permitiu aos alunos relacionarem saberes e formularem aprendizagens significativas.

No mesmo período que Bispo do Rosário, a artista gaúcha Rochele Zandavalli estava expondo em Porto Alegre. Buscando relacionar o conhecimento prévio das crianças e outros planos de trabalho elaborados junto a elas, vinculamos os artistas através da prática que adotam na construção de seus trabalhos, o bordado, e o tema presente em suas obras, a memória. Assim como as crianças haviam explorado a sombra



por meio de diferentes representações, esses artistas exibem diferentes enfoques sobre a mesma temática.

A aula iniciou com a mostra da série Rever em que Zandavalli interfere com bordados e coloridos nas fotografias de pessoas desconhecidas. Da intervenção sobre o registro de memória de outra pessoa surge um novo contexto aos retratados na fotografia. As imagens, deste modo, vão sendo ressignificadas pela artista. No diálogo sobre seu trabalho constatou-se a ausência de cores nas fotografias originais. Encaminhamos a conversa para a distinção entre a fotografia analógica e a digital e a alternância da relação que estabelecemos com a foto a partir do avanço tecnológico da máquina fotográfica. Trouxemos aos alunos registros fotográficos de nossas infâncias, em um diálogo intimista que aproximou nossas vivências das deles, falamos sobre algumas fotografias que eles selecionaram dentre as que levamos. Os alunos levaram fotos não-atuais e também falaram ao grupo sobre as memórias que evocavam aquelas imagens.

Para contribuir nas discussões e entendimentos sobre a memória foi lido o livro Guilherme Augusto Araújo Fernandes, de Mem Fox, seguido do curta-metragem Dona Cristina Perdeu a Memória, de Ana Luiza Azevedo, baseado na obra literária de Fox. Assim como no plano de trabalho que envolvia Silveira, Ferrari e Schendel, as fronteiras entre as distintas áreas artísticas foram estreitadas. Interligando conhecimentos de diversos domínios e expandindo o repertório cultural e visual dos alunos, as diferentes referências bloquearam a segmentação e fragmentação dos saberes.

A obra de Zandavalli foi retomada no encontro seguinte. Providenciamos o xerox em preto e branco das fotografias dos alunos para a realização da primeira etapa prática do plano de trabalho. Eles puseram-se a recortar suas imagens dos cenários dos registros. Os retratos descontextualizados foram trocados entre as turmas do ateliê. A atividade baseou-se na criação de um novo contexto para a imagem daquela criança. A proposta da artista de intervir em imagens fotográficas foi remodelada no plano de trabalho. Ao incluir as fotos dos próprios alunos, criamos a possibilidade das crianças desenvolverem relações entre as representações visuais e suas vivências pessoais e grupais, instrumentalizando-as como leitoras e produtoras de trabalhos expressivos.

Outro trabalho desenvolvido com base na obra de Zandavalli consistiu na utilização do mesmo material presente na maioria de suas obras e de Bispo do Rosário: a linha. As crianças foram desafiadas a desenharem sem fazer uso de nenhum material de desenho ou pintura, apenas a linha. Disponibilizamos lãs, cordões, fitas e linhas de variados texturas, estampas, cores, comprimentos e larguras. Os alunos fixaram os fios em folhas de papel com cola branca e fita adesiva. Alguns arriscaram costurar as folhas partindo de furos feitos com a tesoura. A dificuldade na construção de desenhos figurativos distanciou os alunos da repetição de formas prontas e estereotipadas, abrindo espaço para novos contornos e emaranhados. A referência criativa elucidou as variadas possibilidades de se empregar o mesmo material em diferentes expressões simbólicas.

REFERÊNCIA CRIATIVA DE EDUARDO VIEIRA DA CUNHA: A

REFERÊNCIA DESCONHECIDA

Outro artista apresentado às crianças foi o porto-alegrense Eduardo Vieira da Cunha. Sua obra contém figuras reconhecidas pelas crianças, como brinquedos e veículos, em composições coloridas e alegres. O plano de trabalho foi elaborado com base na pintura *Ateliê de Artista*, que apresenta um ateliê de artes.

A reprodução da obra foi impressa e as figuras que a compõem foram recortadas por mim e pela outra professora. Os recortes, agora isolados de seu contexto, foram colocados cada um dentro de um envelope. Os alunos foram introduzidos na proposta tendo conhecimento apenas que dentro de cada envelope continha uma figura. Numerados de 1 a 15, cada criança sorteava três envelopes sem saber o recorte que havia dentro. Dispondo de figuras aparentemente aleatórias, as crianças foram instigadas a inserirem aquelas imagens em um mesmo conjunto. O questionamento acerca da relação entre aqueles objetos retratados, o lugar em que poderiam estar e as funções que poderiam assumir conduziu os alunos na elaboração de suas referências criativas. Ao finalizarem a colagem e o desenho do cenário onde residiam os recortes, a obra referente foi exibida e nós, professoras, convidamos as crianças a encontrarem na pintura os elementos visuais sorteados.

A referência criativa consistiu em localizar aqueles fragmentos em um novo espaço. Foram realizadas observações sobre os diferentes lugares em que aquelas mesmas figuras haviam sido representadas e as novas relações que foram criadas. A proposta de mostrar a obra após a elabo-

ração do trabalho desafiou as crianças a mapear e caracterizar um lugar que abrigasse todos os recortes abrindo espaço para a manifestação da capacidade criativa dos alunos.

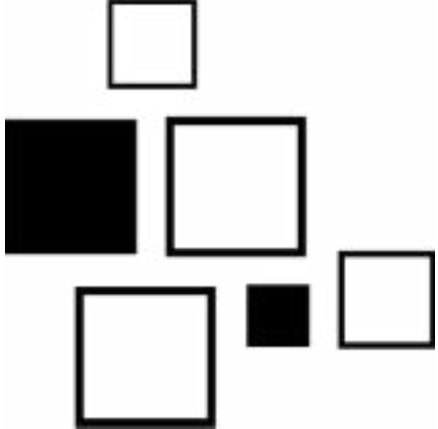
CONSIDERAÇÕES FINAIS

As referências criativas descritas vislumbraram a criação de uma imagem com a marca pessoal de seu autor, ao contrário da repetição da obra por meio da cópia, atribuída de forma errônea à terminologia de releitura. De acordo com Pillar (1999, p.18):

“A cópia diz respeito ao aprimoramento técnico, sem transformação, sem interpretação, sem criação. Já na releitura há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final.”

Compreendo, portanto, que as referências criativas apresentadas constituem-se em diálogos entre produções visuais aonde “(...) podemos nos valer ou não de dados objetivos que a obra referente contém para criarmos.” (PILLAR, 1999, p.20). As impressões pessoais obtidas das expressões simbólicas dos artistas permitiram a transferência de ideias e imagens mentais das crianças para suas representações, em exercícios que desenvolveram a criatividade e a sensibilidade dos educandos.

Refletindo sobre os planos de trabalho traçados, ressalto o papel do professor na busca de formas de instrumentalizar seus alunos no desenvolvimento de outras leituras sobre o mundo e na oferta de suportes



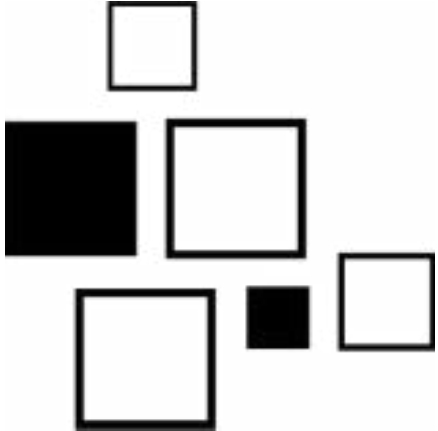
que possibilitem a projeção desses olhares por meio de manifestações expressivas.

“A mediação entre arte e público é uma tarefa que, quando criadora, pode ampliar a potencialidade de atribuição de sentido à obra por um fruidor tornado mais sensível. Como facilitadora do encontro entre arte e fruídos, a mediação precisa ser pensada como uma ação específica. Percebê-la como canal de comunicação permite estudar seu processo, atendendo para os ruídos perturbadores, para ênfases desnecessárias ou para a exclusão de aspectos que poderiam tornar esse encontro mais significativo.” (MARTINS, PISCOSE e GUERRA 1998, p.76).

Concluo que o exercício reflexivo por parte do educador ao propor, elaborar, traçar seu roteiro de trabalho é crucial para identificar o propósito e o objetivo da atividade. O professor deve questionar como sua proposta irá intervir na construção do conhecimento, que elementos ela oferecerá ao aluno para que o mesmo tenha espaço para criar e inventar, de que forma ela interferirá no imaginário infantil e como poderá ampliar o repertório visual do aluno contribuindo “(...) para que as crianças possam elaborar sua linguagem visual expressiva entendida aqui como uma forma de compreender e representar suas relações singulares com o mundo.” (CUNHA, 2010, p.18).

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ana Luiza. Dona Cristina Perdeu a Memória. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 35 mm, 13 min, cor, 2002.
- Britto Velho. Texto de Paulo Gomes. Porto Alegre: 2004. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, 2004.
- CUNHA, VIEIRA da. Susana R.. Pintando, bordando, rasgando, desenhando e melecando na educação infantil. In: CUNHA, Susana Rangel Vieira da. (Org.). Cor, som e movimento A expressão plástica, musical e dramática no cotidiano da criança. Porto Alegre: Mediação, 1999, p.7-36.
- _____. Pedagogias em Artes Visuais na Educ. Infantil: Entre Monets e desenhos mimeografados, o que mudou?. In: V colóquio Internacional de Filosofia da Educação, 2010, Rio de Janeiro. Devir-criança da filosofia: Infância da Educação. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010, p. 87-101.
- _____. Cultura Visual e Infância. In: INCLE, Gilberto. (Org.). Pedagogia da Arte: entre-lugares da criação. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p.103-134.
- FOX, Mem. Guilherme Augusto Araújo Fernandes. São Paulo: Brinque-book, 1995.
- HARING, Keith. Ah, se a gente não precisasse dormir!. Texto de Gerdt Fehrle. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LEE, Suzy. Sombra. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PISCOSE, Gisa e GUERRA, Telles M. Terezinha. Didática do ensino da arte: a língua no mundo: poetizar, fruir e conhecer a arte. São Paulo: FTD, 1998.
- NAVARRO, Artur. Valentín, el ratón poeta. Barcelona: Lumen, 2003.
- OCELOT, Michel. Principes e Princesas. França: Canal+; Centre National de la Cinématographie; La Fabrique; Les Armateurs; Salud Production; Studio O, 70min, cor, 1999.
- PÉREZ, -ORAMAS, Luis. Leon Ferrari e Mira Schendel: O Alfabeto Enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

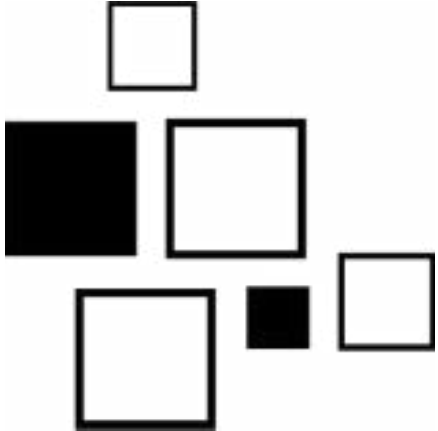


PILLAR, Analice Dutra. Leitura e Releitura. In: PILLAR, Analice Dutra. (Org.).
A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 1999,
p.7-17.

SILVEIRA, Regina. Mil e um dias e outros enigmas. Porto Alegre: Fundação
Iberê Camargo, 2001. Catálogo da exposição realizada na Fundação
Iberê Camargo, março de 2011.

TULLET, Hervé. Juego de Luces. Barcelona: Kókinos, 2008.

ZANDAVALLI, Rochele. Rever. Porto Alegre: Imago Escritório de Arte, 2012.
Catálogo da exposição realizada no Santander Cultural, abril de 2012.



CULTURA E TRANSIÇÃO MIDIÁTICA: OS CAMINHOS DO JORNALISMO LOCAL NA ERA DO DIGITAL



ANA LUIZA COIRO MORAES - DOUTORA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL, PROFESSORA VISITANTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. ANACOIRO@YAHOO.COM.BR



JULIANA GIACOMELLI GRIEBELER - JORNALISTA. EUJULI@GMAIL.COM

O desenvolvimento da internet, a partir da segunda metade dos anos 1990, trouxe a “expectativa” de renovação do mercado, e apesar de sua atualidade já existe muita coisa para ser analisada e discutida, principalmente no campo jornalístico onde são claras as mudanças ocasionadas pelo meio internet.

Do impresso à tela do computador, a revolução tecnológica trouxe a necessidade de repensarmos as técnicas jornalísticas, acarretando um forte impacto na área da comunicação, em especial no jornalismo.

Este trabalho tem como objetivo analisar as transformações que vêm ocorrendo na cultura e na mídia, em especial no campo jornalístico, principalmente pelo viés da influência do avanço das tecnologias.

A pesquisa se consolida com entrevistas em jornais locais da cidade de Ijuí, onde foram entrevistados os chefes de redação dos dois jornais mais antigos da cidade, Jornal Hora H e Jornal da Manhã, tendo como resultado o levantamento de opiniões e idéias que se divergem e se assemelham.

A discussão que propomos para este artigo não pretende “esgotar” o tema, e sim trazer uma contribuição para a compreensão do contemporâneo fenômeno de transição midiática. A pesquisa se baseia em estudos jornalísticos ligados às tecnologias de comunicação, utilizando-se de materiais bibliográficos, sites da internet e entrevistas.

CULTURA

O termo cultura é derivado da palavra latina cultura, que tem analogia com o ato de cultivar o solo, ou seja, cultura é algo que tem que ser fomentado e que cresce em convenção ao estímulo que lhe dão.

Conforme Santaella,

Até meados do século XIX, dois tipos de cultura se delineavam nas sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites, de outro lado, a cultura popular, produzida no seio das classes dominadas. O advento da cultura de massa a partir da explosão dos meios de reprodução técnico-industriais – jornal, foto, cinema, seguido da onipresença dos meios eletrônicos de difusão, rádio e televisão – produziu um impacto até hoje atordoante naquela tradicional divisão da cultura em erudita, de um lado, e cultura popular, de outro. Ao absorver e digerir, dentro de si, essas duas formas de cultura, a cultura de massas tende a resolver a polaridade entre o erudito e o popular, anulando suas fronteiras. Disso resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas. (SANTAELLA, 2003 p.45)

O desenvolvimento das tecnologias digitais e a profusão das redes in-

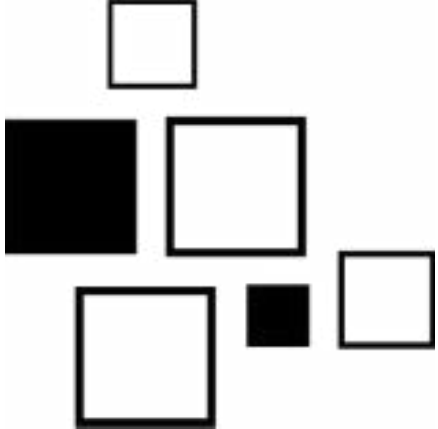
terativas colocam a humanidade diante de um caminho sem volta, já não somos como antes. “O surgimento de um novo sistema eletrônico de comunicação caracterizado pelo seu alcance global, integração de todos os meios de comunicação e interatividade potencial está mudando e mudará para sempre nossa cultura” (CASTELLS, 1999 p.354)

Cultura pode ser compreendida como um sistema geral, que compreende outros pequenos sistemas que se entrecruzam, gerando diferentes conexões e produções. Portanto, se partirmos do pressuposto de que as culturas são cumulativas, ou seja, as características e até mesmo suportes da cultura anterior conservam-se na posterior, podemos entender que as culturas escrita, impressa, oral, massa e midiática podem surgir sob os mais diferentes aspectos na cultura digital.

CULTURA MIDIÁTICA

Segundo Santaella (2003), a cultura das mídias situa-se entre a cultura de massas e a cultura digital, a cultura das mídias é decorrente do processo de produção, distribuição e consumo ligados à da cultura de massas. Para a compreensão deste processo que vai de uma cultura a outra, a autora utilizou uma divisão das eras culturais em seis tipos de formação: a cultura oral, a cultura escrita, a cultura impressa, a cultura de massas, a cultura das mídias e a cultura digital. Segundo a autora, essas eras, coexistem e se integram.

A cultura das mídias pode ser considerada como a passagem da Cultura de Massas para a Cultura Digital e nela ocorreu a fusão entre diferentes mídias (podemos ver isso através de telejornais), além do surgimento



de dispositivos que facilitaram o acesso da população aos meios de comunicação e informação. É imprescindível ressaltar que a comunicação passou de massiva (muitos receptores consumiam uma única mídia de uma única forma) para individual (receptores consomem o que desejam na hora em que desejam).

Segundo Santaella, os primórdios da cultura das mídias se deu com os equipamentos técnicos que propiciaram novos processos de comunicação, (multiplicação dos canais de televisão a cabo, videocassete, jogos eletrônicos, etc) que trouxeram a escolha que a cultura de massa até então não ofertava.

Este crescimento das multiplicidades de mídias, foi dando margem ao surgimento de receptores mais seletivos, individualizados, o que foi, sem dúvida, preparando o terreno para a emergência da cultura digital, na medida em que esta exige receptores atuantes, caçadores em busca de presas informacionais de sua própria escolha. (SANTAELLA, 2003, p.68)

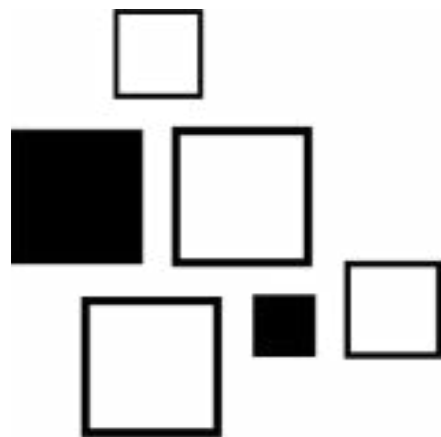
E a Cibercultura ou Cultura Digital é caracterizada pela convergência das mídias, ou seja, um aparelho tem acesso a inúmeras mídias (ex: celular atuando como GPS, máquina fotográfica, etc.), e pelo poder de interatividade do consumidor, que também produz conteúdo nos meios comunicacionais.

Antes da digitalização, os suportes eram incompatíveis: papel para o texto, película química para

a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. Atualmente, a transmissão da informação digital é independente do meio de transporte (fio do telefone, onda de rádio, satélite de televisão, cabo). Sua qualidade permanece perfeita, diferentemente do sinal analógico que se degrada mais facilmente; além disso, sua estocagem é menos onerosa. Por isso mesmo, um dos aspectos mais significativos da evolução digital foi o rápido desenvolvimento da multimídia que produziu a convergência de vários campos midiáticos tradicionais. (SANTAELLA, 2003, p. 83 e 84)

Segundo Santaella (2003), as mídias são inseparáveis das formas de socialização e cultura, portanto cada novo meio de comunicação gera um novo ambiente social, e uma das características mais importantes da realidade virtual é essa possibilidade de interação, que vem trazendo modificações profundas na cultura e na comunicação. E por fim, a autora questiona:

Será que a cibercultura, com a convergência de mídias que ela promove, irá absorver para dentro de si toda a cultura midiática, ou será que a cultura midiática continuará a existir paralelamente à ela, ambas convivendo através de novos conflitos e alianças que, por enquanto, ainda não estamos conseguindo discernir? (SANTAELLA, 2003, p.60)



Essa é uma das questões que norteiam o desenvolvimento deste artigo, neste caso em relação ao jornalismo impresso e digital, pois ainda não sabemos qual o rumo do jornalismo neste século, podendo apenas nos basear em definições de autores que estudam o assunto.

JORNALISMO IMPRESSO E JORNALISMO DIGITAL

Com o advento do jornalismo online, é pertinente interrogarmo-nos sobre o futuro dos jornais tradicionais. O jornal impresso disponibiliza uma apresentação linear da informação, oferecida numa determinada ordem que o leitor não pode controlar, exceto se mudar para outra notícia ou virar a página. O jornal impresso tem 24 horas para elaborar e concluir suas edições e tem limites de espaço no papel, enquanto o webjornalismo não opera com horário de fechamento, e a cada minuto pode alimentar a página com novas informações, em tempo real e sem limites de espaço, podendo colocar tantos links internos quantos forem necessários.

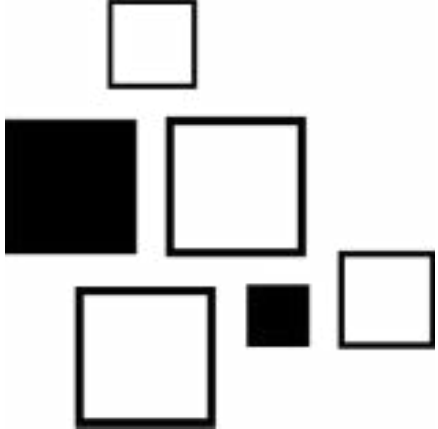
O jornal online apresenta a interatividade como uma ferramenta de grande interesse dos leitores, ou seja, reportagens podem ser complementadas com informações adicionais, que provavelmente não teriam espaço nas edições em papel, notícias podem ser atualizadas várias vezes durante o dia e as pessoas podem ter acesso em qualquer lugar do mundo. O jornalismo produzido na web apresenta a vantagem de implementar serviços especiais, como os links, a consulta de arquivos das edições passadas, classificados on-line,

programas de busca, fóruns de discussão abertos ao público, etc. Segundo Pollyana Ferrari, “A partir da não-linearidade e dos links, podemos, talvez, encontrar novas vozes, outras versões de uma mesma notícia.” (FERRARI, 2007, p. 141)

Muitos são os veículos que hoje aderem à rede para entrar na era digital, e a partir disso os profissionais dividem-se entre os que apostam na perenidade do jornal em versão de papel e os que prevêem o seu total desaparecimento.

No mundo inteiro especula-se sobre o fim da imprensa escrita, não são poucos os que predizem para breve o fim da imprensa no suporte tradicional, mas também há quem defenda que o jornalismo impresso não irá acabar. As opiniões são divergentes, há quem acredite que os jornais convencionais não sobreviverão ao próximo século, tudo será digitalizado e até a televisão, como nós a conhecemos, deixará de existir, outros afirmam que a internet não representa uma ameaça às publicações impressas.

Conforme Arnt, quando os jornais começaram a fazer edições online, não tinham noção do que aconteceria a partir daquele momento, não havia muitas perspectivas, mas sabiam que era preciso investir nisso, pois tinham a intuição de que se não o fizessem, os mesmos acabariam por desaparecer. “Hoje, pode-se falar de um jornalismo digital, que amplia, redobra, multiplica o potencial do jornalismo impresso.” (ARNT, 2002, p.224)



O jornalismo segue uma tendência e vem se adaptando a cada dia. “Segundo o pesquisador na área do jornalismo digital, J. M. Charon, a tendência, nos diversos países tem sido a integração das redações do jornal impresso e online.” (ARNT, 2002 p. 229)

O que ocorre então é uma transformação no perfil das empresas de mídia tradicional. Segundo Fonseca (2002), com as transformações impostas pela reestruturação mundial do capitalismo e da revolução no campo das tecnologias da informação, as empresas jornalísticas tiveram de se estruturar para atuar em um mercado de extensões globais, e as novas tecnologias são determinantes para a rescisão dessas fronteiras. Para a autora, os anos 1990 foram assinalados pelo desenvolvimento sem precedentes das comunicações online.

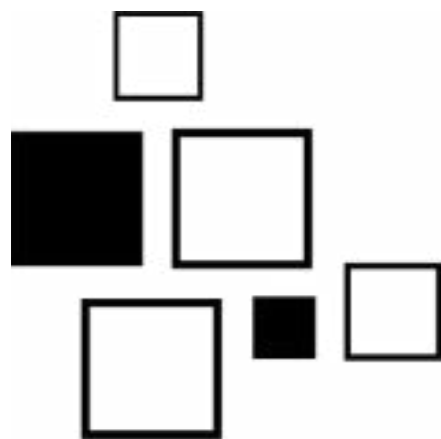
Bastos (2000) diz que o crescimento da internet e dos serviços comerciais online, assim como a crescente capacidade das telecomunicações e a velocidade dos modems e dos computadores pessoais, fizeram com que as empresas do ramo do jornalismo vissem na internet uma nova oportunidade para veicularem seus conteúdos, tirando partido das potencialidades da publicação eletrônica na rede mundial de computadores. Isso significa que a internet começava a ser percebida como um meio dotado de certas qualidades sem paralelo em relação as mídias tradicionais. (FONSECA, 2002, p.287)

Essa fase de reestruturação das empresas leva a transformações na cultura e no jornalismo. Segundo Fonseca,

[...] o advento da rede mundial de computadores é central para refletirmos sobre as mudanças que vêm ocorrendo no jornalismo nos últimos anos. Porque é a introdução dos recursos possibilitados pelas novas tecnologias da informação que vão provocar uma verdadeira revolução no processo de produção, difusão, circulação e consumo das informações da atualidade, a matéria-prima dos jornais e dos jornalistas. (FONSECA, 2002, p. 288)

Desde 1995, uma verdadeira revolução vem acontecendo, com grandes modificações nas rotinas de produção e no próprio estatuto do jornalismo enquanto instituição. “Gradativamente, as versões eletrônicas foram se descolando das versões em papel e adquirindo autonomia.” (FONSECA, 2002 p. 289)

Com a produção e difusão da notícia em tempo real no jornalismo online, busca-se a origem da obsessão da velocidade na mídia que se explica, de um lado, pela tradição oral do jornalismo de rádio com notícias instantâneas, e da televisão com programas e informações ao vivo. Então, o jornalista corre contra o tempo, mas as notícias assim veiculadas, atualizadas a cada minuto, em formas de flash, fragmentadas e descontextualizadas, podem ofuscar seu sentido social e histórico.



JORNAIS IJUIENSES

A análise qualitativa se desenvolve a partir de entrevistas nos jornais impressos de Ijuí, quando foram ouvidos jornalistas e diretores dos dois jornais mais antigos da cidade (Hora H e Jornal da Manhã). Para tanto, se segue uma breve descrição de cada veículo de comunicação, para em seguida apresentarmos a visão de cada jornal sobre o jornalismo online.

JORNAL HORA H

O Jornal Hora H nasceu em setembro de 1998 como mais uma alternativa à comunicação impressa existente no município de Ijuí. A intenção era de produzir um veículo de comunicação alternativo, com ênfase em cultura e educação, que além de informar fizesse as pessoas pensarem, questionarem e construíssem as suas próprias opiniões com base nos diferentes depoimentos e posições. Durante oito anos o Jornal Hora H foi mantido pela Cooperativa de Comunicação e Cultura, uma entidade que reúne diferentes profissionais e que foram os responsáveis pela construção e idealização da proposta do Hora H.

Desde novembro de 2006 a Ponto Final Editoração Ltda. assumiu o Jornal Hora H, ou seja, passou para a iniciativa privada. Nesse mesmo ano, entrou para a era digital e hoje está prestes a lançar um novo site remodelado. Segundo a chefe de redação do jornal Andréia Santos, o jornal Hora H entrou no jornalismo online em 2006 como uma forma de complemento do jornalismo impresso: A gente sentiu a necessidade de aperfeiçoar o site por que cada vez mais tem gente acessando, cada vez mais tem gente buscando isso, mas eu não diria que seja um site mais

elaborado, por que eu acho que ele já é elaborado dentro daquilo que a gente se propõe, o que vai acontecer é que ele será atualizado com mais frequência.

JORNAL DA MANHÃ

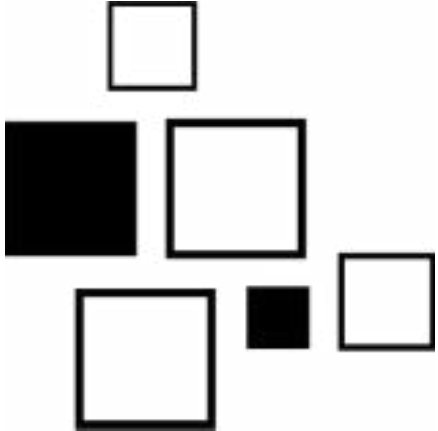
O Jornal da Manhã foi fundado em 1º de maio de 1973. É editado em cores e impresso em parque gráfico próprio. A tiragem é de 10.500 exemplares por edição, e toda terça-feira, é veiculado um caderno comercial.

Com edições diárias, o jornal traz cobertura dos acontecimentos locais e regionais, além da cultura, lazer e de informações diversificadas em cadernos especiais, ou seja, junto com as notícias, o jornal agrega informação diversificada em cadernos especiais que contemplam temas de interesse dos diferentes segmentos de público e de mercado.

O Jornal da Manhã também publica às quartas e sábados o Classificados JM, sua versão impressa circula em sete cidades da região (Ijuí, Ajuricaba, Augusto Pestana, Bozano, Cel. Barros, Jóia e Nova Ramada).

O Jornal da Manhã também está na internet, com site lançado em agosto de 2010, cuja idéia inicial era a de ter um portal para a divulgação do Grupo Jornal da Manhã, mas a intenção é expandir colocando notícias e abrindo espaço publicitário. Diogo Brum, coordenador de projetos do jornal, declarou: estamos engatinhando nessa questão digital ainda, o foco principal da nossa página na internet foi de servir como um instrumento de divulgação do grupo JM.

ENTREVISTAS



Em entrevista com a chefe de redação do Jornal Hora H, ela relata sobre a necessidade que o jornal sentiu de entrar no meio online e como ele vem se aperfeiçoando para o mundo virtual. Há algum tempo o jornal lançava as notícias, ou parte delas, na rede mas só era atualizado a cada três ou quatro dias. Com o tempo, perceberam que isso não era o ideal, a gente tinha as mesmas notícias durante 3, 4 dias, e esse é o foco que a gente vai mudar, estamos sentindo a necessidade de ter o online como complemento, como essa questão de vitrine, atualizado, disse Santos.

Segundo a jornalista, o site desde o início nunca foi um jornal online de fato, por questões de infraestrutura, de pessoal, e por mais uma série de fatores, mas hoje já se trabalha para o remodelamento do site.

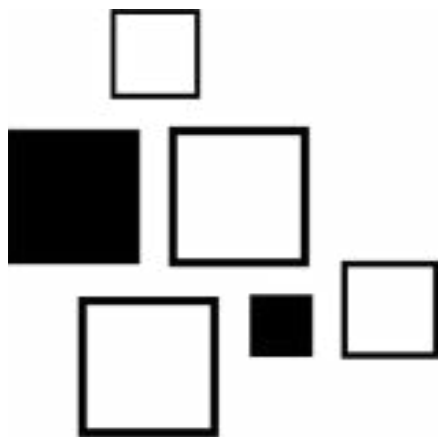
A gente programou no final do ano passado montar um novo site, remodelado, que atenda as necessidades que o mundo virtual tem, que o leitor virtual tem, que é essa coisa de você estar atualizado várias vezes ao dia, de você propiciar essa interatividade dos comentários, quem quer comentar uma notícia de 5 dias atrás? Ninguém, as pessoas comentam no dia, depois não comentam mais, então a gente resolveu entrar realmente trazendo um conceito de jornal virtual, de espontaneidade, de interatividade, etc. Mas mesmo assim ainda continuo acreditando que seja apenas um complemento. (Andréia Santos)

A chefe de redação do Hora H afirma que o jornalismo online por enquanto não tem como ser algo além de um complemento do impresso.

Ainda não acredito e ainda ninguém conseguiu me provar que seja diferente que o jornalismo virtual por ele só consiga se sustentar, isso por uma questão metodológica, em primeiro lugar ainda tem a questão da restrição de acesso, nem todas as pessoas tem computador, nem todas as pessoas tem internet, tu compra um jornal paga 2 reais e tu liga o rádio em casa que é gratuito, é outro patamar, mas ao mesmo tempo é um meio que cresceu vertiginosamente e a tendência é que cresça mais ainda e que continue, mas ainda tem a minha crítica na questão conceitual, tem um autor, do qual não recordo o nome agora, que discute isso muito bem, tem uma crítica muito ferrenha a isso, de que hoje o jornalismo virtual não se faz com a mesma seriedade, com a mesma competência e com o mesmo processo investigativo que o jornalismo impresso.

Segundo ela, na internet ainda não se tem a seriedade de um jornal impresso, e a qualidade do jornalismo que se faz na internet preocupa, mas o jornalismo virtual está aí e o que resta fazer é se adaptar.

Acredito que o caminho é esse, quem não se adaptou ainda tá se adaptando, quem não tinha site tá fazendo, quem tinha meia boca tá refor-



mulando, quem já está nesse novo conceito esta indo atrás do conteúdo, porque não adianta, ter um site cheio de matérias copiadas de outro site. A qualidade da internet também preocupa, não adianta você ter todas as possibilidades de interação de ferramenta disso daquilo e não ter qualidade, de você fazer uma coisa meia boca, tipo eu tenho que colocar 50 matérias por dia, não interessa da onde eu copie.

E a jornalista também cita aspectos positivos do jornalismo online.

Quando um comentário, critica ou sugestão sobre uma matéria chega até o jornal, via email ou telefone, por exemplo, eu faço o que eu quiser com essa informação, eu não tenho espaço pra publicar ela até porque isso custa dinheiro, não é tão simples. Agora no virtual você escancara um pouco as portas disso, as pessoas tem o direito que colocarem ali o comentário que quiserem, você goste ou não goste, da pra tirar, mas perde todo o caráter democrático da internet e a questão ética do jornal, então isso se perpetua e as pessoas podem ler e até quem não tem uma opinião pode formar uma, a partir das demais, então isso eu acho bem interessante é um fator bem positivo, que é diferente do impresso que o impresso não possibilita.

Meimes (2009) comenta a importância do jornalismo desenvolvido para a web e os cuidados que devemos ter, pois se por um lado o que estamos prevendo é uma revolução informacional jamais vista, convergência das mídias e interação de todos os tipos, por outro lado, se esquecermos as funções primordiais do jornalismo, tudo isso pode soar um tanto vazio.

O segundo jornal analisado foi o Jornal da Manhã. O veículo tem tradição como impresso desde 1973, e nunca foi uma prática do jornal o jornalismo online, mas ele também entra na era digital com o propósito de adaptação, e da mesma forma que o jornal Hora H, inicialmente tem o jornal online como um complemento. Diogo Brum, coordenador de projetos do Jornal da Manhã, declarou:

Em fevereiro de 2010 começamos a construir uma página, mas inicialmente como a gente não tem essa tradição a gente ta gatinhando nessa questão digital ainda, o foco principal dela foi servir como um instrumento de divulgação do grupo JM como um todo, então inicialmente foi montada uma página onde a gente fala da trajetória do grupo, do serviço que eles presta seja do jornal ou seu suplemento, seja com a rádio seja com a gráfica, com os cadernos semanais, então o objetivo principal foi esse. E a gente já teve resultado com isso, empresas de fora do estado e de outras regiões do estado entraram em contato através do site pra solicitar tabelas de



preço, anúncios, então esse primeiro passo que a gente conseguiu da a gente obteve um retorno legal através dele.

De acordo com o profissional, desde outubro a periodicidade do jornal mudou e estão aos poucos começando a trabalhar com notícias no site do jornal.

Em 12 de outubro de 2010 nós mudamos a periodicidade do jornal, o jornal passou a ser diário com 5 edições na semana. Aí começamos a pensar no site como uma ferramenta e a trabalhar com jornalismo no site, com atualizações diárias no final de cada edição, as principais matérias do jornal são colocadas no site na íntegra com foto só que futuramente a gente vai ter que trabalhar em cima disso ainda. Hoje a gente tem uma empresa que foi contratada só para fazer as coisas do site, que é a Z Comunicação, então todo site é elaborado e programado por eles, mas as atualizações de matérias ou quando tem que acrescentar uma notícia é a redação que faz.

Segundo Brum, as informações que estão no impresso são as mesmas veiculadas no site, e ainda não se tem uma produção exclusiva para este modelo. O site com notícias ainda é muito recente, pois a ideia inicial era ter apenas um portal para divulgação do Grupo JM: Nós queremos ter uma equipe de redação paralela que trabalhe só no site, o que no momento acaba sendo inviável, hoje a nossa proposta é divulgar

no site as matérias que são publicadas no impresso, um complemento, disse o profissional.

Conforme Brum, a partir do momento que um jornal se propõe a fazer um site instantâneo com a informação, é necessário já ter o produto diferenciado para essa linha, e hoje o jornal não tem ainda uma equipe montada pra fazer isso. É um projeto, mas indefinido, sem prazo, vai levar um tempo ainda, nós estamos indo devagar no online.

A editora de redação do JM, Débora Wenningkomp, também opina em relação ao assunto:

O jornal tem 37 anos, então ele já é um jornal tradicional do município e toda região noroeste, e tem credibilidade que é muito importante nesse segmento, então a gente não pode colocar os pés pelas mãos o nosso foco é o impresso, claro que a gente está atendendo uma necessidade dos nossos leitores que é também de ter esse produto a disposição mas mais como um complemento, obviamente a gente não pode parar no tempo, a gente sabe que é uma tendência e a gente tá começando a trabalhar pra acompanhar, agora não que isso vai ser pro ano que vem, por exemplo, é um processo que a gente tá se adaptando, tá fazendo o melhor que a gente consegue no momento. Porque a gente sabe também que só de amor ao jornalismo online ninguém vive,



então tem que haver também a contrapartida, ser bom pra empresa e ser bom também para os nossos parceiros, as pessoas que na verdade juntos com os leitores mantêm toda a estrutura.

Segundo Brum, o jornalismo online cabe na realidade de Ijuí, mas ainda apresenta limitações.

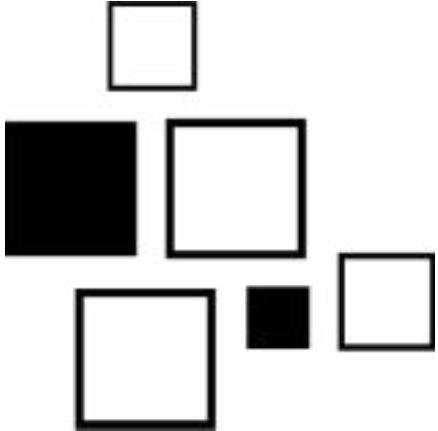
Grande parte dos assinantes do jornal são aquelas pessoas que recebem o jornal em casa e que sentam para ler o seu jornal, muitas dessas pessoas nem sabem mexer numa máquina, é mais para a nova geração, tem várias faixas de público, por exemplo, tem pessoas que não gostam de ler na tela como tem aquele público que há vou dar uma espiada nas informações na net. Mas eu acho, que ta longe de chegar aquele extremo de acabar o jornal de papel e fica só o online, isso não vai acontecer, a tendência é conciliar os jornais, de ler uma matéria no jornal impresso e acessar o site porque tem mais informações, mais fotos, detalhes diferentes no site, eu acho que eles vão se completar.

Enfim, temos aqui uma idéia um tanto distinta das visões dos dois jornais impressos, opiniões divergentes que mais uma vez assinalam que estamos apenas começando a entender os efeitos que essas transformações terão sobre o jornalismo daqui pra frente, ou seja, ainda não é possível saber com clareza o rumo das coisas, mas com certeza já po-

demos perceber que o mundo da comunicação vem se modificando de alguma forma e, antes de qualquer coisa, precisamos aprender a usar a tecnologia a favor da nossa comunicação, a fim de aperfeiçoá-la.

E a pergunta que ainda paira no ar é, poderá a internet extinguir os outros meios? Segundo Livia Meimes isso não é relevante, mas ainda se tem muitas dúvidas em relação ao fenômeno internet. “Pelo que se vê, nem a televisão ou rádio foram extintos. Em contrapartida, uma avalanche cultural potencializa pelo virtual tomou conta da sociedade.” (MEIMES, 2009 p.32)

Dizard (2000) estabelece que a transição para o ambiente da chamada “nova mídia” ainda está em seus primeiros estágios. Sugere que o fenômeno não é apenas uma extensão da mídia tradicional. Sem desmerecer os aparatos clássicos, como a televisão, o jornal impresso, o rádio, Dizard (2000, p.40) assinala que a Internet se diferencia das demais, por expandir “dramaticamente a gama de recursos disponíveis para os consumidores”. Mais do que isso, segundo o autor, a nova mídia promove conexões interativas, colocando as pessoas em contato com o provedor de informação, “[...] capacidade que acrescenta uma nova dimensão notável ao atual padrão da mídia de massa, que se baseia em produtos unidirecionais entregues por uma fonte centralizada” (MEIMES, 2009, p.32).



A atividade jornalística já não é mais a mesma, e, ainda que isso já esteja sendo assimilado na prática, para a pesquisa acadêmica, a comunicação na internet é vista como imenso campo aberto que ainda tem muito a ser discutido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mídia e a cultura estão evoluindo e se transformando junto com a tecnologia, atendendo a uma crescente e exigente sociedade moderna, que urge por informação clara, íntegra, interessante e interativa. E hoje mais do que nunca os meios de comunicação necessitam evidenciar sua credibilidade, especialmente quando se trata de jornalismo virtual.

O avanço rápido e denso das tecnologias da informação sugere um novo jornalismo, o jornalismo digital, o qual enfrenta problemas para se firmar devido ao bombardeio de informações encontradas na internet, muitas vezes publicadas sem o mínimo de responsabilidade, colocando em questão a confiabilidade de veículos de comunicação.

Assim é possível compreender que o mundo moderno e suas revoluções ainda andam em corda bamba e não se sabe ao certo que rumo às coisas vão tomar. Em se tratando de jornalismo digital é possível perceber através deste trabalho os seus prós e contras, benefícios e dificuldades que sempre vão existir em qualquer meio, mas que necessitam ser amenizadas com o tempo, para que esse 'novo' jornalismo possa se estabilizar.

Hoje o fenômeno internet ainda é muito "recente" para que se tenham conclusões sobre ela, mas com sua grande potência e crescente desen-

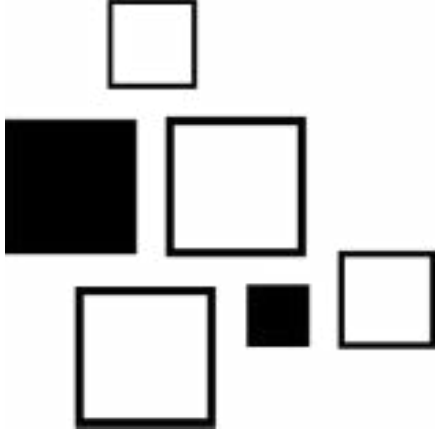
volvimento acredita-se que ela tenda a ter cada vez mais espaço na mídia, algumas mudanças já estão ocorrendo hoje, mas ainda são transformações prematuras para se ter conclusões sobre o futuro da mídia.

Os jornais impressos estão aos poucos se adaptando ao jornalismo digital, a maioria deles, especialmente os analisados neste trabalho ainda gatinham em direção ao virtual, até onde vão chegar ainda não temos como saber, apenas sugerir, baseando-se em autores que dizem que o online é o futuro.

Dessa forma, podemos dizer que hoje os veículos de comunicação precisam se adaptar às circunstâncias e às diferentes realidades que surgem para conseguir se manter no mercado.

Todas as informações recolhidas nessa pesquisa foram necessárias para perceber que as coisas às vezes não são como parecem e que as dificuldades existem, e não são poucas, ainda há muitos questionamentos e dúvidas em relação ao mundo virtual, especialmente em se tratando do jornalismo, e a compreensão dessa realidade é um precioso artifício para o desenvolvimento do jornalismo e para que ele cumpra, de forma dinâmica, com o seu papel social.

Visitando e entrevistando os dois jornais mais antigos de Ijuí, é possível ver de perto como de fato funciona um jornal, uma redação, submersa numa grande correria, mas repleta de grandes profissionais. O fazer jornalístico não muda muito, o que mudam são as idéias e as divergentes opiniões de cada veículo, que podem por isso ter alterada/diferenciada



sua evolução no meio digital, ou seja, tudo vai depender muito dos profissionais que trabalham em cada um dos veículos de comunicação.

Atualmente não se tem como negar a abrangência da tecnologia sobre a mídia e a cultura. A internet arrasa, no sentido de modificar, com todos os que estão envolvidos no campo midiático.

Por fim, analisar essa transição midiática traz contribuições importantes, no sentido de entender um pouco sobre o que ainda esta por vir, e estar preparado para novas mudanças é fundamental e indispensável para ser um bom profissional nessa área. Na era digital, o diferencial de cada profissional de mídia, estará na capacidade de apurar a informação e transmiti-la com responsabilidade e credibilidade. E com certeza a sociedade daqui pra frente não verá o jornalismo e a mídia da mesma forma.

Ao concluir este artigo, acredita-se ter cumprido os objetivos deste trabalho, ou seja, trazer contribuições importantes para a compreensão desse tema novo e curioso. No entanto, acredita-se na dúvida e nas perguntas preocupantes em lugar de respostas que tranquilizem.

REFERÊNCIAS

- ARNT, Héris. Do jornalismo impresso ao Digital: Novas funções comunicacionais. In HOHLFELDT, Antonio e BARBOSA, Marialva. *Jornalismo no século XXI: a cidadania*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002..
- CASALEGNO, Federico. *Memória Cotidiana: Comunidades e Comunicação na Era das Redes*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1999, v.1.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 7ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. v.2.

FERRARI, Pollyana. *Hipertexto, hipermídia: as novas ferramentas da comunicação digital*. São Paulo: Contexto, 2007.

FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. *O jornalismo na era da sociedade em rede: Máxima informação e ilusão de realidade*. In HOHLFELDT, Antonio e BARBOSA, Marialva. *Jornalismo no século XXI: a cidadania*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JORGE, Thais de Mendonça; PEREIRA, Fábio Henrique; ADGHIRNI, Zélia Leal. *Jornalismo na internet: desafios e perspectivas no trinômio formação/universidade/mercado*. In RODRIGUES, Carla. *Jornalismo Online: modos de fazer*. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio: Sulina, 2009.

MEIMES, Livia. *O webjornalismo participativo nos portais ig e terra: os canais minha notícia e vc repórter*. Porto Alegre, 2009. Disponível em tede.pucrs.br/tde_busca/processaArquivo.php?codArquivo=2046 Acesso em 20.abr.2012.

QUADROS, Claudia Irene de. *Uma breve visão histórica do jornalismo on-line*. In HOHLFELDT, Antonio e BARBOSA, Marialva. *Jornalismo no século XXI: a cidadania*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SUAIDEN, Emir José; OLIVEIRA, Cecília Leite. *A Ciência da Informação e um novo modelo educacional: escola digital integrada*. In MIRANDA, Antonio; SIMEÃO, Elmira. *Alfabetização digital e acesso ao conhecimento*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Ciência da Informação e Documentação, 2006. p. 97-102

VARELA, Aida. *A explosão informacional e a mediação na construção do conhecimento*. In MIRANDA, Antonio; SIMEÃO, Elmira. *Alfabetização digital e acesso ao conhecimento*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Ciência da Informação e Documentação, 2006. p. 15-30.

ARTE CONTEMPORÂNEA: NOVOS INSTRUMENTOS PEDAGÓGICOS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS

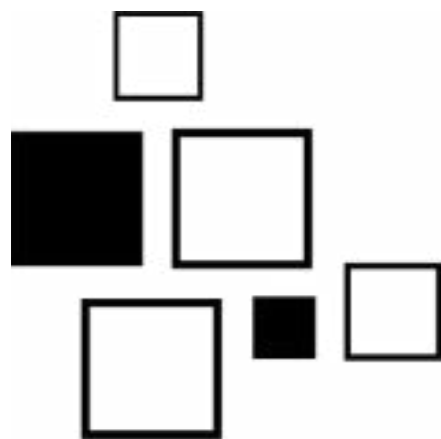


ANA TERESA DE LOBO E SOARES - ES-
COLA SECUNDÁRIA ALVES MARTINS -
ANALOBOSOARES@GMAIL.COM

Resumo: A Arte Contemporânea abordada no contexto do ensino das artes visuais proporciona uma aprendizagem mais abrangente, contemplando situações diversas no ensino artístico, propondo ao aluno um novo “olhar” sobre o mundo e as suas diferenças, gerando, assim, discussão e confronto de ideias que contribuirão para a cultura e senso estético, sendo uma realidade mais próxima no tempo e no espaço para a grande maioria dos alunos. Assim, o aluno experienciará nos seus trabalhos questões identitárias, sociais, políticas e de género ou as relações formais e estruturais das suas pesquisas poéticas, equacionando as suas formas de inserção, dentro ou fora do circuito artístico.

Propomos com este artigo descrever uma experiência na área da docência em estudos artísticos do ensino secundário da Escola Secundária Alves Martins, Viseu, Portugal, nos anos letivos de 2009 a 2012, a partir dos conteúdos programáticos das disciplinas de História da Cultura das Artes e Oficina de Multimédia. Neste sentido, a proposta de trabalho visou desenvolver a educação do olhar através do ensino da Arte Contemporânea e das suas linguagens, explorando a imagem/imagem em movimento como instrumentos pedagógicos. A importância está em repensar o ensino da arte no âmbito do ensino secundário, avaliando os contextos da produção contemporânea e sua relação íntima com a formação de conceitos sobre o mundo no qual habitamos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Educação Artística, Novas Tecnologias, Fotografia, Vídeo Arte.



Summary: Contemporary art, as it is studied in the school context, enables the learning of various situations in arts education, promotes “the look of the student” and has the ability to generate discussions, a clash of ideas that may contribute to the culture and aesthetic sense, being a closer reality in time and space for most of the students. Thus, in their works, they can explore existential, social, political, or formal issues as well as structural relationships of their poetical research and of their forms of integration within or outside the art circuit.

With this article, we propose to describe an experience in teaching art studies at Alves Martins Secondary School, in Viseu, in the academic years of 2009/2012, based on the curricula of History and Culture the Arts (História da Cultura e das Artes) and Media Workshop (Oficina de Multimédia). In this sense, the proposed work aimed to develop education of the look through the teaching of Contemporary Art, using the language of Video Art as an educational tool. Its importance lies in rethinking the teaching of art in the context of secondary education, assessing the contexts of contemporary art production and its intimate relationship with the formation of concepts about the world we live in.

Keywords: Contemporary Art, Art Education, New Technology, Photography, Video Art.

1. INTRODUÇÃO

A Arte Contemporânea está cada vez mais presente na vida quotidiana, apresentando novas formas de expressão, novas linguagens e usando novas tecnologias. Desta forma, pensando na contextualização da edu-

cação artística, pretendeu-se trabalhar linguagens e tendências que definem a Arte Contemporânea, entre elas, as poéticas da imagem e/ou da imagem em movimento. Deleuze, refere, a descoberta Bergsoniana de “uma imagem em movimento e, mais profundamente, de uma imagem/ tempo que conserva ainda hoje uma tal riqueza que não é certo que já se tenha extraído todas as suas consequências” (Deleuze, 2009: 11).

Procurou-se, no entanto, fazer com que o aluno atribuísse novos significados aos ambientes, urbano, escolar e familiar, por ele vivido, assim como o objetivo de refletir sobre a produção artística atual e sobre o universo em particular do educando. Trabalhar o imaginário através da construção de propostas que discutam estas mesmas tendências é, de certa forma, ir ao encontro da necessidade de estabelecer relações e sentidos na formação cultural e artística do aluno.

“O que desejámos foi oferecer-vos um instrumento de trabalho e levar-vos a descobrir um filão, rico de problemas a resolver, exigente, a solicitar um esforço suplementar (semelhante ao que, (...) se pedia já, na antiga Grécia, ao jovem Eutífron), mas que vos será muito gratificante pelas respostas que acabareis por saber construir autonomamente (ponderando alternativas e decidindo de forma reflexiva) face aos mais diversos desafios que vos serão colocados (...)” (Boavida, 2008:18).

Torna-se, então, imperativo que a escola formal também estude os fenómenos estéticos e conceptuais que lhe estão inerentes.

2. EDUCAÇÃO ARTÍSTICA: DESAFIOS

Segundo João Boavida, na sua análise fenomenológica do ato educativo, “A educação é a realidade complexa de práticas e de processos, objetivos e subjetivos, mediante os quais o educando se transforma (...)”, refere ainda que “(...) não há educação do abstracto; o que de facto há, sempre, é uma história pessoal, é um processo individual, de transformação do indivíduo em pessoa, resultante de motivações intrínsecas e da ação direta e indireta dos outros. (...), porque o ser humano é uma natureza aberta, descentrada e, portanto, não programada” (Boavida, 2008: 156).

O ensino da arte, hoje, é reflexo da “multiplicidade de relações com a arte como dimensão poética e pedagógica (...)” (Santos, 2007: 1).

No espaço escolar a arte e a vida partilham vivências e acontecimentos que transformam o quotidiano, desencadeando o processo de aprendizagem.

A arte como manifestação artística e estética estende-se para a visibilidade cultural e quotidiana articulando-se com a própria vida.

“O que me surpreende é o facto de que, na nossa sociedade, a arte se tenha transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (Foucault, 1995).

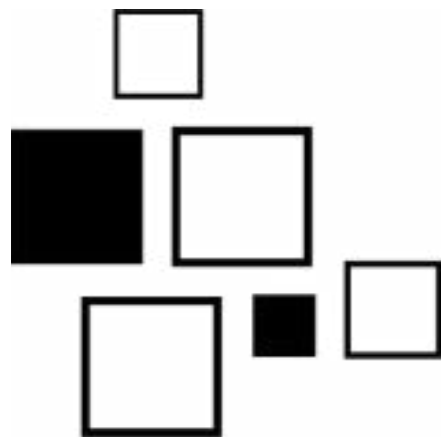
Segundo João Soeiro de Carvalho, é na escola, nas expressões artísticas, que a criatividade tem um espaço de desenvolvimento privilegiado. “Se no decurso das expressões artísticas nos formos capazes de transmitir aos alunos, a confiança, a originalidade, a coragem de serem criativos, essa será uma lição para a vida e terá, conseqüentemente, importâncias sociais e económicas” (Santos, 2007: 1).

Já Teresa Eça refere que a aprendizagem pelas artes continua a ser desvalorizada pela sociedade em geral e que não entende o papel da educação artística no processo de crescimento dos jovens e na educação ao longo da vida. Eça salienta: “A educação artística, ao gerar uma série de competências e de aptidões transversais e ao fomentar a motivação dos estudantes e a participação ativa na aula, pode melhorar a qualidade da educação” (Eça, 2009:191).

O objetivo principal é ficarmos expectantes no surgimento de novas ideias e opiniões de quem está no terreno no domínio da educação artística, esperando poder chegar a conclusões.

Deveria ser um objetivo educacional transformar a escola a partir dos afetos, dos sentimentos, do corpo e do meta conhecimento através do ensino artístico. A escola deve ser um lugar motivante onde os alunos encontrem sentido e utilidade, tentando preservar e valorizar a multiplicidade possível de abordagens pedagógicas.

Lúcia Pimentel no seu artigo Educação Artística. Construção de conhe-



cimento e tecnologias, refere que “O estudo e a pesquisa no campo da construção de conhecimento e tecnologias contemporâneas em Educação Artística são necessidades prementes na área. A divulgação de propostas e relatos que propaguem ações nesse campo é tarefa de quem trabalha no ensino de arte. E as tecnologias contemporâneas em muito contribuem para isso, uma vez que vários são, hoje, os espaços virtuais em que as pessoas podem se conectar, discutir, compartilhar, estudar, divulgar e pesquisar” (Pimentel, 2008: 85).

Cabe ao professor eleger os espaços em que se sente mais acolhido e onde encontre mais potencial de colaboração significativa.

Idoia Marcellán Baraze no artigo *la Educación Artística podría potenciar la capacidad crítica ante los médios*, ilustra como é possível criar estratégias de trabalho na educação artística enriquecedoras e possíveis de problematizar de modo a fomentar compreensão crítica dos produtos mediáticos. As “Nossas escolhas no campo da arte, seu ensino, sua aprendizagem, sua pesquisa e sua ação são fatores determinantes para que determinemos os rumos do que pretendemos seja a arte neste início de século XXI. Somos fruto do que vivemos no presente, mas também de toda a herança do passado. Vamos, portanto, influenciar em nossos sucessores, quer seja por nosso imobilismo, quer seja por nossa ousadia e compromisso com mudanças” (Baraze, 2008: 108). Lúcia Pimentel também refere que, “Propiciar a elaboração de formas originais de produção de imagens supõe haver conhecimento suficiente de possibilidades de feitura, repertório imagético de referência e disponibilidade à criação. O ensino de arte contemporânea deve estar atenta a isso” (Pimentel,

2008 :87). Sim, o ensino da arte contemporânea poderá proporcionar, de maneira ampliada, as capacidades do aluno de se expressar, de se manter auto motivado e motivar os outros, de contribuir criativamente na solução de problemas e na construção em grupo.

No desenvolvimento de projetos com os alunos estabelecemos uma espécie de táticas que exploram ocasiões em que o “(...) sentido emerge dicções e timbres, nas formas e nos conteúdos” (Favaretto, 2010:1).

Assim, é possível preservar e valorizar a multiplicidade de abordagens pedagógicas, dependendo dos contextos onde se desenvolvem as práticas da educação artística.

3. ARTE CONTEMPORÂNEA: VÍDEO ARTE EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Kátia Canton, no seu artigo *Pulsação de nosso tempo*, diz que “a Arte Contemporânea supera as divisões do Modernismo e reflete o espírito de nossa época, ocupada com as questões da identidade: o corpo, o afecto, a memória etc. Artistas contemporâneos procuram os sentidos “(...) que fincam seus valores na compreensão (e apreensão) da realidade, infiltrada na passagem do tempo e na formatação da memória, na constituição dos territórios que constituem e legitimam a vida, nos meandros da história, da política e da economia, nas vias do corpo como carne e símbolo, nos territórios da afectividade” (Canton, 2007: 23).

A Arte Contemporânea emergiu a partir das décadas de 50 e 60, persistindo, nos dias de hoje, em atividades artísticas isoladas ou em mo-



vimentos já situados no tempo e no espaço como a Pop Arte, o Minimalismo, a Arte Conceptual (fig1, 2 e 3), ou as novas categorias artísticas como as Instalações, as Performances, o Vídeo Arte, entre outras. Estas novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia, interpelando criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte. Neste sentido, diz Estrella de Diego, “(...) a obra de Cindy Sherman é sintomática”.

As fotos de Sherman representam outra mudança essencial dos anos 80: o deslizamento para uma arte que mantendo as propostas dos anos 70 quanto a uma arte não vendível “(...) as converte em produtos de mercado. De facto, ela é, sobretudo, uma performer que utiliza a fotografia a partir de esquemas conceptuais em que o importante não é a fotografia mas o ato de a fazer, a intencionalidade implícita. O meio só serve para preservar o ato” (Diego, 1996: 16).

Sol LeWitt em Parágrafos sobre Arte Conceptual, esclarece que “a ideia torna-se uma máquina de fazer arte” (LeWitt, 1969).

Assim, surgiu este projeto a partir da proposta lançada aos alunos, na disciplina de História da Cultura e das Artes (2009/2010), na sequência da análise do texto com o tema A arte, o artista e o público. A obra de Cindy Sherman foi o referente. Os alunos exploraram e vivenciaram esteticamente a construção do conceito de Auto-Representação. Em resultado deste projeto, criou-se a necessidade de partilhar esta experiên-

cia estética, através de uma exposição direcionada para a comunidade educativa.

Na década de 60, os artistas começaram a voltar-se para o vídeo, o que ajudou a redefinir o conceito de arte erudita. Através do Vídeo Arte, os artistas têm desafiado um certo preconceito por parte das elites sobre o valor do objecto artístico. Entendemos nós que o Vídeo Arte não é, por vezes, um tipo de arte que as pessoas gostariam de possuir, mas sim uma experiência, sendo esta uma das ideias principais e o objeto de reflexão deste trabalho.

Com a tendência de redefinir ideias e ideais anteriores sobre arte, alguns dos artistas contemporâneos de Vídeo Arte estavam a tentar acabar com a ideia de que a arte é uma mercadoria, num contexto no qual os artistas procuram uma arte contrária à comercial. O aparecimento deste tipo de linguagem na arte está intimamente associado às inovações tecnológicas. O ano de 1974, ficaria marcado com o lançamento da primeira câmara portátil de gravação de vídeo: a Portapak, da Sony. Na génese do Vídeo Arte, está a crítica à televisão e a reconfiguração da sua linguagem, através dos trabalhos dos artistas que integraram o grupo Fluxus, como Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell. Para além destes dois artistas integravam também o grupo: o alemão Joseph Beuys, o francês Ben Vautier, e a japonesa Yoko Ono, além de outros representantes destes países ou dos países nórdicos.

“(...) A origem do Fluxus situa-se em torno das aulas de música experimental ministradas por John Cage na New School for Social Research.



(...) No Fluxus, os artistas Nam June Paik e Wolf Vostell foram os primeiros a usar o vídeo, abrindo o caminho ao Vídeo Arte” (Aguiar, 2010:1). Foi um dos grupos artísticos mais complexos e mais profícuos da cena artística contemporânea. Era constituído por um grupo de artistas influentes que pretendiam revolucionar o discurso artístico com uma abordagem conceptual, explorando os novos media transversais à fotografia e ao vídeo e às práticas performativas.

Desmistificar o objeto artístico, eliminar a diferença entre a vida e a arte, apreciando esteticamente o quotidiano, era o objectivo deste grupo bastante eclético, que pretendia trabalhar temáticas que englobassem a ecologia, a política, a cidadania e a sociedade de consumo.

Valorizando a criação coletiva, multidisciplinar, esses artistas integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança, manifestando-se principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época.

Julie Robson refere que “Artists such as Nam June Paik and Bruce Nauman were quick to recognise the medium’s potential as a means of recording performances and also for creating new forms of visual art. (...) Paik was amongst the first to acquire a Portapak and his first video of a performance, Button Happening 1965, was made immediately in the shop. In a typical Fluxus performance” (Robson, 2010:10). Os artistas que se voltaram para a utilização do vídeo usam a arte como uma ferramenta da mudança, um meio para atingir um fim: o mundo das ideias. Alguns vídeo artistas reconhecem abertamente o poder que tem o meio audiovi-

sual e a Internet, abrindo assim as portas às massas ao mundo da arte.

Segundo Alessandra Zanini, estas novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. A crítica à televisão e a reconfiguração da sua linguagem está entre os seus princípios. Os artistas produzem trabalhos que contestam ideias e defendem a sua própria forma de ver e entender a arte como criadores. É nesse contexto que surge o vídeo instalação e o vídeo performativo, formas inovadoras de expressar esse processo artístico. Novas linguagens que não param de surgir, assim como o hibridismo digital que reúne uma multiplicidade de elementos utilizados na atualidade e que estão voltados para a tecnologia. Geradora de uma riqueza visual muito grande, essa nova conceção, traz cada vez mais qualidade e substancialidade aos trabalhos do artista. Nesta nova era pós-moderna todas as artes se confraternizam: desenho, pintura, escultura, fotografia, instalação, vídeo e toda uma imensidão de novas possibilidades. Para Zanini, todas estas linguagens artísticas contemporâneas impelem-nos a um pensamento criativo que advém recorrentemente do confronto com “imagens” que nos levam para um mundo de significados de ordem estética, com repercussões no sentido crítico do sujeito (Zanini, 2010: 4).

Assim, ao abordarmos a linguagem do Vídeo Arte como instrumento pedagógico, foi importante explicar aos alunos que, Vídeo Arte é uma, de entre as muitas expressões da arte, que tem como elemento principal a projeção da imagem em movimento; “(...) o movimento nada mais faz do que exprimir uma “dialéctica” das formas, uma síntese ideal que

lhe dá ordem e medida” (Deleuze, 2009:17); que o Vídeo Arte é uma linguagem que provoca uma nova inter-relação entre a imagem e o espectador; que tal expressão de arte é elaborada pela tecnologia da projeção sem a preocupação de sua comercialização, sendo uma forma de arte que se baseia em princípios críticos, principalmente, sobre a televisão; que, como expressão artística, procura, por meio das suas projeções, provocar no público estados anímicos e sensações. A experiência estética do aluno/espectador, que entra em contacto com a obra, passando da observação para a reflexão, vem promover o conhecimento entre o que é sentido e o que é pensado, convertendo-se em material que amplia a sua compreensão do mundo.

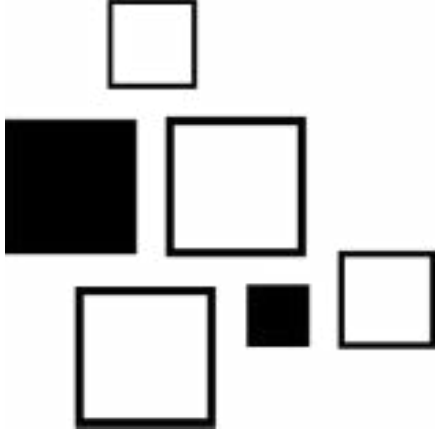
Assim, proporcionámos aos alunos a procura dessa experiência estética, através da visualização e consequente análise da obra conceptual de Sophie Calle, na disciplina de História da Cultura e das Artes e na disciplina de Oficina de Multimédia (2011/2012), refletindo sobre o conceito e o processo de trabalho da artista. Numa primeira fase, numa perspetiva colaborativa, no que diz respeito ao diálogo e à discussão, que foram ao encontro dos conteúdos programáticos lecionados, os alunos posicionaram-se quanto à abordagem dos seus projetos individuais, quanto à partilha individual de conceitos como “Identidade” e “Intimidade”.



>Marta Moreira, *Medo de mim e de ti*, 2012,

Os trabalhos realizados em Vídeo Arte e Fotografia que resultaram deste tipo de criação deixam de ser apenas vistos como processo ou objeto para contemplação, para serem percebidos como um conjunto heterogéneo de ações que surgem dessas operações de mediação, mas sim, formas de comunicar, de se relacionar, sentir, aprender, lembrar, esquecer, amar, ferir, cuidar-se e dar-se a conhecer. Atos aparentemente banais, pontos de vista que são explorados pelos artistas e que os alunos têm a oportunidade de experienciar e que a arte vai articular e traduzir em formas sensíveis. O resultado privilegiou o conceito da partilha da intimidade e da identidade de cada indivíduo com o outro. Verificou-se a possibilidade de exploração poética pela experiência, leitura da imagem e reflexão.

Deste modo, ao estudarmos e analisarmos o percurso de artistas como Joseph Beuys, verificamos que já ele, preconizava a proximidade entre o artista e o professor. A edu-



cação e a cultura era considerada por Beuys como um campo de ideias de liberdade absoluta por excelência, considerando o relacionamento entre artistas/professores, na execução de propostas experimentais de ensino da arte, ao trazer-nos a arte contemporânea para a sala de aula. Assim, cria-se a possibilidade de executar processos criativos da contemporaneidade em espaços formais do ensino. A escola, ainda se encontra longe de ser o espaço de reflexão e de produção artística, imperando ainda o lugar de sedimentação do entendimento sobre educação e elaboração de currículos pelos responsáveis que julgam saber o que pode ser a aprendizagem e a construção do objeto artístico. Para Beuys, é importante equacionar a liberdade dos seus alunos contra os constrangimentos da burocratização do ensino, promovendo assim ações de informação sobre a arte chegando a defender a sua proposta de dar forma às ideias “através de um meio de expressão” onde o meio será a linguagem (cf. Beuys, 2010: 130). Assim, pretende-se marcar a diferença formulando uma proposta educativa em Arte que leve o aluno a criar, expressar-se, conhecer e questionar os movimentos artísticos que mudaram o conceito de arte hoje, procurando, assim, uma relação da identidade do aluno, com a arte que o mesmo constrói.

4. POTENCIAR O PAPEL DAS NOVAS TECNOLOGIAS NO ENSINO ARTÍSTICO

O pensamento dominante na comunidade educativa é de que a prática do raciocínio e do pensamento abstrato é mais elevada do que a do pensamento artístico.

Introduzir a Arte Contemporânea numa abordagem menos convencional

vai proporcionar uma janela de experimentação dentro de um contexto disciplinar específico numa descoberta estimulante de significados. Um dos objetivos desta investigação é a produção e desenvolvimento de conceitos diferenciados que têm como princípio projetar soluções experimentais decorrentes do processo criativo, que levem à discussão, entre pares, sobre as estratégias e instrumentos a utilizar, culminando numa apresentação e discussão pública, dentro e fora do contexto da comunidade escolar.

O professor necessita de melhorar e redimensionar a sua prática pedagógica, conhecendo e utilizando novas dinâmicas em que o saber seja sistematizado, crítico e orgânico. A exploração de novas linguagens permite vivenciar um fazer artístico.

A experiência estética no percurso pedagógico educacional assenta na procura de uma metodologia que reequaciona os ensinamentos já propostos por outros na reflexão e questionamento do quotidiano, procurando novos conhecimentos, competências e novas metodologias. O objetivo é levar o aluno a criar e a expressar-se.

A utilização das novas tecnologias vai ser capaz de influenciar a nossa relação com qualquer tipo de imagem, desde uma simples animação até obras complexas e ensaios audiovisuais, passando ainda por performances e narrativas experimentais dada a sua versatilidade e uso generalizado.

No que diz respeito ao ensino da arte, podemos afirmar que, por exem-

plo, o vídeo é um instrumento com grande potencial pedagógico, por ser ele próprio um veículo imagético. “Quer se trate de pensar o devir ou de o exprimir ou até de o perceber, nada mais fazemos do que acionar uma espécie de cinematógrafo interior” (Deleuze, 2009: 14).

As novas tecnologias tornam-se indispensáveis, hoje, na educação. O Vídeo Arte surge como um recurso cheio de possibilidades e grandes resultados em sala de aula. O olhar na perspectiva da câmara é a arte sob outro ponto de vista. A utilização deste recurso faz com que aquilo que poderia ser algo abstrato se torne, cada vez mais próximo do indivíduo, criando, assim, um aluno cada vez mais curioso.

Trazer para o universo da sala de aula esta linguagem artística contemporânea como material pedagógico é o início de uma prática que, pela originalidade, já nos aponta para alguns resultados.

Temos o caso específico da participação de alunos e professores na Parceria Multilateral entre Escolas, no âmbito do Projeto Comenius, com o tema “IDEAlaboratories: How to integrate Contemporary Art and Art Education?”, o projeto visou, principalmente, o aprofundamento do estudo da arte contemporânea no ensino artístico e integrou cinco países (Portugal, Estónia, Letónia, Eslovénia e Finlândia) e oito escolas.

O objetivo do projeto “IDEAlaboratory - como integrar a arte contemporânea e arte-educação” - é trazer a arte contemporânea mais perto da educação artística. O resultado da colaboração foi uma plataforma aberta e sustentável para a aprendizagem, uma troca de ideias e de

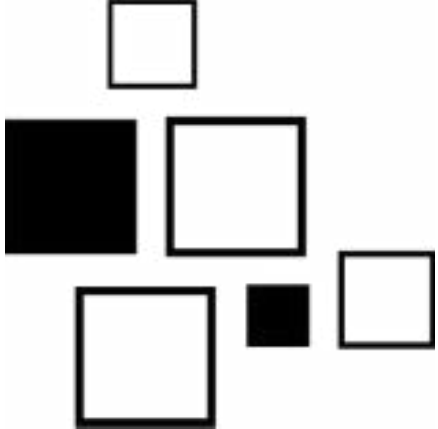
melhores práticas no ensino da arte com o objetivo de trazer os temas predominantes da arte contemporânea às salas de aula, desenvolver projetos curriculares e novas metodologias.

Em resultado deste projeto, duas obras de Vídeo Arte foram premiadas e selecionadas de dois grupos de alunos já acima referidos da ESAM (Fig. 25 e 26), para estarem presentes na Eksperimenta, Tallinn 2011, Trienal de Arte Contemporânea que consiste num projeto de educação internacional de arte destinado a alunos entre as idades de 14 e 19 anos, artistas e professores de arte.

A obra Urban Time foi também selecionada para integrar na Irlanda a exposição ‘Young Makers’, exposição que esteve patente em três locais diferentes, entre Fevereiro e Junho de 2012.



Fig.13- Edna Loureiro, Patrícia Gonçalves, Urban Time (vídeo arte), 2010.



Com os primeiros resultados deste projeto, foi gratificante verificar, por parte de todos os alunos que participaram deste momento, a forma como se envolveram e projetaram estes novos desafios.

CONCLUSÃO

Perante os resultados já obtidos, podemos concluir que os diversos media e os temas abordados na prática da arte contemporânea são um “instrumento” perfeito para o desenvolvimento de novas linguagens no ensino artístico. O ensino da arte contemporânea prende a atenção dos alunos, desenvolve a sua criatividade em geral e a sua capacidade de comunicação, potenciando as capacidades de análise e síntese.

A tomada de consciência do aluno ao abordar e construir conceitos/narrativas artísticas, utilizando as novas tecnologias, como instrumentos e meios da Arte Contemporânea, contactando com novas linguagens, abre novos caminhos à experimentação em educação artística.

A confluência dos conhecimentos já alcançados, numa perspectiva da criação de narrativas visuais num contexto digital, dá um sentido multidisciplinar, desenvolvendo as capacidades individuais e coletivas de interrogação e compreensão dos meios de produção visual e audiovisual, no contexto da Arte Contemporânea.

Está também criada a oportunidade de conhecer as exigências técnicas e metodológicas dos trabalhos de outros alunos o que permite, também, a partilha de conhecimentos entre todos os intervenientes.

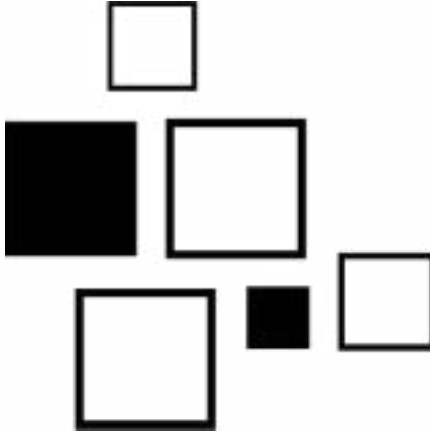
O objetivo é a continuidade deste estudo, refletir e aprofundar os conhecimentos já adquiridos, mantendo em aberto todas as questões que envolvem este processo, inclusive a possibilidade de monitorizar estes alunos no seu percurso académico ou na vida ativa.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece aos seus alunos da disciplina de “Oficina de Multimédia” e da disciplina de “História da Cultura e das Artes”, da Escola Secundária Alves Martins, Viseu, Portugal, o empenho demonstrado e a autorização para expor os seus trabalhos.

REFERÊNCIAS:

- Beyus, Joseph (2010) Cada Homem Um Artista. Porto: 7 Nós.
- Boavida, João (2008) Ciências da Educação, Epistemologia, Identidade e Perspectivas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Canton, Kátia (2007) Os Sentidos da Arte Contemporânea. Vitória: A Gazeta.
- Deleuze, Gilles (1986) Cinema 1: A Imagem-Movimento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Diego, Estrella de (1996) Arte Contemporâneo II. Pozuelo de Alarcón: Ed. História.
- Eça, Teresa; Pardiñas, Maria Jesus A.; Martinez, Cristina Trigo; Pimentel, Lúcia (Orgs.) ; Baraze, Idoia Marcelan (2008) Desafios da Educação Artística em Contextos Ibero-Americanos. Porto: APECV (Associação de Professores e Comunicação Visual).
- Favaretto, Celso Fernando (2000) A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.



Foucault, Michel (2009) O que é um autor?. Lisboa: Passagens.

Aguiar, Carol. (2010): Grupo Fluxus.

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxos.html>
(consultado em 04.01.11)

Carvalho, João Soeiro (2009) Entrevista a João Soeiro de Carvalho. <http://anae.biz/rae/?p=229> (acedido em 18.01.2011).

Eksperimenta (2010) Contemporary art triennial for school students. <http://www.eksperimenta.net/idea-labs/comenius-project-idealaboratory/> (acedido em 16. 09. 2010).

LeWitt, Sol (1969) Parágrafos sobre Arte Conceptual.

<http://www.fernandorioscom.art.br/?q=node/38> (acedido em 15.08.2012).

Robson, Julie (2010), Tate Liverpool and FACT Nam June Paik (Educators' Pack).

<http://www.tate.org.uk/liverpool/eventseducation/schools/nam-june-paik-education-pack.pdf> (acedido em 18.01.2011).

Santos, Eder (1980) Cinema e Vídeo. <http://www.repia.art.br/ear/index.php?pag=38&prog=193&id=88> (acedido em 20.01.2011).

.Santos, Joana Silva (2007) Um Retrato da Educação Artística. <http://www.educare.pt/educare/Actualidade.Noticia.aspx?contentid=3DA349A-00C043E9-DE04400144F16FAAE&opsel=1&channelid=0> (acedido em 20.01.2011).

Zanini, Alessandra. (2010): Vídeo-arte: imagens do ontem e do hoje.

O CINEMA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS



ANA TEREZA PRADO LOPES -
ANATEREZAPL@IG.COM.BR

Na atual produção da arte podemos perceber o cruzamento de linguagens com elementos provenientes de distintos campos do saber, tornando o trabalho de arte um produto híbrido de formas e conceitos variados. Ao longo dos anos a arte vem se apropriando de saberes do cinema e os utilizando na produção de trabalhos expostos nas galerias e museus do mundo. A chegada da linguagem cinematográfica nas instituições de arte através dos usos de gêneros cinematográficos, da montagem e da projeção são alguns indícios desse fenômeno de contaminação mútua entre cinema e arte contemporânea que reinventa a noção do que é o trabalho de arte.

No início do século XX, as vanguardas artísticas usaram o cinema a fim de trazer novos elementos para as artes visuais numa tentativa de reinventá-la. Nos anos 60, artistas como Andy Warhol e Robert Smithson, entre outros, trouxeram o cinema para as galerias usando, além da película, a fotografia e o vídeo. A relação entre arte e vida e as experimentações realizadas nesse período foram fundamentais para a hibridização das formas e conceitos estéticos.

Dessa maneira, podemos perceber que novas formas de narrativas e novas relações de espaço e tempo são produzidas nas quais há a busca da participação ativa do espectador. O atual cruzamento entre arte contemporânea e cinema é mais uma expressão do trabalho de arte como algo híbrido que torna visíveis potencialidades e deflagra subjetividades, tendo o diálogo entre novas e velhas mídias contribuindo para essa situação.



Neste artigo proponho refletir sobre o deslocamento do saber cinematográfico para o saber da arte contemporânea e investigar o que é o pensamento cinema nas artes visuais, quais são as suas formas e articulações no/do mundo através do trânsito de operações e conceitos, promovendo conversas entre as poéticas de Hélio Oiticica e Tacita Dean e os escritos teóricos selecionados.

MOMENTOS-FRAME DE OITICICA

As *Cosmococas* de Hélio Oiticica são instalações que fazem parte de um grupo de trabalhos chamado Quasi-cinema que questiona a imagem cinematográfica e pensa o indivíduo numa sociedade em que a informação, comunicação e tecnologia já se anunciavam como participantes das práticas artísticas. Questões presentes neste trabalho são discutidas na arte contemporânea, entre elas: a imagem como experiência, a exploração do espaço expositivo, a presença do espectador, o uso de diversas linguagens, a ideia de “work in progress”, a relação arte e vida e o diálogo com o cinema. Aqui me detenho sobre algumas das questões mencionadas.

As *Cosmococas*: programa in progress realizados com Neville D’Almeida, são para Oiticica, blocos de experiência. Blocos, pois não há continuidade entre uma instalação e outra. Programa in progress é o termo usado pelo artista para pensar a ideia de experimentação que está presente nas instalações, de algo que está sempre se transformando. As *Cosmococas* são fundadas na relação artista - espectador - trabalho de arte. É a criação de um espaço multisensorial formado por imagens, sons e objetos. Uma arquitetura em que as imagens fixas projetadas si-

multaneamente em looping se diferenciam das imagens em movimento da sala de cinema projetadas uma de cada vez numa única tela.

Nas instalações de Oiticica, o espectador tem uma experiência fílmica não narrativa. O artista não estava interessado em uma narrativa cinematográfica, e sim, na projeção de imagens que não contassem história alguma, mas que criassem diferentes durações do tempo. O tempo se torna aqui um dispositivo ele mesmo. Cada slide é um momento-frame como ele nos diz, no qual ocorre a fragmentação do cinetismo das sequências cinematográficas. Momentos-frame são sequências que operam por contiguidade de um cinema feito com imagens fotográficas.

Oiticica critica o cinema-espetáculo e a passividade do público e defende o cinema - instrumento a partir do qual o espectador seja inserido, e torne-se, então, participador. Fala de um indivíduo que se transforma (termo usado pelo artista) a partir de sua relação com o trabalho de arte, referindo-se a uma arte afetiva. Segundo Oiticica, o cinema traz a possibilidade da criação de mundos simultâneos, de formas produtoras de comportamentos e de integração entre arte e vida. Concordando com Oiticica, o cinema é um inventor de subjetividades, um criador de regimes de imagem e de novas possibilidades de vida, em que tempos e espaços são formados pelo espectador, artista e trabalho de arte.

O FILME OBJETO DE TACITA DEAN

Tacita Dean usa o cinema como um reservatório poético de operações, dinâmicas e procedimentos provocando um esmorecimento nas fronteiras entre as linguagens visuais e cinematográficas. Dean se apropria



de tempos e espaços que coleciona ao pesquisar personagens e acontecimentos para seus filmes, relacionando formas e conteúdos originários de diversos contextos. O uso de planos longos e do slow motion estão entre as escolhas de Dean para trabalhar com a temporalização da imagem. Apresentados como instalação, muitas vezes com projeções múltiplas, os filmes de Dean misturam realidade e ficção, criando fluxos espaciais e temporais. Ao fazer uso de elementos discursivos e técnicos do documentário, a artista desloca o saber cinematográfico para galerias criando ambientes nos quais o espectador transita entre o real e o imaginário justapondo espaços e tempos em um só lugar.

Em *Palast* (2004), a artista registra em 16mm o palácio da antiga Berlim Oriental, demolido em 2006. O título do trabalho nos remete ao prédio, construção em que não entramos. O tempo ganha visibilidade nas imagens de Dean. O que vemos são fragmentos da fachada do palácio, pouco reconhecível na imagem em zoom, cujas paredes de vidro refletem a cidade e o sol que se põe e ouvimos o som ambiente, vozes de transeuntes que não vemos e que contrastam com as imagens de sua arquitetura. Dean filma da rua o topo do prédio trazendo uma verticalidade à imagem. A câmera fixa, estática, filma frames quase de forma fotográfica, e o filme como um lento stop motion, nos mostra as cores de um entardecer berlinense.

Para Jean-Christophe Royoux, o cinema de exposição é uma forma particular de cinema que privilegia o tempo e que é exposto nas instituições das artes visuais sob a forma de instalações. Ao escrever sobre o trabalho de Dean como filme objeto, uma forma específica de cinema de

exposição, Royoux se refere à participação ativa do espectador. Para o autor, o papel da memória tão presente no trabalho de Dean, não é a da nostalgia, mas a de um elemento alegórico, onírico que busca tangibilidade, um fazer-notar o que estava esquecido e reclama sua presença, gerando na artista grande atração pelo que é obsoleto. Royoux adverte que não é a memória de um lugar específico, mas um espaço no qual os elementos fílmicos justapostos constituem a estrutura do trabalho, no qual seus filmes objetos relacionados, criam multiplicidade de tempos. Nas instalações de Dean, o museu ou a galeria também é um reservatório de operações, como o próprio cinema, que oferece componentes da feitura do trabalho.

Gilles Deleuze escreve sobre a imagem cristal, derivada da imagem-tempo, aquela que é o ponto indiscernível de duas imagens distintas, a atual e a virtual, na qual o tempo adquire visibilidade. Para refletir sobre a imagem cristal, o autor escreve sobre o quarto comentário de Henri Bergson para pensar o tempo como passado e presente que ocorrem simultaneamente. O conceito de duração de Bergson seria a ideia de pensar o mundo em termos temporais, um tempo universal, que é da ordem de um devir e que inclui a distensão e a contração de tempos passados e presentes. Bergson afirma que o mundo é imagem e que o tempo é invenção, e Deleuze estende essas ideias para relacionar cinema, mundo, vida, percepção e imagem, e assim pensar o tempo como criador. Segundo Deleuze, o cinema torna o tempo visível. A imagem cristal de Dean e sua relação com o tempo como criador desloca o pensamento cinema para as artes visuais e reflete sobre as mudanças que a imagem apresenta na atualidade, criando novas articulações no/do mundo e novos modos de existência.

APROPRIAÇÃO E MONTAGEM

Atualmente, diferentes práticas utilizadas por artistas incluem elementos discursivos e técnicos do cinema, como a montagem e a edição produzindo questões quanto ao seu uso na criação de imagens, fotográficas, videográficas e fílmicas. Questões do diálogo entre cinema e arte contemporânea, entre elas a produção de novas relações de tempo e espaço, a participação do espectador, a não linearidade da narração, e o uso dos procedimentos de apropriação e montagem estão presentes na ideia de trabalho de arte como produto híbrido.

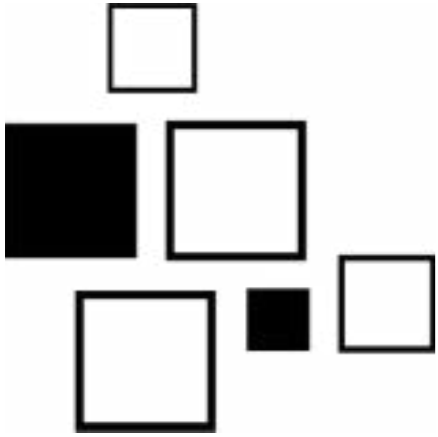
Ao usar procedimentos como o de apropriação e montagem, artistas criam fluxos temporais e espaciais. O crítico de arte americano Benjamin Buchloh reflete sobre a apropriação e a montagem como procedimentos alegóricos na arte contemporânea. Baseando-se na teoria da alegoria e da montagem de Walter Benjamin, que acolhe a ideia do caráter transitório e dialético da história, Buchloh cunha os conceitos de dispositivo de enquadramento e o de princípio de apropriação para assim refletir sobre questões como autoria e recepção nas práticas artísticas contemporâneas. O autor chama de dispositivo de enquadramento o gesto do artista de enquadrar uma determinada situação, ou ainda de uma estrutura do trabalho que acumula diferentes significados. O princípio de apropriação traz a ideia de uma superposição de textos e de momentos históricos, como um palimpsesto. Para Buchloh, tanto a montagem como a apropriação pensam a questão da autoria: o espectador é, ao mesmo tempo, leitor e produtor do trabalho de arte.

No caso de Oiticica, o artista antecipa questões vividas nos dias atuais.

Ao se apropriar de imagens e trilhas sonoras da cultura de massa e do mundo da arte como as de Marilyn Monroe e John Cage, cruza fronteiras e amplia os limites do campo artístico. A multiplicidade de linguagens e o ambiente convidativo das instalações do artista são participantes na relação com o espectador. Ocupando o espaço da galeria de uma forma nova, Oiticica produz uma ruptura com o cinema tradicional da sala escura que testemunha a passividade do espectador imóvel em sua cadeira. Ao projetar slides nas paredes do espaço expositivo, o artista interrompe o fluxo contínuo de imagens filmadas, realizando cruzamentos e intermediações entre as linguagens fotográfica e cinematográfica. Através do uso da montagem, Oiticica produz duração por meio da sucessão de slides, levando o espectador a criar noções de tempo, fazendo-o participar nesse todo aberto que é o trabalho.

No caso de Dean, a artista mistura realidade e ficção, fazendo apropriações do mundo e assim construindo narrativas que aproximam arte e cotidiano. Dean se apropria de gêneros e procedimentos da linguagem cinematográfica, como o documentário, trabalhando com imagens capturadas do real, muitas vezes registros de lugares por onde esteve e de pessoas com quem encontrou, reinserindo-os em diferentes tempos e espaços, dando-lhes novos significados. A artista usa imagens de arquivo, fazendo usos da montagem para criar camadas de tempo, criando fluxos imagéticos e temporais. A estrutura do trabalho é a de uma narrativa ficcional que possivelmente leva o espectador a criar um espaço mental no qual ele também possa criar sua própria narrativa.

Ao usarem o cinema, artistas criam novas formas de narrativas e novas



relações de tempo e espaço, nas quais há a busca de uma participação cada vez mais ativa do espectador de arte. A presença de dispositivos, sejam operacionais e/ou visuais, nestes trabalhos produz diferentes efeitos no indivíduo, explorando seus sentidos e sua fisicalidade, deflagrando operações mentais e processos de subjetivação. O artista visto aqui como um agente que deflagra tempos e espaços e que busca potencializar a imagem pensando a arte como uma forma de conhecimento do mundo participa da discussão atual da relação entre arte e cinema nos fazendo refletir sobre o estatuto do trabalho de arte contemporâneo.

O CINEMA NA GALERIA

Artistas contemporâneos que usam o cinema na galeria acionam diferentes estratégias ao lidar com a forma expositiva que conversa com a noção de instalação. Ao dialogar com a arquitetura da galeria, lidando com suas características e condições, artistas levantam questões como a da espacialização e temporalização da imagem. Nas instalações que usam o cinema, artistas utilizam projeções, com escalas, suportes e formatos variados, provocando o deslocamento do espectador no espaço expositivo, convidando-o a participar da criação do trabalho.

Miwon Kwon estende a noção de site specific aplicando o conceito de site não só a espaços físicos, mas também a espaços semânticos. A autora diferencia trabalhos de site specific segundo suas estratégias e contextos histórico e artístico sinalizando que os primeiros trabalhos a tratar da especificidade do sítio surgem na época do aparecimento do minimalismo, trazendo questões relacionadas à fisicalidade do lugar em que o trabalho era instalado, como altura e escala. Segundo Kwon a pre-

sença do espectador no espaço e sua relação com o trabalho, como a questão de sua mobilidade, lidavam não mais com uma observação contemplativa, mas sim com a observação participativa desse espectador. Kwon termina seu artigo propondo um uso do site specific que demarque uma prática relacional.

Hoje, artistas que lidam com o pensamento cinema, problematizam nas suas instalações questões do site specific descritas por Kwon. Nas *Cosmococas de Oiticica*, o espaço da galeria ocupado por imagens e objetos, convida o espectador a explorar a instalação de formas diferentes. Almofadas, redes, colchões, trilhas sonoras e outros objetos são colocados na galeria para que o espectador interaja no ambiente e experimente novas maneiras de se relacionar com o trabalho e de lidar com o tempo e espaço. Anos antes das *Cosmococas*, Oiticica escreve sobre seu trabalho de pintura, como seus *Núcleos* (1960), mostrando a preocupação de que fosse uma pintura espacial, que atravessasse os limites do plano e que lidasse com o deslocamento do espectador, consequentemente, com a produção de tempo, observa: “O espaço é em certa medida filme” (OITICICA, 2005, p.284). O espaço fílmico das *Cosmococas* é constituído pela relação entre as imagens fotográficas projetadas e o espectador. Percebemos a construção de um ambiente, no qual o enquadramento de uma situação ou de um acontecimento se dá. Para cada *Cosmococa*, Oiticica anotava instruções para a ocupação do espaço e propostas de performances, que acompanhavam as projeções, o que ele chamou de “situação-espaço-PERFORMANCE”, explorando ainda mais a presença do espectador.



Na prática artística de Dean, a relação entre filmes objeto constrói a narrativa através da ocupação do espaço. A imagem em movimento de Dean toma as paredes da galeria, apresentando-se em projeções simultâneas, diferentes formatos e tamanhos criando um espaço poético no qual tempos são superpostos. Personagens e lugares são exibidos por projetores colocados no espaço expositivo de forma aparente formando um percurso que o espectador tem que percorrer para desvendar o trabalho. De fato, o trabalho de Dean, aponta para a museificação de um tipo de cinema, aquele da película 16mm, que está em vias de desaparecer, mas resiste. Lidando com a questão da obsolescência de forma inventiva, de algo que reclama por seu lugar, Dean inova as linguagens audiovisuais, fazendo-nos experimentar formas diferentes de tempo e espaço.

OUTROS ENQUADRAMENTOS, OUTRAS ARTICULAÇÕES

O artista contemporâneo usa métodos e estratégias disponíveis no mundo, os quais, muitas vezes, não pertencem originariamente ao sistema da arte. Criar novas articulações, converter em potência o que era só possibilidade, provocar o choque no pensamento, sair do automatismo, fazendo a essência artística da imagem se efetuar produzindo novas subjetividades, como nos ensina Deleuze. O trânsito de linguagens e operações permite a arte de criar relações externas com outras formas de pensamento, como o cinema e assim criar novos circuitos e ressonâncias nas práticas contemporâneas.

Em uma passagem de “O que é a filosofia”, no capítulo “Percepto, Afecto e Conceito”, Deleuze e Guattari citam o trabalho de Pascal Bonitzer que

cunha o termo “desenquadramento” para ser usado no cinema e pensar novas relações entre os planos. Neste capítulo Deleuze e Guattari escrevem como o trabalho de arte é um bloco de sensações formado por perceptos e afectos e como a arte conserva e é o que se conserva em si. Segundo os autores, os afectos são devires não humanos e os perceptos são paisagens não humanas da natureza. Segundo eles, o artista é aquele que numa tentativa de desarticular os planos, busca o que não foi ainda sentido e / ou pensado criando sensações e afectos que liberam a vida.

Atualmente, a ideia de trabalho de arte como produto híbrido presente na poética de artistas que usam o cinema toma diferentes formas e criam novas articulações da arte com o mundo. Em muitos dos trabalhos, como os de Oiticica e Dean, entre outros artistas que pensam o trabalho de arte como produto híbrido, o tempo é elemento criador e o espaço será determinante na cadeia de relações que o espectador irá deflagrar ao articular os elementos participantes do trabalho. A aproximação entre o cinema e as práticas artísticas visuais faz parte de uma busca para que a arte não se isole no seu campo de saber, mas de fato ocupe o seu espaço de prática social simbólica que se relaciona com outras práticas. Como prática social e saber específico, a arte engendra maneiras de pensar e atuar no mundo criando modos de existência. Através da arte, temos a possibilidade de criar resistência aos automatismos e inventar formas de se relacionar, produzindo pausas, interrupções e intervalos, tendo a possibilidade de estender momentos e sensações que passam a nos pertencer.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ. Número 7, 2000, pp.178-197.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

----- C/ GUATTARI, *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34,1997.

KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity*. In: *October* 80, pp.85-110 *October Magazine*, Ltd and Massachusetts Institute of Technology, 1997.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

----- C/ Neville D'Almeida *COSMOCOCA programa in progress*. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Constantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.

ROYOUX, Jean-Christophe. *Tacita Dean*. Londres: Phaidon, 2006.

JOURNEY OF HERITAGE: VOYAGE OF CULTURE

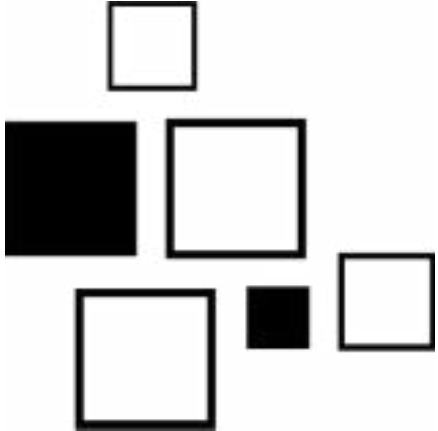


ANGHARAD RUTH HARROP

She approached,
her heart beat intense
as strong as the guiding force of the atabaque.
She remembered to breath.
Crouched, as small as she had ever been
she lifted her head
and looked into the eyes of her opponent
receiving his smile the fear in her eyes melted.
They began to move,
both cautious,
yet intrigued to know more. . .

July 2009 I left Llandrillo-yn-Rhos, a small fishing village on the coast of North Wales, to travel to Rio de Janeiro, Brazil, to research capoeira for my MA Dance thesis. I was not the only capoeirista on the flight from Paris to Rio, this art form regularly attracts thousands of tourists from across Europe every year, who travel to study, research and play capoeira in the country from which it was born. Each taking along with their backpacks their culture and customs, whilst simultaneously discovering the heritage of the art of capoeira and the culture within which it is practiced in Brazil today.

Journeying from the airport across the city we pass favela after favela. Out of the window of the taxi and through the glassless windows of the houses, I see women weeping into the arms of others, children fly kites overhead whilst others are holding AK47s on the road side. The driver



points to the Christ, the incandescent statue that shines over the city, this luminous figure in the distance is the Rio I know from postcards but it seems far from the never ending terracotta landscape of the favela.

Arriving at the Senzala Capoeira Academy, I feel a mixture of excitement and that uncontrollable urge to run home as fast as you can, into the secure arms of what you know. The windows steamed up as the sea of white uniform moves in harmony, undulating from left to right. The deep sound of the berimbau resonates across the room and the smell of physical endeavour in this confined space is apparent but not overpowering. Of spoken word, I understand nothing, movement is the language of preference here, I watch the detail of the rhythm, the intricacy of the timing and spacing, the relationship between the two who are demonstrating.

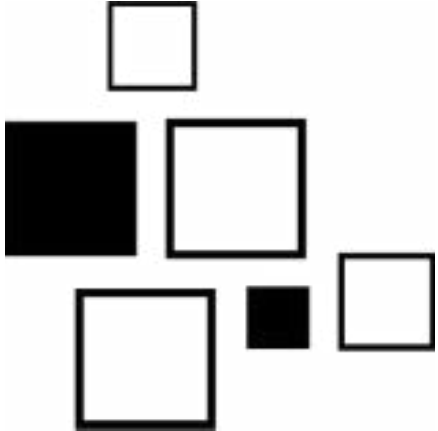
I first met Ruan de Vargas, a student capoeirista of Mestre Toni Vargas and virtuoso musician, in the roda of capoeira. The roda reflects the ritualistic roots of this art form, a circle of participants feeding energy through replying to the call of the berimbau to the two playing capoeiristas they encompass. Although between us, we spoke 4 languages none of them were common, our initial meetings were in the roda. Getting to know each other through our common understanding of capoeira, engaging in a corporeal dialogue our discussions happened within the call and response of roda's rhythm.

In *The Little Book of Capoeira* (1995) Nestor Capoeira describes how the two players in the roda engage in a dialogue 'It is a dialogue made up not of words but rather of movements – exploratory movements, attack

movements, defense movements, deceitful movements – questions and answers in the mysterious language of capoeira.' (Capoeira, 1995, 27) Nestor Capoeira also notes how when playing a fellow capoeirista in the roda, regardless of any relationship that exists outside of it, that person that stands before them is 'a riddle that can present dangerous and unpredictable enigmas' (Ibid).

There was a lot for us to explore in these initial meetings within the roda. During that first trip to Rio in 2009 I was researching the notion of *façade* in capoeira and how the dialogue of the roda can provide a context to explore *façade* and also to reveal truth. The circling kicks and spiralling acrobatics of capoeira are designed to confuse an opponent, perspectives are flipped each second as up becomes down and attacks come from all angles, a seemingly innocent avoidance can return as a well time strike. Within this outwardly grand spectacle lie the subtle gestures that reveal truths about the players, the smile when they are almost caught out or the eagerness to counterattack the moment they are swept.

Many capoeira mestres describe the roda as a metaphor for life. Mestre Gato one of the founder members of group Senzala has said that how we play in the roda can be a mirror for how we live our lives, it can get us to observe how we respond to pressure, how we engage in conversation with others and most importantly how open we are to learn from others. (Albuquerque 2007) The experience of playing together within the roda over several occasions showed us that we each have a desire to challenge each other and ourselves and to engage in further dialo-

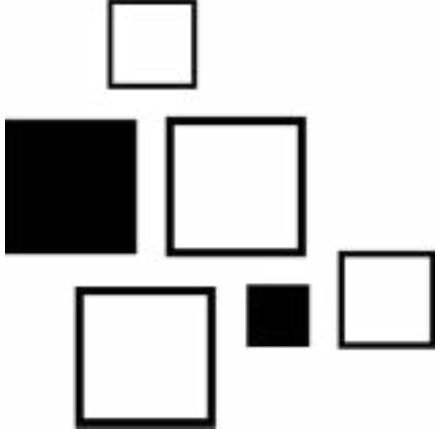


gue to discover the roots of our idiosyncrasies and how our paths have come to cross.

Sat by an open fire shrouded in layer upon layer of clothing to keep warm from the bitter cold of the snow covered village of Berthengam, North Wales, the laptop whirs away as I talk Ruan de Vargas in broken Portuguese aided by a lot gesture. From the video link I can see that the sun is shining in Leblon on this January afternoon, the window of the apartment is open to let in a breeze and with it comes the noise of the busy street below. We are in the beginning stages of developing ongoing research project Perguntas & Atebion (perguntas the Portuguese for questions, atebion the Welsh for answers). The matter of distance between us as collaborators is overcome by the use of the technology we have at our fingertips, though the barrier of language is still very much present. Taking the notion of question and answer, as it is a fundamental of the practice of capoeira and also that of improvisation in dance gives the project a focus and process from which we are able to develop a dialogue that does not need language to survive.

Our initial explorations saw an exchange of our respective practices, music and dance, through the form of improvisation. Via video link we would explore musical questions with dance responses and vice versa, building from simple questions to more complex dialogues that began to reveal snippets of our backgrounds and the cultures we are from. Ruan's music is influenced by capoeira and my movements are a discourse in themselves between capoeira contemporary dance and also dawnzio gwerin (Welsh folk dance). The temporal space within which the dialogue was taking

place also raised interesting questions of space, place and time between the live and the virtual. Merce Cunningham is famously quoted as saying that 'dance is an art in space and time, the object of the dancer is to obliterate that' (Cunningham, 1952). Working in this way with collaborators and audience on either side of the Atlantic Ocean the audience are asked to reconsider their assumptions of the location the performance inhabits. Is this the UK? Brazil or does it reside somewhere inbetween in the virtual environment? Temporally this video link allows the performance to reside within the past, present and future simultaneously, with the link to Rio taking place in a time that has already existed in Britain or indeed the link to Britain taking place in a time that has not yet passed in Rio. The delay of the technology adds further interest to this debate, with the audience and performer in the UK experiencing something completely different to the performer and audience in Brazil. The few second delay allows different meanings and connections to be made between music and movement from both sides. The performer, although responding in the moment for the live audience, the arrival of that response to the collaborator and therefore their virtual performance is seconds later. For the Brazilians movement arrives seconds after it has been originally performed to music that has passed there moments before but in its arrival becomes present to a future that has not yet happened in the UK. This beautiful confusion of time, space and place, opens up possibilities for an interesting dialogue that contains both moments of misunderstanding and harmony that lead to an interesting conversation that loops and circles itself between the visceral and mediated presence. Sita Popat discusses similar projects to this in her book *Invisible Connections* (2006) including her own *Pax Excelsis* (2001) which saw dancers perform simultaneously in the US and



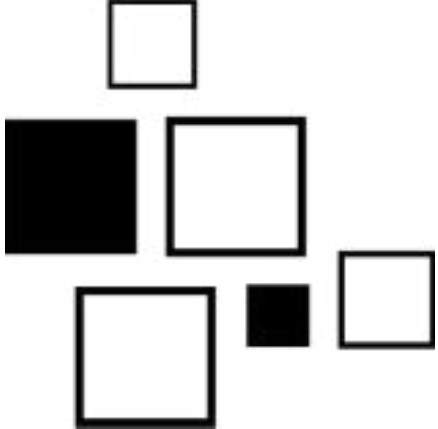
Wales. She remarks how in a post-show discussion for this performance where the video link had frozen, jumped and distorted the dancers image, an audience member asked why she had not just had a video recording of the dancer? Popat explains that although this may have been an easier and less stressful option ‘our whole premise for the piece was based on the fragility of the connection[...] the search for a sensitive and meaningful communication between our two dancers in these adverse and unreliable circumstances was the intention of the performance’ (Popat, 2006, 56). We soon realised that it is this sensitivity to meaningful communication that we too as collaborators wanted to have at the forefront of our performance, to be able to use the limitations of the technology to highlight the vulnerability of the connection whilst simultaneously presenting moments of unity between the two performers and how through using this video link we are able to unite people on different continents in a shared experience of value that allows a questioning and opportunity for dialogue. From observing in each other that through using improvisation as a mode of performance our pasts and cultural histories became present, and therefore the language with which we communicated. We began to realise the potential of the work to provoke a questioning and dialogue between the audience through their own culture and heritage to that of another.

Clutching tight to 10p with one hand and to my older sister with the other, I pluck up the courage to lift my head slowly, terrified of the creature I see before me, the broderie anglaise trim on my bonnet quivers as I set my eyes on what only a four year old can assume is a real dragon. This ‘dragon’ was the Fari Llwyd, a character from Welsh traditional dance that comprises of a man carrying a horse’s skull on a pole above his

head and completely hidden by a white sheet and decorated with ribbons and bells. The Fari Llwyd would originally wander the lanes around New Year singing and dancing with a group who would knock on the houses of the farmers to be invited in for a drink. If the Fari Llwyd visited the house it would mean a prosperous crop for the year to come. Nowadays the Fari Llwyd is present at dance displays by traditional groups, sometimes to provide entertainment between dances, sometimes to cajole some audience participation in the dances. This particular occasion the Fari Llwyd was collecting money for charity for which my 10p was intended.

Attending festivals such as this to watch my father dance as part of the group Dawnsyr y Fedwen Fai (Dancers of the Maypole) became common place in my early childhood. My family would regularly attend twmpathau or barn dances where as children we watched the adults and did our own versions of the dances by the side. Alongside this liberated experience within family life, throughout school we were taught and practiced dawnsio gwerin (folk dance) and during my teens I learnt traditional Welsh clog dancing.

The history of Welsh folk dance however shows that this would not have been commonplace for the Welsh people of the 19th Century. The practice of folk dance was all but wiped during a religious revival in Wales in the 18th and 19th century with clogging being the only unbroken tradition that was kept going by the gipsy families in Wales. Rhys Prydderch writes in his religious book Gemmeu Doethineb (1714) of 12 sins of which the first is Dawnsio Cymmyscedig (mixed dancing). ‘[translation] Does not a Dance of Men and Women all mixed up together cause and nurture

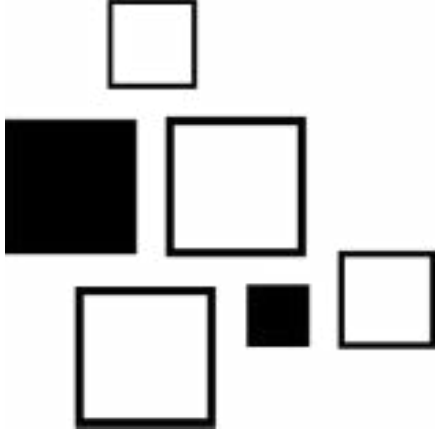


corrupt, lewd, unchaste desires, and lascivious adulterous thoughts?’ (Prydderch, 1714, 107) The consequence of this puritanical outlook caused Hugh Mellor who collected the dances of Wales at the beginning of the 20th Century to be told that ‘Wales has no dances; if she had they have been forgotten generations ago.’ (Mellor Williams, 1985, 6). Mellor along with others such as Nicholas Bennett Margareta Thomas, Hubert Davies and Mrs Gruffydd Richards to name a few are credited with collecting the dances in the belief that the folkloric traditions of Wales are rich to its culture and of benefit to keep alive.

What is interesting to note about how the traditions of Wales have been preserved is something that Robin Huw Bowen explains in *Tro Law* (1987) ‘musicians in a folk tradition hardly ever depend on the written page [...] they depend much more on the ear and memory, and they not infrequently prove faulty.’ (Bowen, 1987, 19). The same goes for dancers, until this year I have never picked up a book or pamphlet to learn a dance, I have learnt the steps through dancing from a young age. The group with which I currently dance Dawnswyr Delyn recently went on tour with another group Dawnswyr Caernarfon, as we would perform dances together we needed to meet to make sure we danced them the same. I was quite surprised with how different the supposedly ‘same’ dances were within the two groups as there is only an hour’s drive between them, but this is a prime example of the differences that can arise through dances being passed between generations orally and physically. Needless to say the pamphlet was consulted and for the tour the dances were pamphlet perfect! Post tour, Dawnswyr Delyn reverted back to ‘their’ way though I cannot speak for Dawnswyr Caernarfon.

It is these idiosyncrasies between groups and individuals that make folkloric practices so rich. It is possible to trace the lineage in a clog dancer in the way they move, the steps they use and how they execute them. The same with a musician, who they learnt the tune from and what instrument they played it with reveals a history about that player that is steeped in a heritage of centuries. This is not something that is unique to Welsh Folkloric practice; it is also present within the practice of capoeira. Techniques and songs are passed down from Master to student and have been for generations with a student’s style being greatly influenced by that of their teacher. There is a traditional capoeira song which is often sung at the beginning of the roda with the words “Foi eu, foi meu mestre, foi meu mestre mais eu.” “It was me, it was my mestre it was me in addition to my mestre”. Greg Downey in his book *Learning Capoeira* (2005) remarks how he believes that this song refers to this relationship between students and teacher and the presence of the teacher is very much felt within the game of the student. Downey feels that in capoeira a student’s practice is an ‘amalgamation of the teacher’s with the student’s idiosyncratic variations’ (Downey, 2005, 41).

It is this that Ruan and I had seen in each other when improvising together an amalgamation of our folkloric heritage and individual experience. Through his music there were influences of his father and Masters who had taught him. Within my movement there were windows through which you could glimpse my capoeira lineage, the influence of contemporary dance training, the 18th century gipsy folk of Wales and also the memories of a little girl too scared to look at a ‘dragon’.



July 2011 I am once again travelling on the 10.30am flight from Paris to Rio. My second journey to Brazil and still I feel that anxious beating of my heart not knowing if it is the excitement of visiting the cidade maravilhosa and prospect of developing further Perguntas & Atebion or suppressing that uncontrollable urge to run home as fast as I can, into the secure arms of what I know.

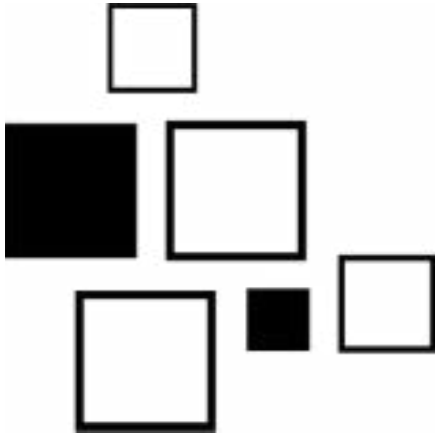
As our meetings move from laptop screens to in person, our conversations are held on rooftops overlooked by the Cristo and in café's looking out onto Copacabana beach. My Portuguese now much improved, though still indeed of plenty of gestural support, we discuss the differences and similarities of the histories of our folkloric customs.

There are many differing theories about the origins of capoeira and many different histories that can be written and discussed, details of which I will not explore, as that would be the subject of another research project. What is known however is that the practice of capoeira was illegal in Brazil until 1937 and as a result was forced to disguise its practice. Barbara Browning in her book SAMBA (1995), discusses how the rhythm cavalaria that imitates the sound of approaching horses hooves when played by the berimbau in the roda would be a warning rhythm to let participants of the roda know the police were near. Browning remarks that when the sound of this rhythm was heard, 'Capoeira became innocent Samba' (Browning, 1995, 91). The police were unable to arrest any 'capoeiristas' because upon arriving at the roda all occupants were dancing samba. The fate of any capoeirista caught during this time would be death or worse.

The practice of dawnsio gwerin was also prohibited in Wales. Those seen to be practicing were considered outcast by the chapel and society at large. In order to keep dancing, the curtains would be drawn and the kitchen furniture moved to the side to allow space for the dances. This 'underground' movement was what allowed the form to survive.

Through our conversation we realised that folkloric practices in both our nations were persecuted to the point where they almost disappeared. In Wales, if it was not for the folk dance collectors, the dances would have almost certainly have been forgotten. Although they did great work in ensuring the dances were not lost it brought about a school of thought that these traditions, as they were written down, should be strictly adhered to at all costs. There are similar thoughts about the practice of capoeira, Through discussing these histories, however and the stories that have been passed down with them, it was highlighted to us how it is through the current practice of these forms that the history and heritage is passed on and that the resilience of the traditions happens through the practice of the present day. For the practice to continue it is useful to view tradition as a heritage that has an extremely important part to play in our knowledge of our pasts but is not a written rule book that must be adhered to. After all, if it was not for the flexibility, ingenuity and creativity of the people who were practicing the arts during periods of persecution the forms would not have survived.

Our improvisations and discussions in person during my visit to Rio in 2011 yielded further possibility for collaboration that we had not explored during our video linked conversations. We both agreed that being in the



same space sparked greater communication between us as performers. Within our improvisatory scores we were able to explore spatial pathways in relationship to each other and engage in games of timing that were impossible to play via video link because of the delay. These scores, which always had the basis of question and answer and were also derived from thinking about other fundamentals from our respective folkloric practices acted as guidelines though which were able to communicate and share ideas with one another that we could take as influences to inform our question or answer. Though initially quite chaotic as we honed the scores to become simpler we began to see an amalgamation of ideas that provided an interesting dialogue for an audience to engage with that incorporated elements of both our cultures.

28th February 2012, De Montfort University, Leicester, England. It is perfectly still in the studio theatre, the gentle notes of the harp, that stands tall and majestic in this intimate theatre, start to filter through the air as a group of young people arrive in the space. People, whose hometowns are spread over two continents. Only one of them speaks English as a first language. But there is something that unites them. For the past two weeks they have been working together to create this performance Saudade/ Hiraeth .

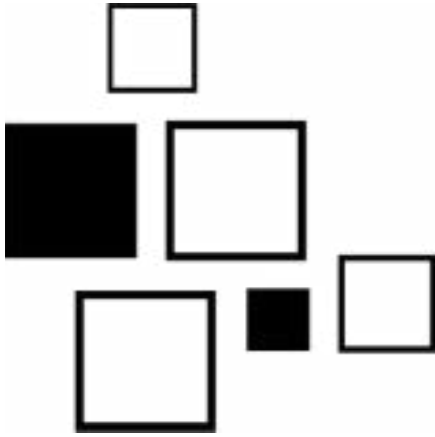
During February 2012 Ruan de Vargas along with Brazilian capoeiristas and collaborators Pedro Reis, Marcus Macul and Cristina Santos travelled from Rio de Janeiro to the small village of Trelogan on the North Wales coast to join forces with Welsh folk musician Ynyr Roberts, contemporary dancer William Thorburn, Welsh harpist and dancer Ceri Angharad Rim-

mer and myself to create this performance Saudade / Hiraeth.

The Welsh 'Hiraeth' or Portuguese 'Saudade' is an emotion that has meaning in only a few languages. It is an emotion that grips one's soul, a deep longing for something that runs in your veins. You feel it when you are apart from that which you love. You know that it is not just you who feels it, your forefathers have felt it and the intensity is no less now than it was then: a longing for your culture, your heritage, the place where you belong.

The experience Ruan and I had gained over the previous 3 years greatly informed the process of research and development for this stage of the project. We began with sharing. Sharing what we have to offer, personally and through our cultural folkloric practices. Many of the collaborators on the project did not have a common language and so it was important for the process of creation not to be reliant on spoken word. Through stripping back our practices to the philosophies and fundamentals that make them what they are we were able to experience each other's cultural art forms, finding points of relation to our own and discovering places where dialogue is begging to begin.

This underpinning principle of this way of working came from the ideas of philosopher Elizabeth Grosz, who proposes that philosophy, science, and art are filters that: 'we throw over chaos in order to extract an element, a quality, a consistency from chaos, in order to live with it' (Grosz, 2008, 28). She believes chaos not to be 'absolute disorder, but rather a plethora of orders, forms, wills – forces that cannot be distinguished or differentiated from each other' (Ibid, 5). This approach allowed us to resi-



de within the essentially chaotic of the process of creation. It allowed us to embrace the chaos through the filters of the fundamentals of capoeira, dawnσιο gwerin and improvisation to see what creatively emerges from the instant. It aided us in resisting the need to define or categorise individual practices, which has a tendency to create a façade of uncontested facts. This therefore opened up the possibility for genuine dialogue between the forms to take place. This way of working does not need spoken language to function, it is reliant on the ability of the collaborators to remain open to new ideas and generous with their knowledge and skills.

The resulting performance was an amalgamation of each performer's personal histories interwoven within a complex cultural dialogue framed with simple questions and answers. The performance took the audiences on a journey not to Brazil or Wales but to a space, somewhere in between: where they could glimpse into a world of time gone by, and see the resilience of travelling gipsies and runaway slaves, whilst also residing in the present moment of intertwined melodies and intricate movements that allowed them to question where it is that they belong?

. . . captivated by the movement of the other,
each encircling step revealing more
behind the veiled moon of malicia.
Expanding outwards, entering the unknown within
Not sure how they arrived,
But curious to discover,
their entwining footsteps
imprint a history of a past
steeped in stories

waiting to be remembered
caught between past and present
their presence reveals desire
an internal longing for the place where you belong...

REFERENCES

- ALBUQUERQUE, F. (2007) Interview with ANGHARAD HARROP on 28th June 2007. [recording in possession of author]
- BOWEN, R (1987) Tro Llaw. Wales, National Library of Wales
- BROWNING, B. (1995) Samba. Bloomington, Indiana University Press.
- CAPOEIRA, N. (1996) The Little Book of Capoeira. Berkeley California, North Atlantic Books.
- CUNNINGHAM (1952, 2012) Dance Space and Time Virtual Circuit [online] Available from <http://www.virtual-circuit.org/audio/Cunningham/Space.html>
- DOWNEY, G. (2005) Learning Capoeira: Lessons in Cunning from an Afro – Brazilian Art. New York, Oxford University Press.
- GROSZ, E. (2008) Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth. New York and Chichester, Columbia University Press.
- POPAT, S. (2006) Invisible Connections: dance choreography and internet communities.
- POPAT, S. (2001) Pax Excelsis. [Internet Performance at Platform '01 Digital Arts Day, BBC Wales, April 2001]
- PRYDDERCH (1714) Gemmeu Doethineb. ... Yr Amwythig
- WILLIAMS, H (1985) Welsh Clog/Step Dancing. Wales, Welsh National Folk Dance Society.

ARTE/EDUCAÇÃO FORA DOS EIXOS: BLOGS E PORNOGRAFIA.

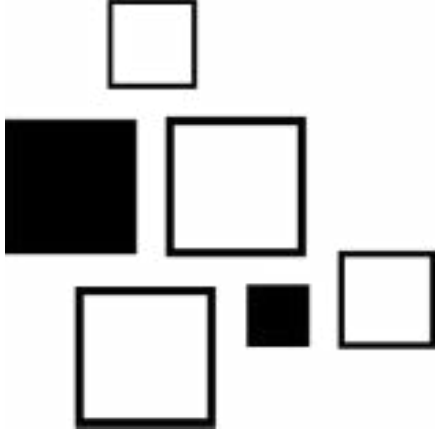


Belidson Dias Bezerra Junior - Universidade de Brasília - belidson@unb.br

Resumo: Este artigo é uma colagem de ideias, histórias e memórias ancorada numa experiência prática pedagógica com fotografias de e sobre pornografia gay para evidenciar modos de pensar como a pedagogia visual se entrelaça a mudança e justiça social. O artigo enfatiza o estudo do livro “pornografic” de Ken Probst em sala de aula em curso de Licenciatura em Artes Visuais durante um período de 5 anos em seis turmas diferentes. O estudo propicia analisar a desconstrução do processo de normatização da “homossexualidade masculina” como categoria de sexualidade pela pornografia, abre a discussão sobre identificações e desidentificações de gêneros e sexualidades e interferências com os cânones instituídos do desejo sexual e gênero.

Palavras-chave: Educação, cultura visual, Teoria queer.

Como professor dos cursos de Licenciatura em Artes Plásticas na Universidade de Brasília (UnB) trabalhando com disciplinas específicas que lidam com conteúdo de gênero e sexualidade na cultura visual, sobretudo o cinema, a pintura e a fotografia, observo no meu dia-a-dia que é vital a existência de mais referenciais teórico com essas temáticas para que estudantes e educadores conscientizem-se das maneiras e razões pela quais são atraídos por um imaginário visual do cotidiano e possam ampliar abordagens analíticas sobre os modos de ver. Os paradigmas da arte/educação estão mudando e está se tornando prática comum que arte/educadores e estudantes produzam conhecimento conjuntamente, ao se envolverem criticamente com representações de seu cotidiano. Passei a acreditar fortemente que os arte/educadores



podem concomitantemente ensinar, pesquisar, fazer arte e pensar por meio da educação em cultura visual. No entanto, para atingir esses objetivos arte/educadores e estudantes precisam se engajar com o pensamento crítico e pedagogias críticas e olhar atentamente para as relações de poder dentro das práticas educacionais, pedagógicas e políticas (DIAS, 2011).

SEMINÁRIOS DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE: GÊNERO E SEXUALIDADE

Em 2006 introduzi questões de gênero e sexualidade nos Seminários de Teoria, Crítica e História da Arte (STCHA), no curso de Artes Plásticas, Bacharelado e Licenciatura, da UnB. O STCHA é um estudo de Teoria, História e Crítica de Artes que focaliza tópicos distintos a partir de temas específicos em arte. Os temas são designados pelo professor em acordo com os coordenadores de curso, mas fundamentados na área de pesquisa do professor. De 2006 a 2012, ofereci o seminário seis vezes, tendo uma vez a assistência de Carla Barreto, minha então orientanda de mestrado, sempre com uma grande demanda de estudantes, não só do departamento, mas de toda a universidade.

As questões da visualidade, gênero e sexualidade sempre estiveram interligados com temas de raça, classe, comunidade, deficiência, identidade, idade, entre outros tópicos. Embora os temas principais fossem centrados na visualidade, o gênero e a sexualidade, os outros aspectos foram suplementos cruciais para o processo de ensino e aprendizagem. Percebi que, se queremos mudar aspectos da prática em arte/educação corrente e promover a mais ampla compreensão e implicações para a

educação da cultura visual, como uma abordagem produtiva em ensino de artes visuais, seria necessária a adoção de novos enquadramentos conceituais sobre as noções de poder e conhecimento, e discutir criticamente as questões de representação de raça, classe, gênero, sexualidade, deficiência, idade, etc.

Este seminário explora categorias do tropo “Trans” em gênero e sexualidade como sendo historicamente e culturalmente contingentes ao invés de expressões naturais ou de caráter privado e individual. Ele fornece os instrumentos para estudar e compreender as estruturas históricas e teóricas das representações visuais específicas de sexualidades e gêneros em relação aos discursos médicos, psicanalíticos, filosóficos e populares estabelecidos. A partir do recentes estudos e proposições em gênero e sexualidade principalmente da teoria queer, mas também dos estudos feministas, e dos estudos da representação e recepção visual.

O programa pretende criar situações para discutir, sobretudo, a sexualidade e gênero como temas cruciais no cotidiano da produção cultural visual contemporânea e suas implicações para a educação. De modo específico pretende-se ampliar o conhecimento acerca das representações de gênero e sexualidade na cultura visual; estudar a teoria queer e pedagogia queer [O termo “Queer” não está em itálico, devido ao seu uso já institucionalizado na academia.], analisar o discurso da cultura visual na construção da identidade de gênero e sexualidade; analisar como a educação da cultura visual, em geral, enfatiza questões de gênero e sexualidade; e investigar como o currículo do Ensino Médio em



artes visuais, particularmente, pode ser estruturado para vivenciar as questões de gênero e sexualidade no seu cotidiano. O seminário define complexas relações da sexualidade e gênero e analisa suas representações principalmente em textos fílmicos mas também em textos fotográficos, publicitários e de artes visuais. Mas, ele examina exclusivamente representações do corpo humano ao explorar as diferentes formas e taxonomias do corpo trans/viado [De Transviar, de corpos quirizados, corpos e subjetividades queer]: cross-dresser, drag king, drag queen, intersexo, travesti, ciborgue, entre outros. Além disso este curso possibilita a análise de influentes textos relacionados ao estudo do gênero e sexualidade ao examinar em detalhes como a representação visual destas modalidades impactam a construção de identidades. Os textos estudados expõem os estudantes/as a uma variedade de aproximações teóricas e críticas usadas para interpretar textos da cultura visual e da arte/educação contemporânea.

Se o seminário oferece o conhecimento básico de estudos feministas e teoria queer, o seu objetivo final é o de ampliar os estudos de representação queer na cultura visual repensando as estruturas convencionais utilizadas para analisar o sexo, gênero e sexualidade e em construir novos questionamentos sobre estes vários fenômenos e seus relacionamentos. Espera-se que os estudantes/as ao final do curso sejam capazes de compreender e valorar as diferentes leituras possíveis do corpo transgênero/sexual presentes na cultura visual contemporânea. Assim como compreenderem como as relações do olhar produzidas pelas representações de transgêneros e sexualidades pela pintura, fotografia, filme, animação, publicidade, vídeo e outras medias refletem e formam

o modo como definimos identidade e interagimos com elas socialmente. Ao mesmo e todo o tempo, analisamos os afetos e efeitos destas definições e representações para uma educação da cultura visual.

O conteúdo dos STCHA é determinado por uma tríade curricular entre visualidade, teoria queer e implicações para a educação da cultura visual. Nas visualidades estudamos as representações de sexo e gênero na cultura visual; os Estudos Visuais e cultura visual; cultura visual; poderes e temporalidades; e cultura visual e imagem. Na teoria queer estudamos a história da sexualidade de Foucault e a representação queer; desconstrução do sexo, gênero e sexualidade; trans/imagens; culturas e corpos; quirizar [Da tradução do verbo “to queer” em inglês para o Português de Portugal] gênero e a cultura visual; quirizar os sujeitos e suas representações; e as visões transviadamente queer. Nas implicações pedagógicas estudamos a pedagogia queer; pensar queer; e repensar histórias – relações entre teoria queer, cultura visual e educação.

BLOG: CULTURA VISUAL QUEER

Durante estes anos ensinando esta disciplina utilizei diferentes formas de avaliação, mas posso inferir que eram baseadas principalmente na participação em sala, ao responder criticamente aos textos do seminário, num ensaio final escrito presencialmente ou não, e num espaço reflexivo de apresentação de visualidades e textos. Mas, neste artigo vou focar a atenção para a última atividade de avaliação como instrumento de construção pedagógica: o espaço reflexivo. Esse é um registro textual e visual que funciona como um jornal reflexivo que documenta



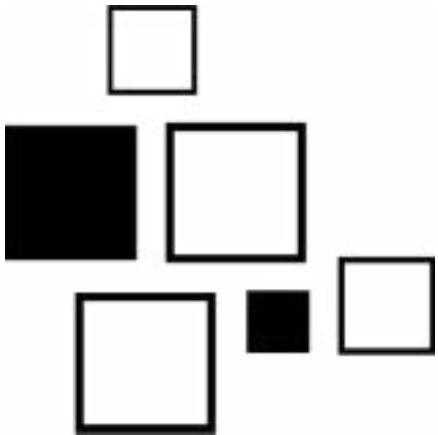
e armazena informações sobre as atividades desenvolvidas em sala de aula e explora o seu engajamento posterior com os projetos de arte em desenvolvimento realizadas fora deste contexto. A produção deste objeto facilita a exploração pessoal e reflexiva e em profundidade dos projetos em andamento e auxilia a experimentação e o pensamento de diferentes maneiras de se fazer registros como um meio eficaz para suas pesquisas visuais.

Em alguns anos solicitei que fizessem livros arte, diários visuais, blogs, ou escolhessem a melhor maneira de apresentar as suas ideias. A experiência da criação do blog coletivo da disciplina pela turma do 1.2010, originou o Cultura Visual Queer [<http://culturavisualqueer.wordpress.com/>] que incluiu postagens de textos/imagens desenvolvidas em sala de aula, individualmente ou pelos grupos, e ofereceram reflexões sobre elas e também um retorno visual a elas. A proposta de se utiliza o blog como elemento de avaliação partiu de Carla Barreto. Os estudantes exploraram suas linguagens preferidas no blog em formato de livro, pintura, fotografia, colagem, escultura, áudio, vídeo, etc. Os estudantes divididos em grupos podiam postar sob o nome de seus grupos Cultura Visual 1, 2, 3 ou 4 ou se preferissem sob seus verdadeiros nomes. O blog confirmou o engajamento pessoal de estudantes com o curso e todos os grupos apresentaram na sala de aula o que postaram ao final de cada unidade do curso, apesar das resistências de algumas pessoas em expor ao público seus processos de ensino/aprendizagem ainda em andamento.

O resultado do blog excedeu o esperado, como instrumento de avalia-

ção e prática discursiva e dialógica. O blog, apesar de ainda estar ativo, teve uma vida coletiva intensa de aproximadamente um semestre, que produziu mais de 132 posts com cerca de 223 tags (palavras-chaves) e conta com mais de 50 seguidores até hoje. Mais ainda, nestes dois anos já foi acessado por quase 62 mil pessoas de várias partes do mundo. Até hoje o blog tem uma visita diária média de 60 pessoas e teve pico de até 225 pessoas em 15 de Novembro de 2010. As postagens no blog estão sendo retomadas neste primeiro semestre de 2012 por nova turma do STCHA e por um grupo de estudos e trabalhos em Cultura Visual Queer do grupo de pesquisa TRANSVIAÇÕES: Educação e Visualidade da UnB.

Os estudantes naquela ocasião, apesar das dificuldades com os temas, se sentiram à vontade de postar questões, abertamente ou sob a proteção do nome do grupo, a partir de suas casas, de suas zonas de confortos, de seus grupos e alianças de amizades e intimidades, como por exemplo a excelente série “Queer at the Movies: Um Panorama da Trajetória Queer no Cinema: Parte I: Dos Early Movies ao Expressionismo Alemão e ao Surrealismo; Parte II: Hollywood e o Cinema Noir, Parte III: O Auge da Era Hays, Parte IV: Um Espaço no Mainstream e o Imagético Queer na Contracultura, Parte V: Representações Não-Normativas: do Freak ao Cinema Político dos Anos 70”, postagens de Léo Tavares. Já em outro sentido, foram postados documentários como “as Funcionárias do Prazer” realizado sobre o cotidiano de travestis profissionais do sexo do Setor Comercial Sul, de Brasília onde mostra um universo estereotipado pela mídia convencional (Postagem do grupo cultura visual 3).



É totalmente aceitável e compreensível que muitos estudantes não quisessem se arriscar a se apresentar com os seus nomes identificados em domínio público discutindo questões ligadas a sexualidade já que usualmente este tipo de estudo permite mais associações, discussões, e situações autobiográficas e identitárias. Contudo dentre tantas postagens arrebatadoras duas delas me chamaram muito a atenção: a de Lucas Sampaio sobre “Lost girls: a obra pornográfica de Alan Moore e Melinda Gebbie - a questão da imagem pornográfica e suas relações com a educação” e a de Alexandra Martins “Para além do desejo comercial – Propostas de Pornografia Feminista”.

Inicialmente foi uma surpresa pois entre os principais tags do blog não aparecia, nem aparece até hoje, a palavra pornografia, somente: Abjeto, andrógino, arte, arte erótica, cinema, comportamento, corpo, cultura visual, cultura visual queer, drag, educação, educação da cultura visual, feminino, feminismo, fotografia, fronteira gênero, homofobia, intersexo, intolerância, manifestação, marginalização, música, normatividade, notícia, nu, pedagogia queer, performance, preconceito, publicidade, queer, representação, sensualidade, sexo, sexualidade, sociedade, subversão, transexualidade, transgênero, transitoriedade, travestismo, vídeo, e XXY.

Em segundo lugar, porque o assunto pornografia na visualidade contemporânea quando trazido para dentro de sala de aula geralmente provoca um grande desconforto entre os estudantes e, ao mesmo tempo, engendra certas potências pedagógicas. Nenhum das seções do meu programa de disciplina é dedicado ao estudo de materiais pornográfi-

cos adultos, mas eles podem despontar, dependendo do interesse dos grupos e/ou de estudantes em compreender o desenvolvimento de uma série de argumentos, debates e entendimentos acerca da pornografia e suas articulações com a arte, artefatos visuais, e visualidades em geral. Smith afirma que muitos acadêmicos são a favor da premissa de que materiais sexualmente explícitos tem um lugar importante nos currículos universitários, mas essa inclusão é uma escolha complexa e cheia de problemas (2009). Mais ainda, no mesmo artigo ela enfatiza que ensinar conteúdos sexualmente explícitos para estudantes de graduação é um empreendimento repleto de questões sobre o que deveria ser ensinado e como o assunto tem de ser justificado para as própria instituições de ensino.

No STCHA, o assunto pornografia surge comumente associado aos trabalhos de Jeff Koons, Gilbert & George, Madonna, o site americano Suicide Girls, entre outros, mas é na exposição dos trabalhos de Ken Probst que percebo os estudantes espontaneamente rindo para dissimular seus nervosismos, desconfortos e conflitos, enquanto por outro lado esperava deles uma posição mais crítica. Portanto abordo algumas preocupações sobre este fotógrafo e esses conflitos como uma forma de contribuir para discussões provocativas sobre esse assunto

KEN PROBST: ENTRE SABERES E PODERES DA PORNOGRAFIA E DA PEDAGOGIA



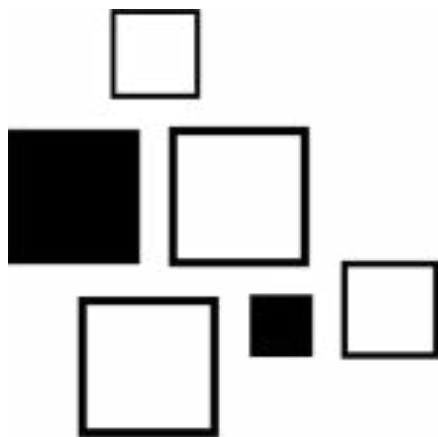
> Ken Probst . Fotografia do Pornografik. 1989.

Apresento nos STCHA um documentário fotográfico de Probst iniciado há vários anos atrás, quando ele foi chamado pela poderosa indústria pornô gay da Califórnia para tirar fotos promocionais. Mas ao contrário produziu um livro com imagens cômicas e perturbadoras do que acontecia por trás dos bastidores. A sinopse do livro descreve que

Há vários anos atrás, o fotógrafo americano Ken Probst foi contratado para fotografar atores de filmes pornográficos para fotos publicitárias. No entanto ele aproveitou a ocasião e fotografou os bastidores dos estúdios mais famosos da indústria da pornografia da Califórnia, revelando os corpos, absurdos, o pathos, os ambientes, e as

transações do cinema pornográfico. Com uma seleção delas ele publicou o livro de fotografias Pornografik. No livro, as fotografias são importantes documentos que reportam, descrevem e testemunham a banalidade da fabricação do desejo. Elas retratam elaboradas encenações de atividades sexuais e apresentam atores no espaço temporal da espera entre tomadas. Muitas vezes essas fotografias são mais sarcásticas do que sexuais, deixando o espectador a questionar a construção da produção mecânica do desejo sexual por meio da pornografia. (TWIN PALMS PUBLISHERS, 2012) [Tradução do autor]

A visão de Probst (1998) sobre a indústria pornográfica é bastante peculiar, divertida e não convencional. Este não foi o seu livro típico de retratos e foto-documentário, uma vez que proporciona a visão de momentos e de acontecimentos peculiares de mecanismos envolvidos na realização de filmes pornográficos. As imagens direcionam o espectador a querer ver mais além da cena retratada, e assim produzir mais desejo, pois a visão aberta e mecânica da carne humana exposta e à venda, enfatizada no livro, surpreende e envolve os sentidos. A maioria das fotos mostram quão seriamente as equipes de filmagens tratam seu trabalho. Contudo as fotos, em estilo documentário, conseguem injetar algum humor no trabalho do elenco e equipe de filmagem, como, por exemplo, Em várias fotos é evidente também o cansaço e o tédio do elenco e das equipes de apoio. Como descreve Emmanuel Cooper:



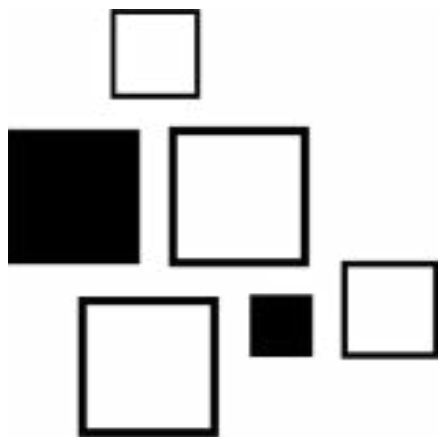
[...] A imagem semidocumental de Ken Probst designada “Homenagem a George Platt Lynes” (1995), tirada nos estúdios de cinema pornô de Hollywood, destrói os preconceitos que existem sobre a produção da pornografia comercial, contrastando aspectos artificiais da fantasia erótica com a monótona realidade da vida de um ganhão profissional do sexo. No cinema a atividade sexual íntima parece ser totalmente autêntica, mas a exposição de Probst rasga pra longe qualquer tipo de pretensão de sentimento ou envolvimento genuíno. Outras imagens desta série mostram um cara bombado e bonito se masturbando, com uma revista pornô heterossexual, na tentativa de conseguir uma ereção, enquanto em outra os participantes estão parados no meio de uma sessão de fotos para receber instruções do diretor, cuja única preocupação é garantir o ângulo da câmera mais revelador. As imagens de Probst são engraçadas e reveladoras, nos assegurando que nunca nossa análise à pornografia será a mesma coisa novamente. (COOPER, 1995, p.239-240)
[Tradução do autor]

Historicamente outros fotógrafos vêm explorando aspectos excitantes da indústria de filmes pornográficos, mas Probst parece ver muito mais no objeto do que só os corpos e o erotismo. Ele explora a beleza superficial

da indústria do sexo, mas a apresenta de uma outra maneira, uma forma diferente da visualização da sexualidade. Suas fotos operam como marcadores da memória para nos lembrar que estes indivíduos, esses sujeitos da sexualidade e fantasia, não são apenas ícones fetichistas, mas seres humanos. Suas visualizações lacônicas e pouco sexuadas ampliam a visibilidade da brevidade dos ambientes, a previsibilidade das cenas, e a apresentação dos atores como apenas partes acessórias da cena pornográfica. Probst mistura e borra, de maneira provocante e irônica, as bordas do que é considerado “alta cultura” da fotografia de arte com a “baixa cultura” da fotografia e filmografia pornográfica. Se o erotismo em sua normatividade vem sendo representado e construído socialmente em associação direta ao Belo e a Beleza da sexualidade a pornografia, geralmente, atua como se estivesse em oposição binária, como forma de representação que indica articulação com o sórdido, o obscuro e vulgar.

Segundo Diaz-Benitez (2010) os filmes pornográficos são elaborados como espetáculos. Espetáculos que tem que ser simultaneamente reais e críveis, apesar do exagero que o caracteriza. Ela argumenta que

Como valor estético, [o pornô] é construído a partir da combinação do exagero, mediante a exploração de situações extremas, com uma estética do realismo, por intermédio da exposição pormenorizada dos corpos e das práticas. Nesse paradigma que visa a exposição do espetacular a partir do exagero e do realismo, os performers aprendem a pôr em cena atos grandiloquentes



incorporando técnicas corporais.[...] Diretores, fotógrafos e cameramen por sua vez reconhecem os artifícios que permitem, tal como no cinema convencional, a criação de um ambiente ideal para a transmissão do ideário. (Diaz-Benitez, 2010, p.99).



> Ken Probst . Fotografia do Pornografik. 1989

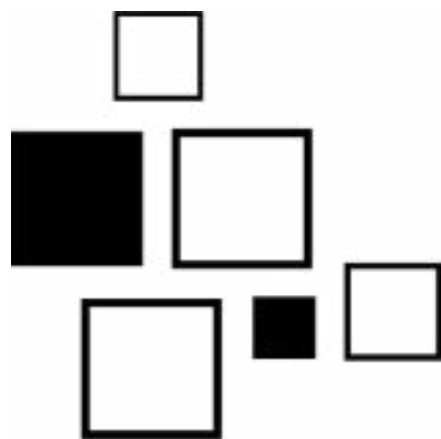
De fato parte da espetacularidade da pornografia está no hiper-realismo. A pretensão de realidade é transgredir o sexo, a sexualidade do cotidiano, por exemplo, pelo aumento da duração das cenas, pela fantasia, pelo aumento exagerado das genitálias, pela perfeição afetada dos corpos, entre outros. A pornografia tem o poder de criar discursos sobre o excesso: masculinidades e feminilidades excessivas (supermachos e superfêmeas), mas também proporciona a produção de saberes sobre a

interpretação dos prazeres, do erotismo e das nossas escolhas.

PORNOGRAFIA E TEORIA QUEER

O mainstream da pornografia hardcore mundial (Sexo Explícito) segue uma ordem binária e normativa pois é formado por dois segmentos principais: filmes voltados para público heterossexual e homossexual (sendo que os filmes gays são hegemônicos em relação aos lésbicos). É, portanto, a partir do trabalho de Probst na confluência da cultura visual (cinema e fotografia) e da teoria queer, que situo este trabalho para discutir ideias de saberes e poderes na pornografia. Parto da premissa inicial que o discurso fotográfico de Probst em pornografik é uma performance queer, logo ele não é heteronormativo.

Heteronormatividade aqui entendida como uma construção discursiva com viés político que gera a normatização da heterossexualidade como modo “correto” de estruturar os desejos; e, ao fazê-lo, marginaliza todas as outras formas de desejo. Ela é constituída por regras, as quais a sociedade produz, que controlam o sexo dos indivíduos e que, para isso, precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para dar-lhe o efeito natural (BARRETO e DIAS, 2010). Contudo a construção heteronormativa passa essencialmente pela construção discursiva dos outros, dos abjetos, entre eles a homossexualidade. Estas performances identitárias de gênero e sexualidade são reguladas por normas que estabelecem como homens e mulheres, machos e fêmeas, devem agir – o que identificamos como heteronormatividade. Trata-se de um padrão de gênero e sexualidade que tem a qualidade ou força de uma norma. Portanto, as práticas não-heteronormativas são aquelas construídas por



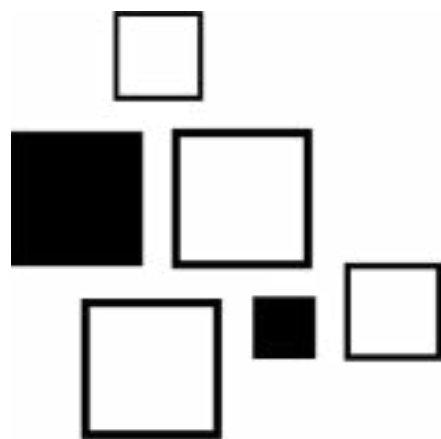
indivíduos que, em suas performances, não reiteram os ideais heteronormativos impostos em sociedades, ou seja, as normas heterossexuais e por conseguinte homossexuais também.

A teoria queer e os estudos queer propõem um enfoque não tanto sobre as populações específicas, mas sobre os processos de categorização sexual e sua desconstrução acompanhados de seus próprios conjuntos de políticas que questionam as posições binárias (BUTLER, 2003). Deste modo, uma suposta natureza dualista da identidade e seu caráter unitário de subjetividade são questionados em suas premissas, e o resultado disso é a desconstrução da hegemonia heteronormativa sexual.

Probst propicia a desconstrução do processo de normatização da “homossexualidade” como categoria de sexualidade pela pornografia. Logo uma das características mais específicas de pornografic é abrir a discussão sobre identificações e desidentificações de gêneros e sexualidades e interferir com os cânones instituídos do desejo sexual e gênero. Suas fotografias exploram representações corporais do gênero pornográfico, dos gêneros (masculinidade e feminilidade) e sexualidades; além de provocar o espectador a questionar as classificações tradicionais de gênero e seus sentidos. As representações fotográficas de Probst dos gêneros/sexualidades deslocam as várias maneiras de vê-las, interrogam a interação do problema entre o espectador e o objeto da visão e oferecem uma crítica da naturalização da homossexualidade/heterossexualidade em nossa sociedade contemporânea. A fluidez com que as suas fotos dissolvem as fronteiras de representações da pornografia institui uma crítica de identidade que afeta e desloca representações normativas de

gêneros e sexualidades, desafia espectadores a confrontar a posição de onde olham e os conduzem a um nível de consciência do ato de olhar.

A teoria queer ocupa-se, dentre outras coisas, de questões sobre a visibilidade e reiteradamente usa os termos “visível” e “invisível” como indícios de suas representações políticas e diferentes possibilidades interpretativas. Ao sugerir que sexualidade, sexo, e gênero são construções sociais, portanto mutáveis e deslocáveis e nem sempre simetricamente alinhadas, a teoria queer abre novas formas de aproximações com a sexualidade e o gênero que desarticulam conceitos de normalidade. Ao expor as relações entre sexualidade, sexo e gênero como oscilantes, a teoria queer envolve a sexualidade e gênero como efeito da memória social e individual; e abre-se para possibilidades de articulações entre definições e conceitos. Portanto, a teoria queer, como um corpo teórico, é utilizada nessa análise como um dos suportes metodológicos porque permite esse fluxo transdisciplinar de espaços e lugares. Esta escolha metodológica refere-se inicialmente aos meus argumentos de que os discursos queer são capazes de: ajudar a cultura visual a incluir e conhecer o estudo da representação visual de questões sociais - especificamente gênero e sexualidade; confundir e provocar noções arraigadas sobre a arte, representações visuais e o senso-comum ao mudar continuamente conceitos de gênero e sexualidade; e desse modo incentivar pedagogias de confronto ao contrário de pedagogias de assimilação e de reprodução acrítica das formas e desejos de saber; e sugerir formas de definir e estabelecer práticas de educação da cultura visual em que incentiva-se interações entre o espectador e os objetos da visão queer.

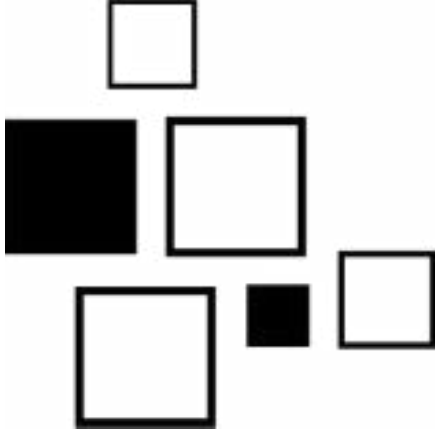


Este trabalho de Probst invoca o que eu chamo de “in/visibilidade”. A razão para invocar a in/visibilidade é que a formação de seus sujeito trans/viados, fora da norma, fora do eixo da normalidade partem, confinam-se e buscam perspectivas diferentes. Busco na teoria queer elementos da discussão sobre “visibilidade”, “invisibilidade”, “não-invisibilidade” ou “in/visibilidade” como formas de representações que procuram traços de sentidos “dentro” ou “fora” da cultura queer. As subjetividades trans/viadas e suas modalidades de representações visuais ganharam à reputação de ser visivelmente complexas, perigosas e controversas. A in/visibilidade dessas subjetividades é sempre complexa e isto expressa a necessidade ou ausência de imagens e códigos específicos, mas também a deficiência de práticas interpretativas para entendê-las. O “sujeito” trans/viado como local de in/visibilidade, memória, e localização das questões e temas queer, são criaturas indecidíveis, como por exemplo as representações de vampiros, zumbis, mortos-vivos, fantasmas, assombrações, e entidades, que têm que ser imaginados/esquecidos tanto quanto vistos, pois partem de perspectivas diferentes de outras performatividades de gênero normalizadas e outras perspectivas de sexualidade. No cotidiano, os trans/viados, veem e vivem gênero e sexualidade por meio de uma forma concreta de corpo-realidade, por um ângulo forçosamente tangencial, físico e material, e existem dentro de uma perspectiva e aparência de memória, desejo e fantasia. Aqui, foco na memória como in/visibilidade entendida como categoria de espaço, mapas, geografias, beiras, migrações, representações e deslocamentos no contexto dessas fotografias e representações trans/viadas de Ken Probst já que tornam visível a estranheza queer que provoca crises em categorias da identidade de gênero e sexualidade.

CONSIDERAÇÕES PEDAGÓGICAS

Muitos acadêmicos podem ponderar que estimular estudantes a pensar sobre pluralidades, diversidade e subjetividades sexuais constituiria num exercício de frivolidade pedagógica, mas, em verdade, me deparei com o contrário. Muitos estudantes conscientemente, seriamente e cuidadosamente agenciam suas próprias experiências de educação da alteridade sempre que são estimulados a questionar assuntos de gênero, identidade, raça, sexualidade e classe. Principalmente se puder contar com o respaldo de seus professores e sua escola. Todavia, o maior problema encontrado nestes seminários é a dificuldade, aversão e indisposição dos estudantes em ler os textos, o que faz com que eles tenham grandes dificuldades em examinar criticamente suas próprias práticas, suas postagens e as de seus colegas. Como afirma Smith “A relutância em ler é uma barreira significativa e pode significar que os estudantes não apenas perdem informações contextuais ou um conjunto mais amplo de ideias, eles não entendem o propósito do ensino” (2009, p.571). O problema é menos na visualidade e temas pois, eles já tem uma experiência de vida, mas sim com as idealidades teóricas disponíveis para abordá-las.

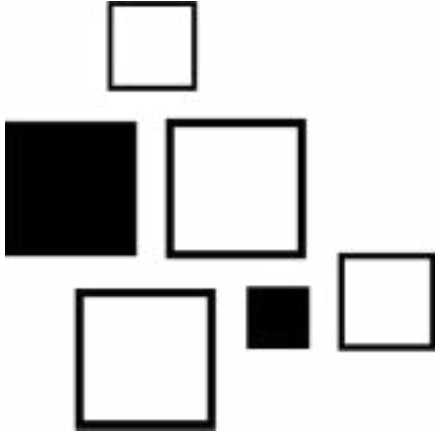
Ensinar fora do eixo significa explorar teorias, construções e representações de sexualidades num campo ampliado, reconhecer períodos históricos chave na formação de identidades sexuais e culturas e explorar políticas de identidade, subculturas sexuais e teorias da sexualidade nas visualidades. Inevitavelmente este tipo de ensino gera conflitos, mas também recompensas. Não há nada mais gratificante do que vivificar prazeres intelectuais de descolonizar o conhecimento, de provo-



car o questionamento dos sistemas de conhecimento anteriores, especialmente em torno de questões de gênero e sexualidade, de conduzir os estudantes a questionarem questões de “senso comum”, do que é ‘natural’ e “normal”. Para os estudantes o que é incomum nesse tipo de aproximação pedagógica são as oportunidades apresentadas para discutir assuntos complexos e in/visíveis na escola acompanhado de professores lidando com temas relacionados por exemplo com a pornografia, e pensar seriamente sobre suas próprias crenças, experiências, compreensões e reações a materiais visuais sexualmente explícitos, e sobretudo fazer isso em uma arena pública, como o blog.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Carla Conceição e DIAS, Belidson. Entremeados: a Teoria Queer e Matthew Barney In: III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, Goiânia. PPG -Cultura Visual (UFG), 2010.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Aguiar, R. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COOPER, Emmanuel. Fully exposed: The male nude in photography. 2. ed. London: Routledge, 1995.
- DIAS, Belidson. O I/Mundo da Educação em Cultura Visual. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2011.
- DIAZ-BENITEZ, Maria Elvira. Nas Redes do Sexo: Os Bastidores do Pornô Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar 2010.
- PROBST, Ken. Pornografik: Photographs by Ken Probst & story by A.M. Holmes. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms Publishers, 1998.
- SMITH, Clarissa. Pleasure and Distance: Exploring Sexual Cultures in the Classroom. Sexualities, v. 12, n. 5, p. 568-585, October 1, 2009.

A decorative graphic consisting of several squares of varying sizes and colors (white, black, and grey) arranged in a cluster on the left side of the page.

GÊNEROS E SEXUALIDADES DESOBEDIENTES: AS IDENTIDADES NÃO- HETERONORMATIVAS NAS REDES SOCIAIS DIGITAIS

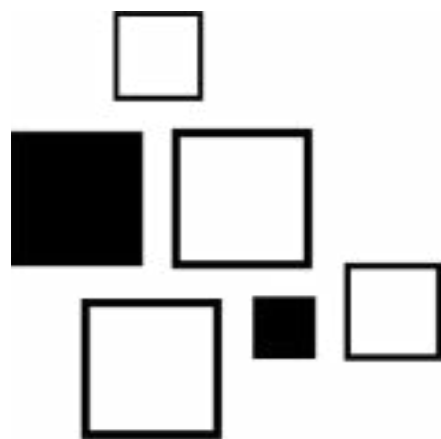


CARLA LUZIA DE ABREU - ESTUDANTE
DE DOUTORADO NO PROGRAMA “ARTES Y
EDUCACIÓN”, UNIVERSIDAD DE BARCELO-
NA, FACUTAD DE BELLAS ARTES, ES-
PAÑA. - CARLALUZIA@GMAIL.COM

Quando surgiu no mundo, no início dos anos noventa, a *World Wide Web* parecia cumprir a promessa de liberdade representada pelos sonhos anarquistas: democrática, acessível e neutra. Um lugar onde tudo era possível: podíamos ser quem queríamos, dizer o que pensávamos, ser livres dos entraves do corpo físico, das normas sociais e das fronteiras geográficas. Hoje, passados pouco mais de duas décadas, e ante uma rede muito mais extensa e tecnologicamente mais desenvolvida, o cenário é bem diferente. A internet e suas redes sociais tornaram-se presenças constantes em nossas práticas cotidianas e, segue uma tendência mundial de ver, ser visto, perceber e interpretar o mundo através das superfícies luminosas dos monitores.

As investigações nos ambientes das redes sociais indicam que, em geral, as pessoas tendem a elaborar seus perfis para demarcar territórios, expor gostos, preferências e fragmentos da vida cotidiana, ou seja, a identidade *online* funciona como uma extensão da própria identidade, uma prolongação das muitas outras que estruturam a vida, mas, com mais possibilidades de atuação, audiência, trânsitos e de novos processos de subjetivação sobre a própria identidade.

As redes sociais se transformaram em ferramentas potentes de comunicação e socialização da vida cotidiana e abriram oportunidades para o surgimento de canais de comunicação distintos do mundo presencial. Também possibilitaram uma maior visibilidade dos sujeitos que historicamente têm sido pouco representados (ou mal representados) pelos meios de comunicação e os sistemas de representações identitárias, como a multidão não-heteronormativa. Tal fato contribui para a produ-



ção de identidades mais plurais e heterogêneas, construídas por meio da interação entre os seres humanos, suas subjetividades e as tecnologias.

Isto muda nossa percepção a respeito da construção da subjetividade, pois é inimaginável para as pessoas que não nasceram na era do digital, a possibilidade de ter como públicas as conversas que tivemos em nossas vidas com amigas/os ou desconhecidas/os ou, até mesmo, ter arquivada grande parte de nossas percepções do mundo, repertórios imagéticos, sentimentos, músicas marcantes, sensações, angústias, fraquezas, sucessos e fragmentos de nossas cotidianidades.

Este texto faz parte das reflexões de meu projeto de doutorado (ainda em andamento) cujo principal objetivo é discutir a construção e a experimentação de identidades de gênero e de sexualidade não-heteronormativas nas redes sociais digitais, destacando as características dinâmicas e instáveis dos ambientes em internet, que oferecem espaços propícios para a experimentação de subjetividades alternativas, em que o sujeito pode estar constantemente se reinventando através da apropriação dos recursos tecnológicos utilizados para organizar suas ações e a mediação com as outras identidades *online*.

O cenário da investigação é uma rede social construída especialmente para o desenvolvimento do projeto e, a performatividade discursiva, é o elemento central para a análise dos dados, pensados desde o enfoque defendido por Judith Butler. Para a autora, a performatividade está vinculada aos processos históricos de repetição de práticas sociais que ‘naturalizam’ as identidades, os corpos e os comportamentos, em que algumas identidades são legitimadas, enquanto outras são marginalizadas (BUTLER, 2002, pp. 162-163).

Butler (2002, 2007) aponta a impossibilidade de identidades estáveis e defende que não há uma unidade possível, pois, a matriz que gera os gêneros inteligíveis, também produz os incoerentes. Tampouco existem as identidades fixas e as subjetividades são atravessadas por múltiplos discursos políticos e práticas sociais que se transpassam mutuamente. É desde esta lente que as identidades digitais são pensadas, ou seja, apesar da performatividade impor limites na construção das representações digitais, também amplia a visibilidade de gêneros e sexualidades que não se encaixam nos pressupostos do *modus vivendi* da sociedade, e não se limitam a um modelo coerente, ou ‘normalizado’.

Como dificilmente se pode pensar o tema da identidade de gênero sem levar em conta o corpo – um de seus principais referentes de expressão e o lugar onde frequentemente se inscrevem e se materializam os discursos hegemônicos–, também são elementos de análise os dispositivos hipertextuais usados pelos sujeitos não-heteronormativos para construir seus corpos digitais. Para este fim, os conceitos de sexo e gênero são entendidos segundo a abordagem de Butler (2007) em que o sexo é uma norma da heterossexualidade e onde os corpos adquirem sentido (ou não) e são reconhecidos (ou não) como sujeitos. Da mesma maneira, o gênero é um ritual performativo, uma imposição que dá coerência ao corpo e o classifica como “humano”, em consequência, a pessoa cujo sexo e gênero não se encaixa na matriz de inteligibilidade é considerada como diferente ou anormal.

As reflexões, em este sentido, se centram nos significados dos ‘digicorpos’ com a intenção de pensar a sua materialidade, tendo em mente a forma como o cultural manipula e reescreve a história do gênero, enfatizando as ações daqueles que rejeitam os pressupostos da heteronorma-



tividade e produzem novos ou outros significados, em que o performativo é a base para a auto-representação e, as ferramentas tecnológicas, o que torna isto possível, abrindo oportunidade para a criação de novas sexualidades e possibilidades de gênero que se distanciam dos binarismos, como: homem/mulher, gay/hetero, natural/artificial, online/offline [Tendo em vista a ampla utilização nas discussões acadêmicas sobre investigações em ambientes digitais, faço uso dos termos “online” e “offline” para referir-me ao mundo presencial e o mundo digital. No entanto, estou ciente de que o uso desses términos gera conotações ideológicas problemáticas, devido à fácil associação com uma pressuposta visão tecnicista da realidade, em que se supõe pensar os espaços “real” e “virtual” como âmbitos desassociados, quando ambos fazem parte de contextos justapostos, e é esta a posição tomada nesta pesquisa], **real e irreal.**

Na internet não existe um corpo, mas sim um ícone, uma imagem possível de uma representação de si, o digicorpo, desta forma, é resultado de processos de bricolagem e da hibridação de elementos e, para sua elaboração, se faz necessário aceitar que ao fim tudo há de mesclar-se, em que o sujeito se transforma e é transformado pelos muitos fragmentos de sua identidade. O digicorpo, nesta direção, é uma elaboração maleável, modificável, desmontável, um corpo que pode ser resignificado sempre que necessário. Uma representação gráfica que se expande e se multiplica a si mesma, fazendo surgir a cada instante “eus” ocasionais e fugazes. Um corpo que tem, caso queira, a potencialidade para o confronto e a transgressão e, o poder de negar as hierarquias.

Para a análise dos dados interessam os modelos que vão além dos có-

digos identitários tradicionais, se trata, então, de problematizar como a multidão LGBTTTQI [LGBTTTQI: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Queers e Intersexuais. Quando uso a sigla LGBTTTQI não tenho a intenção de por em categorias as diversas formas que o sujeito encontra para expressar-se, ao contrário, a intenção é incluir todas as possibilidades e distanciar-me das concepções científicas ou das posições que colocam as pessoas em recipientes identitários, porque penso que há contextos de situações sexuais e afetivas que não se articulam com identidades homossexuais, ou heterossexuais. As pessoas podem desejar pontualmente alguém do mesmo sexo, mas isso não significa que este sujeito tenha uma identidade homossexual, ou bissexual. A sigla, quando usada nesta investigação, serve para referir-me às pessoas que transitam, experimentam, ou não se identificam com a heteronormatividade, em contextos e tempos específicos.] **se apropria das ferramentas tecnológicas para construir identidades que os representem *online*, como se expressam através da hipertextualidade, como constroem seus corpos digitais, como se posicionam frente ao “outro” ou à “outra”, e que temas lhes interessam que justifiquem sua permanência na rede social. Os elementos da hipertextualidade são usados de forma simultânea, conjugada ou desconectados, no entanto, envolvem processos onde se faz necessário explorar aspectos identitários desde outros pontos de vista e, que essa representação possa contar um pouco de si, seduzir e atrair a curiosidade do “outro” ou da “outra”.**

O desafio para a análise dos digicorpos é problematizar ‘com’ e ‘desde’ fragmentos hipertextuais que borram a noção de corpo social estável, concluído e determinado. Os corpos digitais trazem narrativas não-lineares, sem começo nem fim, não há índices ou capítulos, mas sim



elementos que se processam através de uma contínua mescla de textos, imagens e repertórios culturais, sem esquecer os contextos sociais em que estão inscritas as experiências pessoais.

UM POUCO SOBRE AS REDES SOCIAIS

A história das redes sociais começou com o surgimento da segunda geração do sistema de hipermídia na Internet, a Web 2.0, que transformou as e os usuários de simples expectadores para produtores de dados e diretamente responsáveis pela expansão e o funcionamento da engrenagem do novo sistema informático. Esta mudança foi seguida pelo interesse e adesão de milhões de pessoas que contribuíram para a popularização destas ferramentas.

A expansão das redes sociais também atraiu o interesse de pesquisadoras e pesquisadores que perceberam o impacto proporcionado por estas ferramentas tecnológicas na vida das pessoas, e sua relevância para as práticas cotidianas. Entre os trabalhos que se destacam, estão os de Nicole B. Ellison y dana boyd (2007) (não estranhem as minúsculas, a autora prefere ser citada desta forma e tem registrado seu nome assim), que definem uma rede social como serviços disponíveis na internet que permitem às pessoas: a) construir um perfil público ou semi-público dentro de um sistema delimitado, (b) articular uma lista de outros usuários com as quais compartilham relações, e (c) lhes permite ver e navegar por uma lista de usuários com as quais compartilham links ou relações através do sistema. (boyd; ELLISON, 2007)

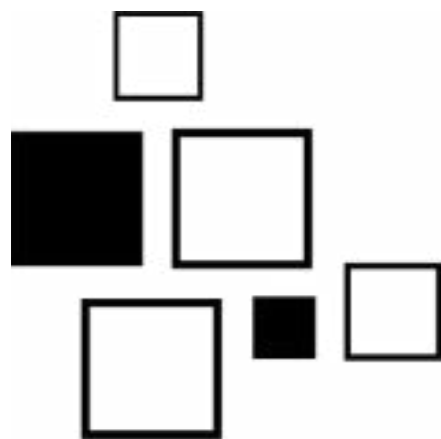
As pessoas usam estes espaços para realizar práticas relacionadas com o entretenimento, o ócio ou o trabalho. Hoje, existem redes para diversas audiências, sistemas que oferecem ferramentas tecnológicas, apli-

cativos e várias possibilidades de interação entre seus membros. Comunidades que atendem a públicos diversificados, enquanto outros reúnem pessoas que se atraem por interesses comuns. Estas redes são usadas para finalidades diferentes, por exemplo: encontrar amigos, fazer novos amigos, marcar encontros, compartilhar informações, simplesmente estar “ali”, criar grupos que lutam por ideais políticos, combater a intolerância ou reivindicar direitos, participar de causas solidárias, anunciar eventos, congressos e conferências, em que as pessoas podem confirmar a sua presença física ou virtual, além de ter a possibilidade de dar sua opinião e comentar sobre o tema que está em discussão.

Há redes sociais especializadas para o público gay, lésbico ou estritamente heterossexual, redes para conhecer e estabelecer contato *offline*, redes apenas para fazer sexo virtual, redes universitárias, redes para contatos de trabalho, e muitas outras possibilidades, no entanto, todas com pontos em comum: oferecem a possibilidade de trocar dados, imagens, vídeos e informações pessoais.

Atualmente, o campeão de audiência é o Facebook, com mais de 900 milhões de usuários e usuárias em todo o mundo. No artigo *Why do people use Facebook?*, Ashwini Nadkarni e Stefan G. Hofmann (2012), investigadores na Universidade de Boston, explicam que o êxito do Facebook se dá porque satisfaz a nossa necessidade de auto-representação e de pertencer a um grupo social. O sucesso de Facebook também se explica por ter sido o primeiro a adotar um enfoque diferente das outras redes ao aumentar os níveis de visibilidade e de acessibilidade *online*, no qual as e os usuários que formam parte da mesma rede podem ver os perfis dos outros ou das outras, em um efeito dominó.

Passados 20 anos, as práticas e as aplicações *online* se transformaram



muito. A ampla utilização de fotografias e vídeos, muitas vezes em tempo real, e a popularidades de serviços de geolocalização, acrescentou outros desafios para pensar os ambientes digitais. Muitos questionamentos agora giram em torno do excesso de visibilidade nas redes, e apontam um deslocamento ou uma indefinição das fronteiras entre a esfera pública e a esfera privada (BAUMAN, 2002, p. 126). Outras discussões se concentram nas vulnerabilidades das interfaces das redes sociais e nos recursos disponíveis para controlar quem pode ver e o que pode ser visto por outros ou outras usuárias.

○ DEVIR DAS IDENTIDADES DIGITAIS

A Web 2.0 oferece uma grande capacidade de controle e gestão na construção e nas formas de representação que podem assumir as identidades digitais, ou seja, é o sujeito quem decide quais aspectos quer projetar ou ocultar, baseado em suas subjetividades e em suas intenções em espaços específicos e contextos determinados. Tal capacidade de autogestão faz com que a pessoa possa elaborar uma performance social com potencial para expor, conscientemente, diferentes facetas para expressar distintos aspectos de sua identidade.

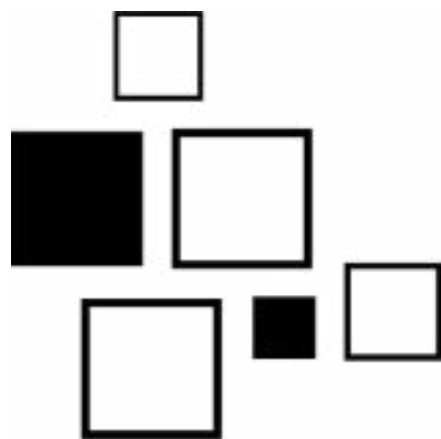
Assim, a identidade digital maneja os desejos e seus objetivos de acordo com o que quer que os outros percebam, transmitindo a mirada mais adequada no momento mais conveniente. A identidade vai sendo construída gradualmente, de acordo com as experiências acumuladas e das negociações realizadas com as outras identidades *online*, em um conjunto de estímulos e respostas aos diversos fragmentos narrativos, típicos dos ambientes multimidiáticos. Este conjunto de estímulos e respostas dos sujeitos *online* é o motor que faz com que as redes sociais

se expandam e se mantenham na Web.

Segundo Turkle, no já clássico *Life on the Screen*, as pessoas, na internet, podem explorar múltiplos e inexplorados aspectos do “eu”, “onde um pode desempenhar um papel tão perto ou tão longe de seu ‘verdadeiro eu’, como assim desejar” (TURKLE, 1997, p.19, tradução minha). Embora concorde em parte com a autora, sobretudo ante a possibilidade de experimentar outros e novos aspectos da identidade, investigações recentes sobre os ambientes digitais sugerem que as máscaras usadas nas redes sociais são as mesmas que usamos em nossas vidas, o que muda é o meio. As máscaras sempre existiram e as pessoas se apresentam invariavelmente com elas, mas na internet, diferentemente da vida analógica, há a possibilidade de reproduzir um “eu” ideal de cada um, em que é possível controlar como quero que as e os ‘outros’ me vejam e me percebam.

As estratégias para elaborar a identidade *online* permitiram romper com a necessidade de conectar uma identidade digital a um referente físico, isto é, não é necessário considerar que o corpo físico corresponda à identidade digital, ou que, necessariamente, tenha que haver uma equivalência entre a identidade representada e as formas de identidade que uma pessoa pode ter no mundo presencial, onde nem sempre é possível gerenciar nossas características físicas e psicológicas, tais como esconder defeitos ou exaltar qualidades.

Para Zafra (2008, p. 145), os espaços sociais na internet propiciam a experimentação de novas práticas de subjetividade para viver outras possibilidades identitárias e corporais, em que temos a oportunidade de questionar o que somos não como algo acabado, mas como um processo aberto, no qual podemos intervir. Isto é, a construção da identidade



digital é, para muitos [Obviamente, muitas pessoas preferem adotar identidades tradicionais ou equivalentes ao mundo analógico, pois lhes resultam mais cômodo caminhar por terrenos conhecidos.], uma experimentação crítica, criativa e performativa, que oferece às pessoas as chaves para problematizar as formas como os discursos nos atravessam, com a intenção de perceber como existem muitas mais possibilidades para estar no mundo.

As estratégias para a construção e a manutenção da identidade digital são articuladas para que o 'outro' ou 'outra' possam intervir, comentar, sugerir, rejeitar ou simplesmente observar, mas, de qualquer forma, é necessária a sua cumplicidade, pois, para que as estratégias adotadas tenham êxito, devem despertar o interesse das e dos outros usuários *online*.

Nas redes sociais, as identidades digitais se vêm obrigadas a descobrir e experimentar novas formas de atuação e de performance, por meio da criatividade e dos recursos tecnológicos disponíveis. Como resultado destes processos de encontros, desencontros e de relações sociais, a identidade digital é uma construção social totalmente mediada, ajustável, uma construção social e, não pode existir em isolamento.

No entanto, a construção da identidade *online* e as mediações que são estabelecidas não são processos simples; envolvem reflexão e tomadas de decisões complexas que são retroalimentadas pelas impressões e intercâmbios de repertórios culturais com as e os outros sujeitos da rede. Este processo ocorre de forma distinta ao contexto analógico, onde a capacidade de autogestão da identidade é limitada.

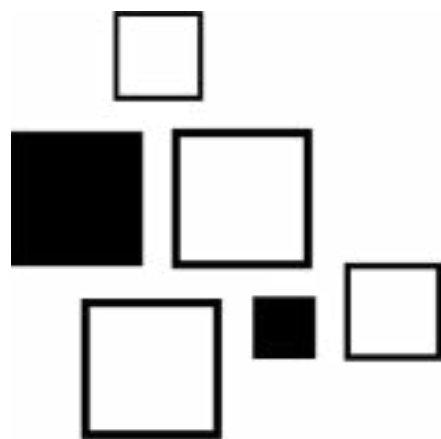
As várias possibilidades de reinventar-se e as muitas maneiras de experimentar práticas alternativas de subjetividade na construção das

identidades digitais fazem com que as redes sociais sejam espaços de multiplicidade e nomadismo que favorecem o devir de identidades transitórias, fluidas, relacionais, interconectadas e de composição aberta a novas significações. A prática nômade consiste em não adotar nenhum tipo de identidade permanente (BRAIDOTTI, 2000, p. 74), está sempre de passagem, mas nunca aceita totalmente os limites de uma identidade nacional, fixada.

A identidade *online* nesta investigação também é pensada desde o conceito de "sujeito nômade", desenvolvido por Rosi Braidotti (2000), que explica que a transitoriedade, o nomadismo e os deslocamentos são condições fundamentais na contemporaneidade. Neste sentido, o sujeito nômade digital se move por diversas categorias e também para diferentes níveis de experiência nas redes sociais, onde a imaginação é valorizada como algo que potencializa a criação de novas configurações que se distanciam das identidades normativas.

Os nômades digitais, além de serem viajantes incondicionais, têm o potencial de romper com as regras sociais pré-estabelecidas e, muitas vezes, encontram formas de resistência contra a estrutura do mundo presencial. A subjetividade nômade da identidade digital se refere, nesta pesquisa, ao devir do sujeito e às suas experiências nos ambientes das redes sociais, uma subjetividade mestiça que se apropria da metáfora "viagem é transformação" e dá ênfase às experiências individuais que demarcam o território das diferenças.

Isto leva a crer que existem milhares de identidades possíveis em um só sujeito e que as pessoas são dotadas de uma capacidade transformadora que não deve ser limitada por um modelo coerente, superior, ou "natural". Neste sentido, é interessante problematizar as discussões



em torno dos artefatos tecnológicos que proporcionam novas formas de experimentar subjetividades alternativas na construção da identidade de gênero e de sexualidade e de seus corpos digitais, que pressupõem uma elaboração a partir de uma combinação entre o humano e o tecnológico. Existem milhões destas identidades nas redes sociais. Identidades que visibilizam as transformações operadas nas formas como construímos nossas narrativas na contemporaneidade, formas que promovem novos códigos e novas práticas sociais que, desde meu ponto de vista são, simultaneamente, o campo problemático desta investigação e seu ponto mais estimulante, que dá sentido e corpo para as análises e, nada mais são que um convite para experimentar o prazer de questionar as leis sociais que buscam disciplinar comportamentos e etiquetar pessoas.

ANONIMATO X VISIBILIDADE

No contexto atual da *World Wide Web*, o anonimato, para muitos a chave para a liberdade na rede informática, já não é o ponto principal das discussões que emergem sobre o ciberespaço, passamos para outra fase, em que a exposição explicitada se faz mais presente. De fato, no início da popularização da Internet, a estrutura dos espaços e as formas de interação convidavam as pessoas a experimentarem jogos de identidade, porque a interação se caracterizava pela ausência de indicadores, e era comum usar nomes falsos, mudar a idade, a aparência ou o gênero. Havia um consenso que tudo era possível na internet porque estávamos protegidos atrás do anonimato, e não poderíamos ser vigiados ou descobertos.

A estes comportamentos de ocultar-se e disfarçar-se, Sherry Turkle (1997, p. 21, tradução minha) definiu como a “cultura da simulação”, e

argumenta que na internet “existem muitos mundos possíveis e as identidades podem desempenhar vários papéis simultaneamente”. Para a autora, as ferramentas tecnológicas potencializam as experimentações, e os sujeitos podem criar identidades com configurações mais abertas a outras possibilidades distintas do mundo *offline*, para explorar aspectos de si que lhes ajudem a entender mais profundamente os seus “eus”.

As visões iniciais, excessivamente otimistas em relação ao poder revolucionário das tecnologias como uma forma libertária do “eu”, encontrou vozes teóricas dissonantes que reconhecem que o acesso à tecnologia é limitado e não se dá forma homogênea. Também não levam em conta outros elementos que nos atravessam como os contextos sociais, de classe, de sexualidade, etnia, religião, de repertórios culturais, entre outros.

Helen Kennedy, da Universidade de East London, é uma das autoras que criticou o otimismo excessivo de Turkle. Kennedy (2006) questiona o anonimato como elemento chave das interações e defende que algumas identidades podem atuar ocasionalmente fazendo uso do anonimato, mas generalizar esta afirmação é um erro. A pesquisadora defende que as identidades digitais são, geralmente, a continuação de nossos “eus” analógicos e sugere o conceito de “subjetividade nômade”, de Braidotti (2000), como mais útil e apropriado para estudar as práticas contemporâneas na internet. Também menciona os trabalhos de Sadie Plant (1998) e Donna Haraway (1995) como elaborações mais ricas para entender a noção de fragmentação e sempre em processo de construção das identidades digitais.

Agora, percebidas as limitações e as restrições dos ambientes digitais, duas coisas ficam claras: passamos do costume da invisibilidade à su-



perexposição e, a Web 2.0, mudou (ou expandiu) as formas de comunicação entre as pessoas, permitindo que muitos pontos digitais, independente de sua localização física, possam ser transmissores e receptores na geração, negação e transformação do conhecimento.

Atualmente, as redes na internet se transformaram em um grande rizo- ma, com nós em todo o mundo e com ferramentas cada vez mais avan- çadas para atender às demandas das pessoas, hoje mais conectadas e com mais opções para eleger quais artefatos tecnológicos cabem em seus desejos ou condições econômicas. O cenário é bastante diferente do contexto estudado por Turkle e, atualmente, quanto mais “autêntico”, maior é a possibilidade de alcançar audiências para o seu perfil e atrair a atenção das pessoas. Esta mudança das representações identitárias na Web, em que as e os usuários se deslocam do anonimato à superex- posição, está a desconstruir o sentido que entendemos por privacidade e visibilidade.

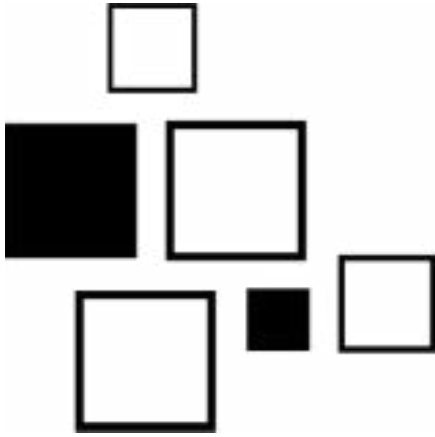
As novas práticas nas redes sociais já não supõem a elaboração de uma identidade fictícia, ao contrário, quanto mais original se posicionar, mais sucesso você terá nos trânsitos pela Rede. Ser e estar *online* ago- ra implica mostrar-se, pois, de outra forma, não teria sentido. A própria organização, as ferramentas disponíveis e as regras das redes sociais te obrigam a ser minimamente “honesto” na descrição dos perfis *online*. Evoluímos tanto em nos representar e gerenciar nossas identidades no ciberespaço que as e os nativos digitais têm dificuldade em separar a identidade digital da identidade analógico (boyd, 2007). Quando me refi- ro ao término “nativos digitais”, não se trata de uma referência à idade, ou a uma geração específica, mas à experiência dos sujeitos com as tecnologias, pessoas que vêem e percebem o mundo conectado e não

fazem distinção entre os mundos *online* e *offline*.

Uma das razões para esta nova prática, argumenta danah boyd (2007), é que as e os usuários querem ser ‘*searchable*’, ou seja, querem ser encontrados e, quanto mais precisa for a informação disponível, mais fácil é para que outras pessoas possam encontrá-lo, desta forma, pas- sar por incógnito nas redes sociais é o primeiro passo para o fracasso na gestão da identidade *online*. A prática de expor-se, inclusive, gera outras discussões, tais como a perda de privacidade, os riscos impostos e a confusão que surge ante a separação do que é público e o que é da esfera privada.

No entanto, isto não é o mesmo que dizer que as pessoas, ocasional- mente, não experimentem outros papéis na Web e criem personagens para explorar a sensação de ser ‘outra’ pessoa, porque, afinal, a curio- sidade é inerente aos humanos. Em uma pesquisa de opinião realizada na rede construída para o desenvolvimento deste projeto, os resultados indicam que as pessoas já experimentaram jogar com os papéis de gê- nero, idade ou aparência física, mas o anonimato não é uma prática comum, ou usada com frequência. As narrativas indicam que as iden- tidades digitais atuam sob a concepção de um “eu” que se ‘expande’ e adota outras práticas à hora de reinventar-se na internet.

Também é importante dizer que o anonimato ainda mantém a sua im- portância em redes que a discrição, ou a total ocultação da identida- de, é algo essencial para o funcionamento do grupo [Sem lugar a dúvi- das, a arquitetura mesma da internet oferece várias oportunidades para manter-se anônimo, mas não é o mesmo que dizer que não possa ser identificado. Quando navegamos na rede sempre deixamos rastros de direção, sobretudo através do IP, que é uma etiqueta numérica que nos



identifica, uma direção que nos deleta. No entanto, existem alguns recursos (muitas vezes gratuitos) que permitem, se não ocultar ou desaparecer totalmente o IP, ao menos o camufla, ou pode recorrer aos chamados webs de anonimato que ‘encriptam’ o IP e o registro das URLs precedentes, dificultando a verificação dos dados.], por exemplo, redes para adictos, ou redes em que a incorporação de um ‘outro eu’ faz parte do jogo e das regras internas da rede. Além disso, é importante pontuar a importância do anonimato na organização e visibilidade de grupos que se reúnem em torno de causas comuns, como foi o caso do papel das redes sociais para a Primavera Árabe, as ações subversivas do grupo Anonymous, 4Chan ou a rede Wikileaks, e outras revoluções, movimentos e coletivos que não têm um rosto definido, mas que se estruturam e se mobilizam em torno das redes digitais graças ao anonimato.

AS IDENTIDADES DIGITAIS DESOBEDENTES À HETERONORMATIVIDADE

Como já foi dito, a Web 2.0 é uma estrutura complexa, uma realidade em que identidade e tecnologias não são categorias unitárias, mas espaços de experimentações e nomadismo. Nessa direção, as identidades digitais não-heteronormativas são analisadas como instáveis e heterogêneas, no entanto, envolvidas nas tensões e paradoxos que também fazem parte da vida *offline*, e dizem respeito às relações de poder, aos papéis sociais e às categorias impostas de gênero e sexualidade.

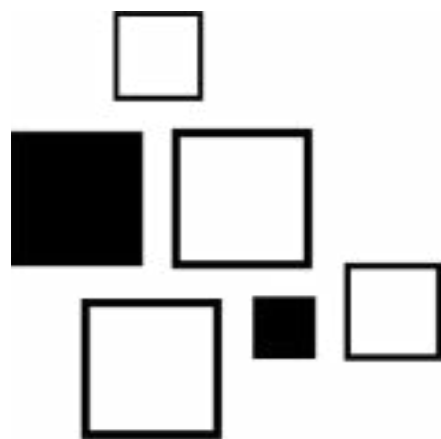
Defendo a idéia que os limites das categorias fixas se desvanecem nas redes digitais a favor de masculinidades e feminilidades múltiplas, daí a importância de analisar estes ambientes como contextos fragmentados, especialmente estimulantes para a criatividade e a exploração de outras

subjetividades que ajudam as pessoas a conhecerem um pouco mais de seus “eus” internos.

Eu gosto da idéia de identidades mutáveis, que atendem ao desejo de ser diferente, em diferentes situações. Identidades não fixas, que têm o poder de comandar seus destinos e vidas, porque os interesses não estão determinados a alguns pressupostos assumidos como verdades inquestionáveis, que se impõem por si mesmo, tais como o gênero, a etnia, a classe social, a idade, entre outros. Prefiro pensar que estes elementos são relevantes, mas não determinantes, e estão mais articulados com os comportamentos que os sujeitos escolhem para estar no mundo e suas subjetividades, em determinado momento e contexto. Este modelo torna possível pensar o mundo como algo sempre em movimento, porque não há nada de fixo nele, e nem todas as pessoas se limitam aos papéis sociais prescritos.

As redes sociais na internet oferecem ferramentas que potencializam as oportunidades para as experimentações das identidades que desejam desobedecer, ironizar ou jogar com as fronteiras demarcadas que definem o sistema heteronormativo. Uma perspectiva que sugere a existência de identidades e corpos plurais, que não se esgotam nos sistemas binários. Estas e outras questões são problematizadas desde um enfoque plural que foge das explicações essencialistas que reproduzem as significações da heteronormatividade, em que se espera que as pessoas atuem de determinadas formas e não de outras, normalizando e institucionalizando comportamentos e representações identitárias.

Neste sentido, as redes sociais também são ambientes onde é possível “aprender a desaprender” as relações estereotipadas das construções identitárias, pois, como extensões do mundo *offline* reproduzem e, mui-



tas vezes, reforçam os valores socialmente construídos da heteronormatividade.

Os gêneros e as sexualidades digitais nesta investigação não são pensados como conceitos estáticos, ou sempre estabelecidos pelas mesmas subjetividades coletivas, mas que se estruturam em movimentos e em processos de transformações contínuas. Os contextos *online* são entendidos como produtos culturais (HINE, 2000) resultado do conjunto das ações humanas e, como tal, se articulam com as questões de poder, comportamentos, gêneros, sexualidades e categorias socialmente construídas.

Esta investigação pensa estes espaços como reprodutores da carga simbólica da heteronormatividade e, inclusive, algumas vezes reforçam ou super valorizam os estereótipos, colaborando para disseminar as desigualdades e as diferenças relativas aos gêneros e às sexualidades na Web, pois, é importante recordar que, mesmo com a possibilidade de atuar de forma polifônica e camaleônica, a identidade digital também “se produz performativamente e é imposta pelas práticas reguladoras de coerência de gênero” (BUTLER, 2007, p. 84, tradução minha). Isto significa que a performatividade impõe limites na hora de jogar com as identidades em ambientes digitais, mas também amplia a visibilidade de gêneros e sexualidades que não se encaixam na matriz heterossexual. Embora existam evidências claras que indicam a forte presença da matriz de inteligibilidade na Web, inclusive fazendo uso de novas formas para atualizar-se, os ambientes digitais também representam contextos que oferecem uma enorme quantidade de variantes para as identidades LGBTTTQI. Variantes que se expressam em diversidade e pluralidade, que produzem um cenário mestiço, formado por identidades distintas e

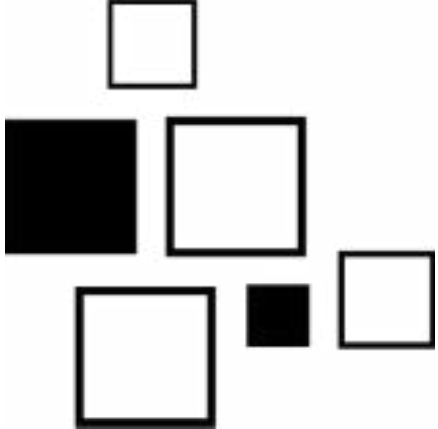
inconstantes.

Para as identidades não-heteronormativas, a performatividade também se articula mediante a interface das comunidades, ajustando-se à uma estrutura pensada ‘por’ e ‘para’ heterossexuais, com regras rígidas para o que consideram apropriado constar nos perfis da Rede. As transgressões existem e são praticadas, mas, se descobertas, podem ser sumariamente extintas.

No entanto, a possibilidade de auto-gestão da identidade digital favorece a multidão LGBTTTQI que encontrou nestes canais outras formas para expressar-se, mesmo atuando em espaços que não foram desenhados para atender as subjetividades e demandas das pessoas não-heteronormativas. Meu interesse é perceber como estas pessoas transitam sob os dispositivos de controle e vigilância e, mesmo assim, visibilizam e materializam suas orientações de gênero e de sexualidade em seus perfis *online*.

Durante os processos da tese, fui questionada sobre a minha escolha de não trabalhar em ambientes alternativos que ajudam gerar incorporações não normativas, em que as pessoas podem explorar melhor a mobilidade e as características de uma identidade não fixa, como por exemplo, as comunidades de contato, que permitem ou facilitam encontros *offline* com propósitos sentimentais e/ou sexuais. Certamente, investigações desde o âmbito destes espaços identitários resultam muito interessantes, no entanto, a minha intenção é estudar as práticas de subjetividade usadas pelas pessoas não-heteronormativas em ambientes cuja estrutura não foi pensada para o público LGBTTTQI.

Desde esta perspectiva, parte dos desafios da investigação é analisar como as identidades não-heteronormativas se posicionam nas redes so-

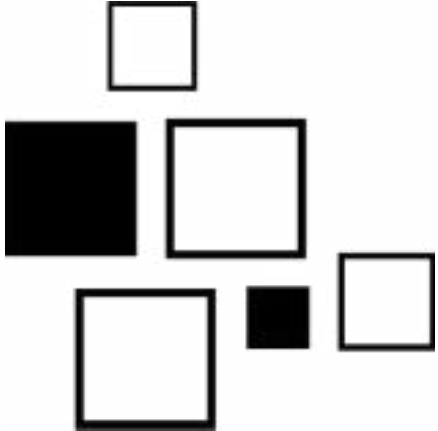


ciais através de comportamentos, ou átomos de comportamentos, que tornam visíveis suas orientações de gênero e de sexualidade, manifestando as muitas maneiras de expressar masculinidades e feminilidades que reforçam a idéia das redes sociais como espaços plurais e um contexto privilegiado de intercâmbios culturais para o público LGBTTTQI. E são muitas as identidades não-heteronormativas que transitam na internet e vão formando novos espaços identitários, bem como grupos e coletivos que são estruturados em torno de interesses comuns e acabam por formar outras matrizes de identificação. Pessoas que claramente expõem publicamente suas preferências sexuais e de gênero, que combatem o essencialismo, o sexismo, a violência de gênero e a intolerância. E são estas pessoas que colaboram para deixar ainda mais complexas as relações humanas em internet e alimentam o grande rizoma virtual com pitadas de ironia, diversidade e multiplicidade.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. Modernidad líquida. Tradução de Mirta Rosenberg em colaboração com Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- boyd, danah y ELLISON, N. B. Social network sites: Definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 13, n. 1, article 11, 2007. Disponível em: <http://www.danah.org/papers/JCMCIntro.pdf>. [Consulta: 16/Maio/2011].
- boyd, danah. Choose Your Own Ethnography: In Search of (Un)Mediated Life. Comunicação apresentada na 4S. Montreal, Canada. (13 de Outubro de 2007). Disponível em: <http://www.danah.org/papers/talks/4S2007.html>. [Consulta: 5/ago/2012].
- BRAIDOTTI, R. Sujetos nómades. Tradução de Alcira Bixio. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

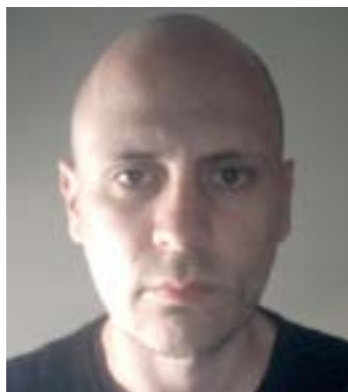
- BUTLER, J. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- BUTLER, J. El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Tradução de Maria Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- HARAWAY, D. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Cátedra: Valencia, 1995b.
- HINE; Christine. Etnografía virtual. Tradução de Cristian P. Hormazábal. Barcelona: UOC, 2004.
- KENNEDY, Helen. Beyond anonymity, or future directions for internet identity research. *New media & Society*, vol. 8(6). SAGE Publications, London: pp. 859-876, 2006. Disponível em: <http://paulteusner.org/docs/kennedy.pdf>. [Consulta: 16/Maio/2011].
- NADKARNI, Ashwini, HOFMANN, Stefan G. Why do people use Facebook? *Personality and Individual Differences*, Volume 52, Issue 3, February 2012, pp. 243-249.
- PLANT, Sadie. Ceros + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura. Barcelona: Ediciones Destinos, 1998.
- TURKLE, Sherry. La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet. Tradução de Laura Trafí. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- ZAFRA, Remedios. Conectar-hacer-deshacer (los cuerpos). *Revista Zehar*, n.64, 2008, pp. 138-145.

A decorative graphic consisting of several squares of varying sizes and colors (white, black, and grey) arranged in a cluster on the left side of the page.

O DESIGN COMO PROCESSO: A METÁFORA DO JOGO ENQUANTO MEIO PARTICIPATIVO



CARLA SUZANA DIAS -



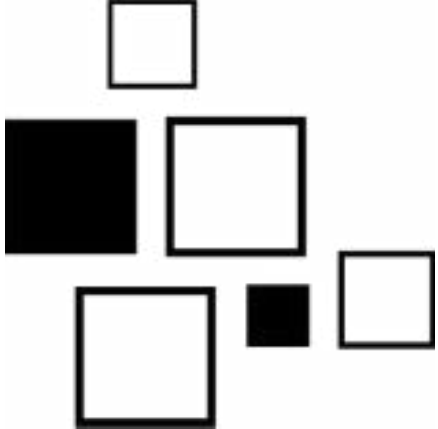
MARIO SANTOS MOURA

Resumo: Neste artigo iremos abordar exemplos da prática do design enquanto processo, como uma metáfora de jogo, em que os intervenientes aceitam voluntariamente as regras e nele participam para atingirem um objectivo comum. Desta forma, interessa-nos explorar o design que inclui elementos performativos, abertos, experienciais e orientados para o processo, numa prática participativa e de colaboração. Como metodologia de trabalho iremos confrontar perspectivas atuais da teoria e da prática do design que equacionam esta problemática procurando, deste modo, contribuir para a reflexão de estratégias metodológicas no ensino do design no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: design como processo; design relacional; ensino do design;

A nossa investigação desenvolve-se no âmbito do curso de doutoramento em Arte e Design. A problemática aqui apresentada inscreve-se na prática do design relacional – um conceito emergente no campo disciplinar do design, fruto das alterações vividas nas últimas duas décadas. Este termo teve um forte impacto a partir do importante artigo de Andrew Blauvelt “Toward Relational Design” escrito em 2008 no blogue Design Observer, por se aproximar do conceito de ‘Estética Relacional’ de Bourriaud estendido para o design..

Utilizamos, no nosso estudo, a palavra Jogo como uma metáfora que retrata bem o carácter desta prática porque esclarece a ideia de colaboração através de um comportamento lúdico como uma “forma sig-



nificante”. Huizinga, no seu notável estudo sobre o jogo e a cultura: *Homo Ludens*, publicado em 1938, diz acreditar que o jogo cria ordem; e assim, a mesma colaboração pode ser sentida por quem nele participa como “uma perfeição limitada e temporária na imperfeição do mundo e na confusão da vida (...)” (Huizinga, 1980, p.13).

Diversos autores parecem motivados a procurar novos termos para capturar a experiência do momento presente no qual vivemos. Tanto o termo mobilismo (2005) de Max Bruinsma, o neologismo altermodern (2009), definido por Nicolas Bourriaud, ou cultura-mundo de Lipovetsky e de Serroy (2010), tecem essa aproximação.

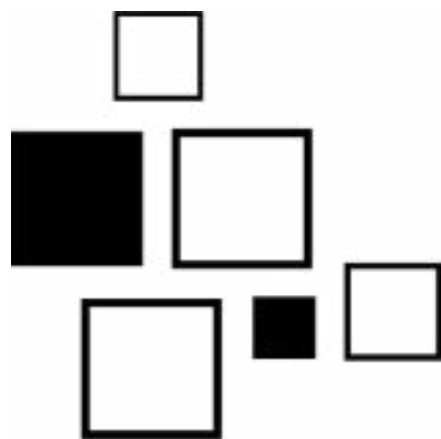
Bruinsma define como mobilismo o novo tipo de mediação feito através de uma “ (...) nova tecnologia com potencial para se transformar numa nova cultura.” (2005, p.40). O motor dessa revolução tem sido a internet e todo um leque de modalidades de comunicação instantânea que emanciparam as massas outrora sem voz. O termo ‘massas’ não parece agora adequado para designar “(...) coletivos definidos de pessoas espalhadas pelo mundo inteiro, que combinam forças para marcarem uma diferença nos discursos e práticas do comércio, da economia e desenvolvimentos globais, através do recurso a todos os meios de comunicação necessários” (ibid. p.43). Segundo Bruinsma, ‘multidão’, ‘múltiplicidades’ ou ‘mobs’ refletem melhor o fluxo de “(...) agregados temporários de ocorrências, temporariamente ligados em rede” (ibidem).

As ‘massas’ de hoje querem envolver-se em múltiplas narrativas, “(...) querem alterar ou acrescentar a história. Querem fazer parte dela” (ibid. p.44).

Para Bourriaud, altermodern é “(...) a forma emergente e contemporânea da modernidade (...) que corresponde aos desafios do século XXI, e especificamente ao momento histórico que vivemos e no qual nos inscrevemos, para o bem e para o mal: a globalização. Ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária.” (2009). Este termo deu o título à 4ª exposição trienal de Arte na Tate Gallery, realizada em 2009, comissariada por Bourriaud, e ao respectivo catálogo.

Para Lipovetsky e Serroy, a cultura-mundo, é o estado cultural da sociedade ‘hipermoderna’ que “(...) por globalizante que seja, não é uma unidade, é sim ambivalente, paradoxal e contraditória” (2010, p.184). É uma cultura onde “Já não há cânones de conhecimento, já não há percursos obrigatórios para se construir uma cultura partilhada” (ibid. p.198), e nesta ausência de pontos de referência culturais estruturantes, tanto a cultura como a identidade do indivíduo deixou de ser “recebida”, devendo ser “construída” (ibid. p.178). Domina a cultura do entretenimento e do imediatismo, mas assiste-se também, segundo os autores, “(...) à multiplicação dos desejos de criação, de expressão e de participação em todos os domínios.” (ibid. p.177). Nos ombros deste ‘novo’ indivíduo, que faz sua a cultura-mundo, pesa a “hiper-responsabilidade” e por isso “(...) procura também ser agente interventor, expressar-se, dar a sua opinião e participar na vida pública (...)” (ibid. p.180).

Esta mobilização cultural é algo que está a alterar, talvez para sempre, a ideia de certeza, de autoria, de unicidade, fragmentando-as em múltiplas



tiplas possibilidades. Cabe a cada um, e neste caso ao designer, reconhecer qual o seu novo lugar no meio de tudo isto.

É neste cenário, crescentemente actual, onde se manifesta uma nova ordem de valores com um crescente interesse pela experiência do real, do quotidiano e da participação que surge a clara noção de se estar a viver um momento de transformação no discurso do Design.

Nesta transição para a cultura participativa, diversos autores argumentam que o designer tem de pensar menos nas pessoas enquanto clientes ou utilizadores e mais como co-criadores e participantes no processo criativo.

Em *Design in the Expanded Field*, Lionel Bovier reconhece no design um processo de redefinição e de expansão para fora das suas fronteiras tradicionais, aproximando-o da ideia de ‘campo expandido’ da arte de Rosalind Krauss (1979): “Today design, in its broadest sense, is not only the site of important economic and cultural praxis, but equally an interface for questions of identity, politics of representation, and redefinition of social models. It is this ‘expanded’ conception, as observed in cinema and sculpture of the sixties, which should lead us to reassess the frontiers and models structuring the field of ‘graphic design’” (Bovier, 1998).

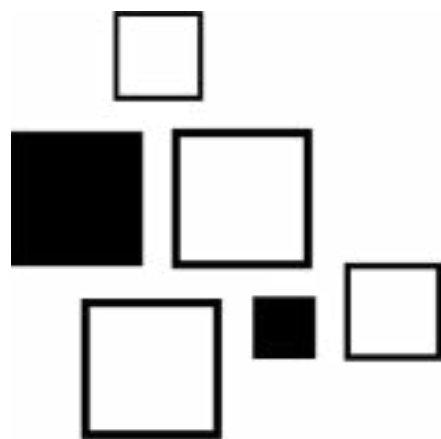
O designer e curador Andrew Blauvelt, identifica um afastamento do modelo tradicional de equacionar os problemas, em projetos no âmbito do design, que se manifestam com maior evidência a partir de meados dos anos 90. No seu artigo *Towards Relational Design* (2008), que se

tornou numa referência para problematizar o design atual, diz acreditar que “(...) we are in the third major phase of modern design history: an era of relationally-based, contextually-specific design”. A esta terceira fase, Blauvelt designou de relacional.

Com um sentido próximo do conceito de Bourriaud, explorado no livro *Esthétique Relationnelle*, publicado em 1998 e há muito consolidado no mundo da arte, desencadeia inesperadas reações que impulsionaram o seu debate em blogues e revistas especializadas. Design relacional tem, por isso, servido nos últimos anos como um termo aglutinador para identificar este novo paradigma no campo do design. Esta abordagem faz-se pela valorização de projetos com uma estrutura aberta e participativa, que vão além do objecto e da auto-expressão, onde a ideia e o processo podem ser mais relevantes que o seu resultado final. É ainda visível a “valorização da autoria colectiva (agora designada de co-design) e de uma certa tensão identitária entre design-arte, obra em movimento e acontecimento social” (Bártolo, 2010).

Esta abordagem ao design, mais do que servir uma produção e o consumidor, revela-se cada vez mais orientada para interferir no contexto da experiência do quotidiano, como resposta às necessidades de uma crescente sociedade pós-industrial.

O modelo moderno, em que o foco do design se fazia essencialmente na produção e na funcionalidade (product-centered design) foi substituído por um foco no utilizador e na usabilidade (user-centered design). Mas,



atualmente tem-se ampliado este último nível para um novo modelo: person-centered (Battarbee, 2009), ou seja, o conceito de usabilidade, tem vindo a ser complementado por uma nova abordagem – a experiência do utilizador (user experience) – focando a relação que este estabelece com o produto ou o serviço. Tal como refere Don Norman: “(...) today design is more than appearance, design is about interaction, about strategy and about services. Designers change social behavior” (2011).

Os autores do artigo What Needs Tell Us About User Experience (2009), referem que pesquisas recentes em Human Computer Interaction, começam a preencher a lacuna existente em relação às motivações e necessidades das pessoas, as quais pareciam receber pouca atenção no modelo clássico de usabilidade.

Integrado num novo entendimento, o conceito de usabilidade não desaparece, mas amplia o seu âmbito. A experiência do utilizador é uma consequência tanto dos “(...) product-centred aspects, such as functionality and aesthetics, as well as person-centred aspects, such as personal motivation and needs” (Wiklund-Engblom, Hassenzahl, Bengs & Sperring, 2009, p.666).

Apesar dos termos user experience e experience design serem ainda recentes, os mesmos autores reconhecem a existência de uma percepção comum de que a user experience é um conceito holístico e subjectivo: “(...) is holistic – it emphasizes the totality of emotion, motivation, and action in a given physical and social contexto – is subjective – focusing on the ‘felt experiences’ rather than product attributes” (ibidem).

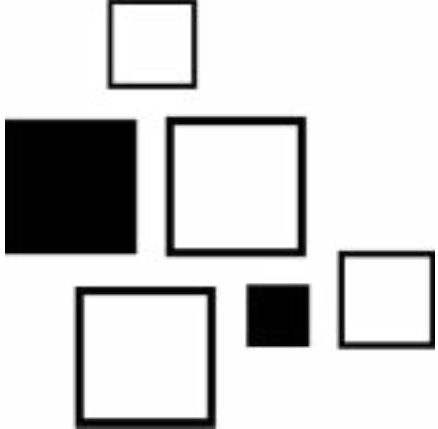
Não podemos deixar de reconhecer aqui o conceito de design relacional, de Blaauvelt, intimamente ocupado com a relação entre o artefacto e o utilizador ou o contexto.

A partir do momento em que as sensações positivas, como o prazer, a afetividade ou o bem-estar, são tidas como aspectos fundamentais para envolver a pessoa numa boa experiência de utilização, torna-se cada vez mais relevante a atenção a estudos provenientes das ciências cognitivas e a assuntos relacionados com as motivações pessoais, o humor, ou o divertimento.

Exemplos concretos destas inquietações estão refletidos nas práticas de alguns designers. Para o presente artigo selecionamos alguns projetos como casos para estudo, que se desenvolveram segundo as características do design relacional e que de alguma forma incorporam a vertente pedagógica no propósito do envolvimento.

O projeto Toma lá: objetos diferentes (2010), de Susana António, numa lógica de economia social propõe a inclusão de pessoas com deficiência na economia de mercado, gerando um conjunto de atributos, valores, sentimentos e perceções relacionados com as boas práticas e partilha de saberes.

O livro The 3rd Teacher (2010), é fruto de um projeto desenvolvido por Bruce Mau e duas outras empresas, e teve início a partir do descontentamento pelo sistema educativo e o ambiente em que este se desenvolve. Resultou de uma exploração colaborativa, envolvendo no processo



de reflexão tanto o ‘utilizador’ (alunos e professores), como especialistas de diversas áreas relacionadas com o ensino e a aprendizagem.

Bárbara Alves, no projeto desenvolvido em 2009, em Moçambique, Zona: design e a cidade, desenvolve a pedagogia participativa num contexto com poucos recursos económicos, utilizando a vivência e experiência dos alunos enquanto processo de aprendizagem.

O projeto de Nuno Coelho, Uma Terra Sem Gente Para Gente Sem Terra, de 2007, é constituído por cartazes a preto-e-branco, de grandes dimensões, com ilustrações numa linguagem de infodesign. Recorrendo à ironia e ao imaginário infantil, o projeto cria uma empatia com o visitante, que assim se disponibiliza a subir a um outro patamar de informação, mais séria, sobre a realidade observada pelo autor sobre o conflito israelo-palestiniano.

Nestes quatro exemplos (três dos quais portugueses), identificamos a ideia de jogo como uma metáfora para a participação e o envolvimento das pessoas. É no processo de participação que o propósito do projeto se concretiza e se completa enquanto forma e mensagem. O designer determina e projeta uma estrutura que funciona como ‘as regras do jogo’, e é participando nele que a obra se manifesta, sem controle sobre o seu fim. O projeto é o próprio processo e o seu criador, numa espécie de co-autoria com os participantes, narra a sua visão particular do mundo. A ação manifesta a vontade de intervir e alterar uma realidade. É através do design enquanto meio e enquanto jogo, que o designer propõe e experiencia uma nova situação como um modelo alternativo.

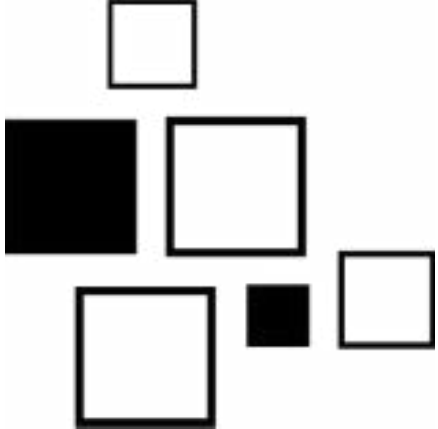
Enquanto intérprete cultural, e trabalhando no sentido de conectar conteúdos com as pessoas a um nível humano, o designer – antes de tudo, indivíduo e cidadão – parece revelar o sintoma da ‘hiper-responsabilidade’ de que fala Lipovetsky. O florescimento de projetos não comerciais, nem filiados a uma estrutura oficial, indiciam o designer como agente interventor, que procura estabelecer novos níveis de relação e de sentido através de propostas que exploram este nível relacional e de envolvimento com o mundo.

CONCLUSÃO

Todas as considerações aqui apresentadas relativamente à mudança de objetivos do design na sociedade pós-industrial, provocam o desafio de se pensar um novo conjunto de questões implicadas na relação que o produto ou serviço estabelece com o utilizador.

Contudo, Don Norman, no artigo Why Design Education Must Change (2010), refere que embora os designers tenham de lidar cada vez mais com questões comportamentais e baseadas na experiência, as escolas não preparam os alunos nesse sentido: “(...) designers have become applied behavioral scientists, but they are woefully undereducated for the task. (...) Design schools do not train students about these complex issues, about the interlocking complexities of human and social behavior, about the behavioral sciences, technology, and business. There is little or no training in science, the scientific method, and experimental design”.

Da mesma forma, o livro de Sharon Poggenpohl, Design Integrations



(2009), procura fundamentar a urgência de um ensino do design que reconheça a viragem para formas baseadas na experiência do utilizador, propondo-se a demonstrar métodos emergentes de colaborações interdisciplinares.

Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy “(...) a ‘nova sociedade do conhecimento’ exige cada vez mais ‘profissionais de criatividade’ com grande capacidade de análise, de raciocínio global e de tomada de iniciativas (2010, p.77). Contudo, Don Norman, alerta que os designers só conseguirão participar em decisões superiores se “(...) become knowledgeable in matters of the world, of business and politics, of social forces and of modern technology. If designers wish their ideas to have major impact, their educational base needs to be broadened” (2011).

Propusemo-nos aqui dar relevo a esta problemática evocando algumas iniciativas já reveladoras das capacidades dos atuais ‘profissionais da criatividade’. Acreditamos que a atenção e estudo aprofundado, destas ou de outras iniciativas neste âmbito, mesmo que fora do campo do design, possam trazer importantes contributos para novas metodologias a aplicar no ensino e na prática do design.

REFERÊNCIAS

- Battarbee, Katja (2004). *Co-experience: Understanding user experiences in social interaction*. Helsinki: UIAH.
- Bártolo, José (2010). *Design Relacional: Algumas notas* [em linha]. Reactor, blogue do autor. Acedido, dezembro 2010, em <http://reactor-reactor.blogspot.com/2010/06/design-relacional-algumas-notas-e.html>.

Blauvelt, Andrew (2008). *Toward relational design* [em linha]. Design Observer-Observatory. Acedido, fevereiro 2011, em <http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=7557>

Bourriaud, Nicolas (2002), *Relational aesthetics*. Les presses du réel. (Tradução inglesa da obra original publicada em 1998).

Bovier, Lionel (1998). *Design in the expanded field: Interview with M/M by Lionel Bovier* [em linha]. Acedido, 20 Abril, 2011, em http://www.mmparis.com/texts/mm_bovier_en.html

Bruinsma, Max (2005). *A rebelião das mobs: A cultura do envolvimento*. Rev. Catysts!, nº. 1, pp.38-44.

Guerra, Sílvia (2009). *Nicolas Bourriaud : Entrevista* [em linha]. Arte Capital, 75. Acedido, 28 março, 2011, em <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=75>

Huizinga, Johan (1980). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1938).

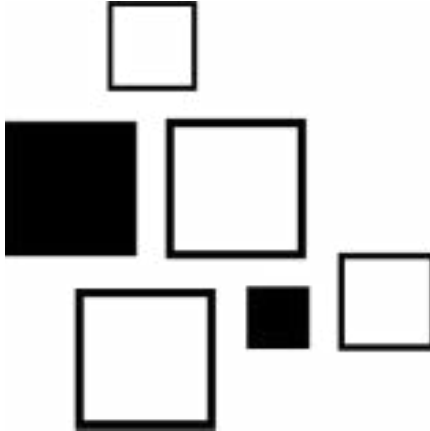
Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2010). *Cultura-mundo: Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.

Norman, Don (novembro 2010). *Why design education must change* [em linha]. Core77, Design Magazine & Resource. Acedido 14 janeiro, 2011, em http://core77.com/blog/columns/why_design_education_must_change_17993.asp

Norman, Don (janeiro 2011). *Design education: Brilliance without substance* [em linha]. Core77, Design Magazine & Resource. Acedido 17 Janeiro, 2011, em http://www.core77.com/blog/columns/design_education_brilliance_without_substance_2036.asp

Poggenpohl, Sharon H. (ed.) (2009). *Design integration: Research and collaboration intellect*. The University of Chicago Press.

OWP/P Architects, VS Furniture, Bruce Mau Design (2010). *The third teacher: 79 ways you can use design to transform teaching & learning*. New York: Editor Abrams.

A decorative graphic consisting of several squares of varying sizes and colors (black and white) arranged in a cluster on the left side of the page.

Wiklund-Engblom, Annika et al. (2009). What needs tell us about user experience. In T. Gross et al. (eds.) INTERACT '09 Proceedings of the 12th IFIP TC 13 International Conference on Human-Computer Interaction, Part II, 666-669. Acedido Abril 20, 2012 em <http://www.springerlink.com/content/7n2033w631m18444/>

TEMPO DO OLHAR LUMINAL E CRIAÇÃO FOTOPOÉTICA.



CARLOS ALBERTO MURAD

Na contemplação das imagens fotográficas de criadores inseridos no campo da arte tais Sally Mann, Dieter Appelt, Michael Wessely, nos deparamos com a possibilidade de tratar a decifração da multifacetada trama de sentidos e a sua natureza de objeto poético. Optei em refletir sobre essa natureza poética tão evidenciada nos escritos, estratégias e trabalhos da arte contemporânea. Adotei refletir a presença fluida do poético na criação do artista-fotógrafo considerando os potenciais de maleabilidade, variabilidade e permeabilidade na perspectiva da imaginação criadora. Falar dos fenômenos de iluminação poética a partir dos atributos multiradiais da cogitação imaginal implica num exercício lógico-poético para o tratamento das contaminações e alternâncias entre os fenômenos da iluminação fantasmática e as iluminadas luminosidades do mundo. O que significa nos aproximarmos das imagens como caminhantes cegos, abrindo mão da precisão e agudeza face a essa extensão fotográfica, destinada ao foto-poético, um pouco fabuladores dando ouvidos a Borges, cego lamentou apenas ter perdido a vã superfície das coisas. Fabular numa constelação poetizadora para se aproximar da dimensão fantástica entreaberta no devir.

Tal um caminhante deslocando-se pelos lugares/coisas alheio ao que seus olhos percebem, apenas se deixando atravessar nas franjas das ideações de sua evasão. O pensamento divaga além das coisas, devaneia sem entender os tempos e seus lugares, menos ainda a certeza do seu corpo, vive esse alheamento de uma evasão difusa pelas estâncias do pensar vago do olhar, não pensa pela fatalidade ocular/clara da visão. Nesse deslocamento fluido do corpo, subitamente demora no



instante, já não pode dizer do tempo ou lugar, não dá mais conta do corpo nem das coisas, adentra nas nervuras germinais e moventes desse extra (indefinido sem profundidade ou figura) que refunda o ordinário. Mais do que a circunstância caminhante ou artista, dos trajetos ou procedimentos artísticos, falamos de uma operação criadora da imaginação: a vidência da contemplação poética. Uma evasão imaginal, como compreende Bachelard (1957, 1960), que não busca um oculto essencial nas múltiplas aparências da coisa, nem na profundidade do ser ou do mundo. Um pensamento poético-filosófico, não ocularista, centrado na valorização das imagens poéticas, conceitos poéticos, sem origem, autônomos, variacionais, in-formes, atuando como dinâmicas instauradoras da criação artística. Nos ajuda a compreender as vidências da contemplação foto-poética, simultaneamente imprevisível e intencionada, como a busca tateante do gaguejar lógico-poético do artista-fotógrafo, em seus processos de instauração do projeto fotográfico.

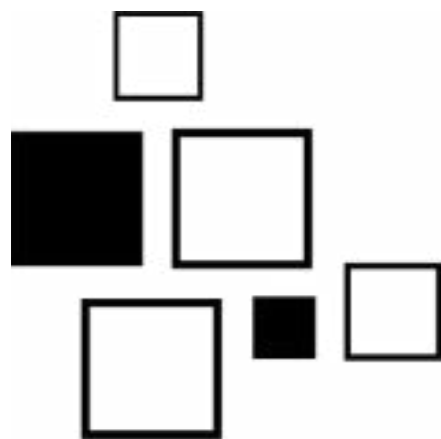
Entendemos assim que a contemplação poética e a realização imagética, pelo artista fotógrafo, implicaria na superação da dominância ótica dessa visão e das luminosidades concretas do mundo. O artista-fotógrafo opera uma certa 'amnésia do visível' repercute poeticamente uma iluminação fantasmática da ordem do impessoal, adentra numa zona de indiscernibilidade das dinâmicas tempo-espaciais da luz. A intuição de que a criação poética pela fotografia seja permeada pelos elâns de uma luminância imemorial nos ajuda a compreender este estranho paradoxo da imagem fotopoética: a apreensão desta 'irrealidade visível, fora do tempo', o surgimento de objetos ou lugares, portadores de uma iluminação outra, diferida, instantâneos 'longos' possuidores de um tem-

po luminal estendido, a imersão numa duração da evasão imaginal. O artista-fotógrafo em suas estratégias e processos artísticos, retoma e reinstaura a i-memória de um tempo luminal.

FLORES DA LUZ

Face a obra fotopoética, de imediato nos deparamos com a notação de um objeto que não mais podemos referenciar a modos de existência anteriores, não perdemos sua memória, apenas ela se reinstaura na proliferação imprevisível de outras. Claro que temos que desacreditar na finitude de objeto, menos ainda na possibilidade de uma memória referencial. Nos afastamos do reconhecimento de semelhanças e entramos numa consonância com a dinâmica de suas metamorfoses, retiramos os decalques dos nossos olhares. Re-vemos nas aparências/imagens fotográficas o amalgama dos múltiplos olhares do fotógrafo na sua deriva poética com o fotográfico. Nossa visão, mesmo excitada pelas vãs densidades luminosas do fotográfico, torna-se a vidência de uma extra realidade, nosso olhar já habita a dimensão imaginal de uma fotopoética, constituímos múltiplos olhares. Retina e fantasmagoria alternam de realidade.

Alterar a dominância do visto, levar a visão ao exercício de contemplação imaginal passaria por uma desmontagem dos atributos de precisão e certeza dos mecanismos habituais da nossa percepção. Isto que algumas estratégias artísticas indicam, como por exemplo a experiência da instalação *Blind Light* (2007) de Gormely que intenciona levar o espectador a uma cegueira momentânea pelo paroxismo de uma iluminação. Os sentidos do mundo exterior desaparecem e o espectador imerso numa



névoa brilhante e radiosamente iluminada confronta-se com a possibilidade de buscar uma outra iluminação, essa que a rotina do cotidiano obnubila, a da meditação fantasmática. Outros caminhos ou artimanhas nascem na escolha pelos artistas-fotógrafos da provocante utilização do seu corpo ou de entes queridos, objetos prosaicos do seu próprio cotidiano, situações de uma visibilidade saturada, massivamente impregnada pelo memorial. Vivem o desafio de ir além da conformidade da visão, ultrapassar as inumeráveis visadas desses objetos que os anos amalgamaram em seus olhos. Poetizam pela cegueira, retornam a uma estância “da percepção primeira, o de nossos devaneios” (Foucault, 2006:413), violentam essas cristalizadas memórias, libertam as fantasmagorias luminícas que sonham entrever. Como comentamos a propósito da imagética de Jeff Wall e Dieter Appelt (Murad, 2008) não no sentido de reorganizar realidades, mas de criar miragens, fantasmagorias iluminadoras de uma realidade outra. Em seu auto-retrato, Appelt esconde sua face pelo sopro de sua respiração embaçando o espelho, se constitui como realidade pela contingência do indefinido. Sopra levemente para ativar as luzes prisioneiras na solidez do espelho ou a inscrição tátil do olhar nesse minimal do verbo figurar. Fabula na duração da lucidez difusa.

Esticar a duração do instantâneo pelo uso em sua poética de longos tempo de exposição, numa outra perspectiva poética é o que busca além de Appelt, Michael Wessely com suas imagens realizadas com a câmera aberta horas, meses e anos, para dar conta das realidades em emergência, por exemplo na reinstauração da Potsdamer Platz entre outras. Uma recorrência de procedimentos dos primórdios da fotografia ou nostalgia da camera oscura de Da Vinci nos parece indicar o acalan-

to transhistórico de uma imaginação foto-poética. Lembramos de Sally Mann discutindo sua imagética, utilizando a si mesma (Self-Portraits), paisagens vizinhas (Virginia, série), filhos (Immediate Family) para dar consequência a algo não visto que “anima e lateja na superfície do mundo” (Ravenal, 2010: 1). Sua estratégia criadora se apropria de distorções, imprecisões e ranhuras, geradas pela manipulação de processos fotográficos como o colódio úmido e ambrotipo. As luminosidades são levadas a esse quase limite da obscuridade e lucidez conferindo uma estranha visibilidade aos corpos familiares e paisagens cotidianas.

Numa espécie de uma raspagem temporal da superfície, lembrando uma descompressão súbita de luzes dormidas, algo sem referência na aparência das coisas estranhamente emerge. Um relevo do tempo no mundo do objeto fotografado, já que este desapareceu submerso nessa iluminação funda que fala do transicional, da mortalidade, de um ante-visível.

Os corpos são colocados em cena e dirigidos para moverem-se num tempo de lembrança, tempo fabular de luzes antigas, tornam-se fantasmagorias temporais. Mann apenas quer captar estas luminosidades latentes e perdidas nos tempos das coisas, conduzindo-as a “uma imobilidade radiante” diria Bachelard, (2000:139).

A contemplação poética desses artistas fotógrafos toca a inconsciência de uma visão primordial muito além da consciência visual.

Apoio: CNPq e FAPERJ



REFERÊNCIAS

Bachelard, Gaston: A Poética do Espaço. Martins Fontes: São Paulo, 2000

Murad, Carlos A.: in Revista Arte&Ensaio, Ed: PPGAV-UFRJ, ano XV, número 16, julho de 2008, PP 64-71.

Ravenal, John B.: Sally Mann: The Flesh and the Spirit, New York: Aperture, 2010

O SENTIDO E A PERCEPÇÃO DISCURSIVA DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO



CARLOS EDUARDO DEZAN SCOPINHO -
DEP. DE COMUNICAÇÃO, UNIVERSIDADE
NOVE DE JULHO - CARLOS.SCOPINHO@
UNINOVE.BR



SANDRA HELENA DA SILVA DE SANTIS -
EACH USP - S.H.SANTIS@USP.BR



NATÁLIA ALVES DE TOLEDO - SENAI
ANTOINE SKAF - NATALIA.VESTUARIO@
GMAIL.COM

Resumo - O artigo sintetiza uma abordagem conceitual, que busca identificar como ocorre a construção de sentido na percepção das fotografias e sua relação com o audiovisual - cinema. Para uma amplitude representativa, recorremos a dois referenciais teóricos: a semiologia, que tem como principais expoentes Roland Barthes e Jean-Marie Floch; e as tentativas de conceituação de sistemas de pensamento de Michel Foucault aplicado na obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni – Blow up (intitulado como: Depois daquele beijo), que se não chega a constituir uma teoria, ao menos têm em comum uma influência personificada dos estudos semióticos. Diante da insuficiência destas abordagens, recorremos á complementos teóricos em áreas como a estética, artística e psicologia da percepção, criando uma identificação a partir de possibilidades de uma expressão discursiva inerente às fotografias, sem dependência a textos e outras estratégias explicitamente enunciativas.

Palavras-Chave: Comunicação visual; fotografia, imagem e percepção.

Abstrat - This article summarizes a conceptual approach, which seeks to identify how the construction of meaning occurs in the perception of photographs and their relation to the audiovisual sector - film. For a representative range, we used two theoretical frameworks: the semiology, whose main exponents Roland Barthes and Jean-Marie Floch, and attempts at conceptualization of systems of thought of Michel Foucault applied to the film work of Michelangelo Antonioni - Blow up(titled as After that kiss) which does not constitute a theory, at least have a common influence of impersonated semiotic studies. Given the failure of these approaches, we use supplements will theoreticians in areas such



as aesthetics, art and psychology of perception, creating an identity from a discursive expression possibilities inherent in the photographs, without dependence on other texts and explicit enunciative strategies.

Keywords: visual communication, photography, image and perception

INTRODUÇÃO

Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferta, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado. Michel Foucault (1999)

Foucault (1999) remeteu em sua obra *As palavras e as coisas*, um quadro detalhado de mudanças ordenadas que ocorrem no discurso ocidental no período que se estende ao Renascimento até o findar do século XVIII e início do século XIX (período em que o pensador pontua como o tempo de efetivação da ideologia chamada de modernista). Na tentativa de atravessar a história, os elementos estudados propuseram uma significância ilustrativa, a partir de seu entrecruzamento, os jogos de sentido que auxiliaram na reprodução da 'epistême'. A construção dos sistemas de articulação científica remeteu a sua maneira de ser e todo o enredo

discursivo que contribuiu para a disseminação das representações do objeto de trabalho arqueológico do pensador, que surpreende os mais ingênuos como a infância semântica do homem e no objeto recente na história do saber.

Desta maneira podemos analisar o quadro de Velásquez - *Las Meninas* como um jogo de olhares. O pintor do quadro, assim como os outros personagens, olham um ponto além da tela, no qual se situa o espectador, que por sua vez os olha. E vê que o pintor tem em seu poder uma tela, sobre a qual deposita o pincel, dando a entender que ali se forma uma pintura, escondida do olhar do espectador.

Se o pintor nos olha, entendemos que a pintura retrata a nós mesmos, espectadores. Mas se repararmos no conjunto da obra há um espelho ao fundo do quadro que revela duas silhuetas, identificados historicamente como o rei e a rainha da Espanha. São eles os verdadeiros modelos do pintor, são eles os espectadores da cena, para eles toda a cena se arma, confundindo o espaço representado e sua própria natureza representativa. No meio dos olhares implícitos, o espectador real, neste caso, o único que realmente olha o motivo e o fim de qualquer representação, é invisível.

A ação do quadro ilustra a formação dos códigos culturais e científicos, a tentativa do homem de objetificar o mundo para compreendê-lo Foucault (1999). Podemos tomá-lo também como ilustração da comunicação contemporânea, na qual a representação através de instrumentos técnicos materializa um olhar dúbio, voltado para uma



realidade fora de quadro. Interagindo constantemente com diversos tipos de imagens, o espectador, no entanto, raramente é visto: as imagens midiáticas estudadas em seu sentido literal, do objeto que é visto, voltam-se ora para a mensagem, ora ao conteúdo literal ou ainda ao simbólico que elas veiculam; ora para o próprio meio, enquanto o elemento “eu” condiciona os conteúdos; ou ainda para o contexto social em que ela se insere.

Tal dinamismo intrínseco da percepção possibilita a atribuição de sentido às imagens, raramente é considerada relevante entre as ciências da comunicação, restringindo-se à psicologia ou às teorias artísticas. Aplica-se a este trabalho a valorização deste campo, relativizando a importância dos mecanismos exteriores à interpretação destas imagens, ainda que reconheçamos seu papel em outros fenômenos próprios à comunicação. Para isso tomamos como referencial teórico principal à semiótica, procurando compreender tudo o que é percebido visualmente, pode ser considerado signo, ou seja, o que pode ser interpretado. O termo “signo” representa a imagem e não designa objetos materiais, mas algo que é visto, no mesmo sentido que um texto só existe enquanto é lido.

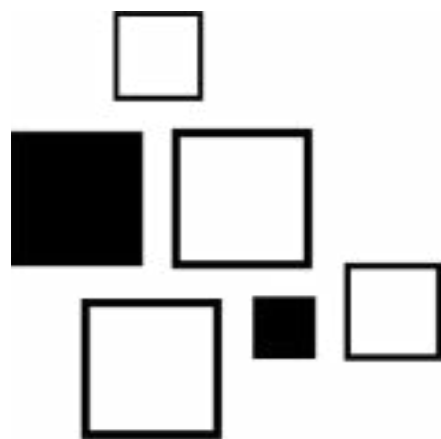
As reflexões sobre as obras de arte têm sido comuns no contexto das teorias da comunicação, servindo muitas vezes como referência em estudos acerca da produção e recepção de mensagens midiáticas. Desta forma, o que nos interessa não é o conjunto de leis artísticas desta ou daquela forma de expressão, mas a sua persuasão em dizer algo, de trazer à percepção algo que não o próprio objeto. A fotografia, neste caso,

comunica com quadros e desenhos, além de espelhos, janelas e outras formas de observar e/ou criar mundos. O objetivo é situar as imagens fotográficas enquanto representações do mundo visível, questionando a especificidade da percepção e interpretação das imagens fotográficas e sua relação com um campo perceptivo mais amplo.

Percebemos uma preocupação por parte dos teóricos com a comunicação não-verbal, discussões estas que giram em torno da classificação do signo fotográfico enquanto ícone ou índice, ou ainda da existência de um código na percepção das imagens. O fenômeno da fotografia surge então como um objeto extremamente propício à observação, uma vez que reúne um processo técnico relativamente simples de produção e uma multiplicidade de usos, que vão dos mais científicos aos mais sentimentais, perpassando pelas transformações midiáticas como o cinema, produzido através das gravações de imagens do mundo com câmeras, ou pela criação de imagens utilizando técnicas de como os efeitos visuais.

Para alguns contemporâneos, a inspiração lingüística da semiologia, a questão central, nesta parte, é a existência de um código visual do qual depende a função sógnica da fotografia, extensivo a outras imagens analógicas; ou se, pelo contrário, a analogia “pura” implica em uma ausência de codificação.

Apesar do embasamento semiológico, algumas questões muitas vezes não dizem respeito à significação, ainda que ajudem (mesmo que por negação) a compreender a gama de problemas envolvidos ao falarmos dos mecanismos fotográficos. Seguida por uma realizada tentativa de



aplicar esta abordagem a um produto midiático - um recorte realizado a partir de uma cena do filme *Blow up*, do cineasta Michelangelo Antonini (1966).

Apesar de sua obra ser considerada pelo ritmo lento, intenção obscura e enigmática, ou seja, uma charada a ser decifrado, o filme provoca certo fascínio na maneira como coloca em dúvida o ato de olhar. Filmado na Inglaterra e carregado pelo seu simbolismo da década de 60, o autor é sutil com suas metáforas. Inspirado no texto *Las babas del diablo* do escritor Julio Cortazar e que na versão atualizada no cinema impactou naquela época devido às transformações comportamentais na sociedade.

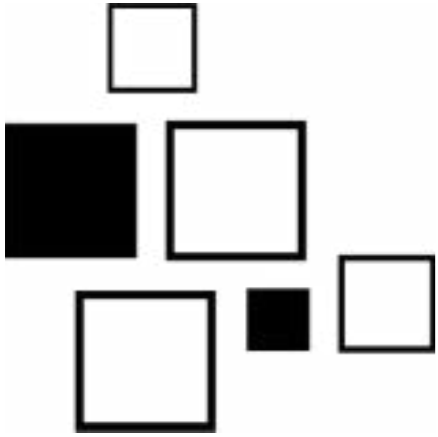
Sem inscrições textuais refere-se à cena seqüencial dos mímicos na quadra de tênis, onde Thomas - interpretado por David Hemmings lança seu olhar para fora do enredo (gramado). Os mímicos são uma seqüência na parte introdutória do filme e que reaparecem num cortejo dirigido um jipe. Em seguida param em uma quadra de tênis após dar uma volta ao redor da mesma e, dois deles entram na quadra enquanto os outros se transformam em platéias de um jogo. Neste momento todos se encontram em silêncio. Os mímicos que estão na quadra se movimentam e jogam através de gestos como se visualizassem de forma real as raquetes e a bola. Os seus movimentos representam são muito bem a simulação de um jogo com saques e disputas pelos pontos. Thomas caminha para um dos cantos da quadra e observa tudo aquilo em silêncio. A câmera se volta para os rostos da platéia, que movimentam suas cabeças de um lado para o outro acompanhando a movimentação da bola imaginária e os movimentos da encenação. Em uma das jogadas, a bola

é atirada com violência no alambrado. Todos se protegem assustados. A câmera continua seguindo os movimentos de uma suposta bola no ar, até quem uma jogada errada, a bola ultrapassa o alambrado. A câmera constrói esse movimento seguida de uma imagem que desce e desliza pela grama até ir parando devagar, nos dando a sensação de não entender mais se existe ou não o objeto representado (a bola de tênis). Thomas corre até a suposta bola, abaixa-se, pega-a e joga duas vezes para cima, arremessando de volta para a quadra. Neste momento a bola é mostrada pelos olhos de Thomas, que voltaram a olhar para o jogo.

Identificada como caráter unitário da exposição à narratividade desta imagem, ao transformá-la em fotografia, observamos em cada foto pequenos relatos ficcionais. Neste exercício de análise, buscamos explorar os aspectos significativos das fotos, a partir de uma perspectiva pessoal.

O conceito de narrativa visual, aplicado à fotografia, é de certa forma uma síntese dos conceitos tratados anteriormente: reúne a atividade do espectador em um meio tradicionalmente marcado pela objetividade técnica e um poder de enunciação das imagens independente de caracteres verbais ou seqüenciais. Para esta analogia, mostramos alguns exemplos de que, mesmo sem ser objeto de uma teorização sistemática, este conceito tem aparecido com alguma freqüência em análises e teorizações recentes sobre a fotografia.

Consideramos que a produção artística atual encontra-se diante de um dilema: se por um lado os meios técnicos de produção de imagens mul-



tiplicam-se e aperfeiçoam-se, por outro os artistas procuram se distanciar da representação figurativa, buscando, mesmo em meios inicialmente destinados a um registro frio e objetivo da realidade, como a fotografia ou o cinema, o máximo de expressividade e subjetividade. No entanto, como espectador não pode deixar de lado os processos de reconhecimento que entram em jogo ao experimentarmos estas obras. Interpretar imagens e relacioná-las a determinados referentes do mundo real ou imaginário, inseri-las numa ordem, numa diegese, parece um ato quase indispensável; compreender estes atos não exclui absolutamente a dimensão estética e frutiva das obras.

Relacionando a produção visual ao conhecimento do mundo, buscamos sempre sistematizar as contribuições em torno do potencial comunicativo em específico da imagem fotográfica. Desta forma, o interesse pessoal pela fotografia enquanto técnica, somada às reflexões epistemológicas incentivadas pela pesquisa, levou-nos a buscar a natureza desta forma de expressão no âmbito do espectador comum. Esperamos contribuir para uma maior compreensão das maneiras pelas quais, desvendando a realidade através da visão fotográfica, construímos culturalmente esta realidade.

A IMAGEM COMO DISCURSO

A fotografia, neste sentido, escapa até mesmo da finalidade artística e do estilo individual, utilizado para definir o sentido de quadros e desenhos.

Para Barthes a fotografia é uma “mensagem sem código”, ou uma mensagem contínua, diferente de outras representações visuais analógicas (de-

senhos, pinturas, cinema, teatro) que “têm como mensagem complementar o que chamamos de estilo, certo tratamento da imagem que remete a uma cultura específica”. Ele diferencia estas instâncias de significado como mensagem denotativa e conotativa, sendo a fotografia a única estrutura de informação puramente denotativa, daí sua objetividade.

Ao mesmo tempo, a mensagem fotográfica não é apenas percebida, mas também lida relacionada a “um estoque tradicional de signos”. Este seria, para Barthes (1984), o “paradoxo fotográfico”: a coexistência de duas mensagens, uma sem código (o análogo) e outra com código (a arte, a retórica), não um paradoxo entre conotação e denotação, que ocorre em todas as formas de comunicação, mas uma conotação que ocorre com base em uma mensagem que não pode ter código, por ser analógica e contínua. Barthes parte então para uma enumeração dos procedimentos conotativos, ou seja, como uma foto pode ser produzida de modo a adquirir um “segundo sentido”, uma codificação. Estes procedimentos não se confundem com unidades de significação, pois segundo o autor, não fazem parte da estrutura fotográfica. São eles: efeitos de montagem, pose, objetos (quando arranjados artificialmente), fotogenia, esteticismo e sintaxe (fotos postas em seqüência).

Sem nos prolongarmos nos efeitos de cada um, chegamos ao principal mecanismo de conotação da mensagem fotográfica: os textos escritos que a acompanham, incluindo aí legendas, artigos e títulos. Barthes (1984) coloca o texto na posição de “parasita” da imagem, designado para agilizar seu significado, ao mesmo tempo em que sofre a ação denotativo-objetiva da foto.



Assim, o código da conotação aplicado às fotografias não é, segundo Barthes, nem natural nem artificial, mas histórico (cultural), sendo que o sentido é definido pela prática social. Encontrar este código seria “isolar, inventariar e estruturar todos os elementos ‘históricos’ da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que derivam sua descontinuidade de certo conhecimento da parte do leitor, ou, se preferir, da situação cultural do leitor”.

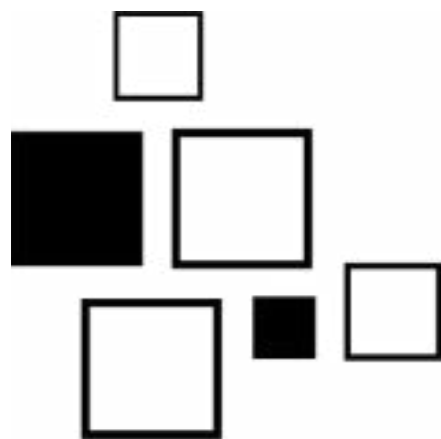
Barthes divide este sistema de significação em três partes: a mensagem lingüística (que inclui tanto a legenda como o nome da massa, visível nas embalagens), a mensagem icônica codificada (frescor, abundância, culinária caseira, a italianidade conotada pelas cores dos legumes, a estética de natureza morta) e a mensagem icônica não-codificada (os objetos literalmente retratados).

Tanto na parte verbal como na pictórica, o autor identifica mecanismos de denotação e de conotação, sendo que na imagem há um nível de leitura para o qual não é necessário um código (como a língua), mas apenas “o saber que está ligado à nossa percepção”. Esta seria a mensagem literal/denotada, oposta à mensagem simbólica/ conotada, para a qual se exige um saber cultural. As duas mensagens estão profundamente inseridas na percepção da cena em questão (seqüência dos mímicos na quadra de tênis): o espectador recebe as duas simultaneamente, a primeira servindo como suporte para a segunda. A estratégia enunciativa da cena busca justamente esta indiferenciação, ou seja, a construção de sentido através do objeto denotado, mascarando as estratégias de enunciação.

A lógica da referenciação desenvolvida posteriormente por Barthes (1984), em *A Câmara Clara*, tendo como conceito central o que ele chama de noema da fotografia: a certeza que algo “esteve lá” ou “isso foi” na tradução brasileira. Este conceito nasce de uma revisão desempenhada por Barthes das suas próprias fotos familiares, pouco depois que sua mãe falece, criando a partir de então o “tom pouco científico e um tanto melodramático” que prevalece no texto. Apesar de dar início a uma abordagem semiótica da fotografia excessivamente centrada na ligação material entre imagem e objeto, podemos analisar os elementos interessantes da cena em questão e se pensar numa propriedade assertiva das fotos independente do contexto geral do filme *Blow-up*.

Neste sentido elas se diferenciam radicalmente dos álbuns de família, objeto prioritário do estudo de Barthes cuja abordagem, ele ressalta, não tem nada de fenomenológico, procura apenas dar sentido a um ‘conhecimento comum’ que temos da gênese técnica da imagem.

Mais do que “isso foi”, a imagem procuram mostrar o “isso é”, o caráter de permanência de certas situações e personagens sociais, uma atualidade que não passa, ou seja, a temporalidade que nos remete a identidade da cena como “o coração da técnica” logo a fotografia pode ser trabalhada de diversas formas, possibilitando uma ligação entre os espaços mentais do sujeito e do objeto. Barthes (1984) identifica como uma intuição capital de *A Câmara Clara* a relação íntima entre a fotografia e a estruturação do individualismo moderno, revelada na persistência de Barthes (1984) por construir um discurso puramente subjetivo, privilegiando o que ele chama de *punctum* (algo que “parte da cena, como



uma flecha, e vem me perfurar”) em detrimento do studium (a convenção cultural, um “contrato firmado entre criadores e consumidores”).

Esta escolha simboliza, coloca em cena a “pluralidade de modos de apropriação dos discursos”, ou o distanciamento entre a produção e o reconhecimento. “A subjetividade do punctum” defende o autor, “toma forma a partir da matéria do studium, a construção da singularidade do indivíduo só pode ser compreendida como uma estratégia de negociação permanente entre os ‘contratos’ propostos na oferta cultural”.

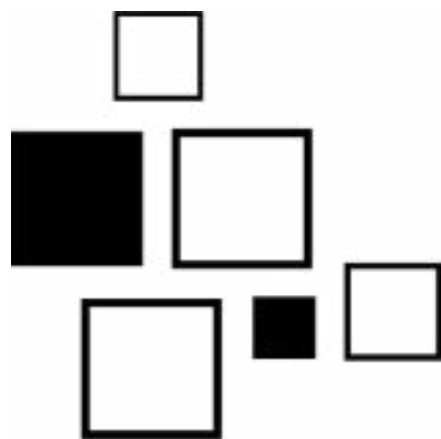
A PERCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA FOTOGRAFIA

Perceber a fotografia neste estudo implica em uma inserção num jogo de sentidos, onde há uma interação não apenas do sujeito ou do objeto, mas um sistema de regras culturais e subjetivas. As relações em questão não se definem no momento da produção, como é geralmente destacado por teóricos preocupados com a “natureza” ou “essência” da fotografia, mas fundamentalmente na recepção.

A busca de uma teoria específica da fotografia nos leva a uma valorização excessiva dos aspectos técnicos e materiais, reduzindo a significação a mero efeito do ato de produção, sendo o produto (a imagem) um mediador desta relação. Neste caso, o objeto de estudo - fotografia, a percepção de seus caracteres propriamente fotográficos se deve aos conhecimentos prévios do espectador, tais como relações de analogia e proporção, que os procedimentos de captação e outras propriedades do meio.

Para que haja coerência da interpretação, contamos com o subsídio da classificação de Peirce enquanto referencial ao índice, ícone ou símbolo, tais signos em relação ao objeto tem-se discorrido sobre qual seria a “essência” da fotografia, sua característica distintiva em relação a outras formas significantes. Estas classificações geralmente partem de uma análise que toma o próprio meio enquanto produtor de sentidos, desempenhando um papel de regulador do jogo no qual se envolvem as instâncias de emissão e recepção da “mensagem”. Sem entrar no mérito desta discussão na obra de Peirce, apresentaremos aqui os argumentos desenvolvidos com base, principalmente, na diferenciação entre índice e ícone, assim como possíveis articulações e desdobramentos.

O discurso da fotografia tem com base a verossimilhança ao índice. A análise conceitual se passa pela interpretação da fotografia como “espelho do real” (o discurso da mímese, ou do ícone), em seguida como “transformação do real” (o discurso do código e da desconstrução, identificado com o regime simbólico) e por fim como “traço do real” (o discurso do índice e da referência). A fotografia “é em primeiro lugar o índice, em seguida, ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Talvez a realidade não seja propriamente essa ao colocar em prática tal significação como uma ordem cronológica, o autor parece confundir as instâncias de produção e recepção. O que o espectador percebe primeiro numa foto (se tentarmos também analisar cronologicamente) não tem qualquer relação com o que foi produzido primeiro ao contrário, se buscamos sua origem, esta busca será necessariamente através dos aspectos visíveis, ou icônicos que lhe são próprios, ainda diríamos que para alguns a foto deve ser percebida enquanto aparência



ou semelhança, para então podermos nos referir a um contexto externo seja ele material ou cultural.

Na cena analisada (mímicos jogando tênis), o ato fotográfico explora as conseqüências da escolha pelo paradigma indicial. A proposta é atingir 'a fotografia' no sentido de um dispositivo teórico, o fotográfico, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do "poético" com relação à poesia. Concebendo esse 'fotográfico' como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quando de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.

Alguns elementos da fotografia exemplificam seu caráter cultural e motivado, como os recortes espacial e temporal, o ângulo de tomada e a profundidade de campo. Estes aspectos podem ser utilizados positivamente, como forma de expandir os limites da percepção, criando uma dimensão invisível ou inconsciente da experiência óptica. Mas quando utilizado nos meios de comunicação (cinema) visam em geral o clichê, a repetição de modelos herdados da pintura figurativa, enquanto as imagens inusitadas e perturbadoras e que em alguns casos são rejeitadas. Outro elemento, já citado por Barthes como procedimento de codificação da mensagem fotográfica, é a pose para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmera diante do comportamento humano.

Com isso o espectador da imagem, ao entrar no espaço simbólico da representação, se coloca como observador da cena dando a sensação

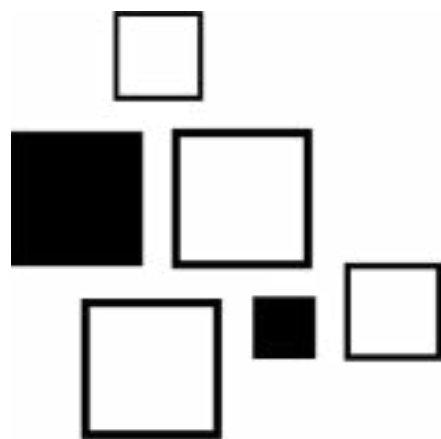
de que estamos inseridos no contexto da fotografia. Esta substituição do olhar individual do espectador por um olhar "coisificado", o da câmera, seria um mecanismo de alienação próprio da fotografia.

A IMPORTÂNCIA DAS CLASSIFICAÇÕES

Podemos encontrar algumas classificações para compreender melhor o poder da fotografia, o que nos torna, como espectadores, criando até mesmo um ele de ligação. O que nos parece mais relevante não é se "a fotografia" é um índice, um ícone ou um símbolo, mas a possibilidade de objetos resultantes deste processo, em condições diversas, funcionarem em esquemas de significação das mais variadas formas. Ao invés de atribuímos um rótulo para toda uma classe de figuras, deveríamos questionar o que faz uma imagem significar, seja enquanto marca de uma presença física, enquanto semelhança a um objeto real ou enquanto representação visual de um conceito.

Por outro lado, a iconicidade neste caso pode ser analisada como uma reprodução de certas condições da percepção em meios distintos. Deslocando a questão das propriedades do objeto para propriedades relacionais percebidas, podemos pensar a significação de fotografias sem nos atermos a códigos e convenções da cultura, partindo de conhecimentos esquemáticos muito simples, ainda que difíceis de serem catalogados.

A função icônica é a mais fácil de ser percebida pelo espectador médio, não-especialista, e apesar disso ou justamente por isso a mais rejeitada pelos teóricos. Baseada numa relação de semelhança entre características visíveis, tais como formas, cores, tons e proporções, permitindo



assim uma analogia entre a imagem e seu referente. Essa relação nos parece óbvia que se torna difícil não cair num discurso tautológico: a foto é semelhante por que a vemos assim, e o fato de vemos assim a faz semelhante. E o mundo visual, ou seja, a própria percepção passa a ser uma fonte da arte, seja confirmando a visão científica ou reivindicando a autonomia da expressão artística. A arte teria então uma nova função, à qual se prestam os mecanismos técnicos: fazer uma síntese do mundo.

Ainda signo fotográfico atua como uma marca, um traço, uma amostra da presença de outra coisa; é também um indicador, um referencial, direcionando para algo além do visível. Os defensores desta visão remetem ao último texto de Barthes (1984), *A câmara clara*. Como relata Barthes, ao mesmo tempo em que demonstra, designa algo (isso é isso, é tal!), a foto não diz nada, “ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêictica”. Tal foto não se distingue de seu referente, estão colados uns ao outro como “dualidades que podemos conceber, mas não perceber”. Para Barthes não vemos a foto em si (isto é, o código), apenas o que ela representa.

O ponto central da argumentação dos que vêem na fotografia um “espelho do mundo” mostrando o que há de construído e codificado na produção fotográfica. Sua consolidação como principal método de representação da atualidade, do qual derivam o cinema e o vídeo, obedeceria a uma estratégia de imposição da visão (tanto pictórica como social) particular e instantânea.

A ATIVIDADE DO ESPECTADOR

Ao tratarmos de fotos midiáticas providas do cinema neste caso, qualquer que seja seu suporte a circulação pública das mensagens introduz novos sentidos à sua percepção, sem, contudo descaracterizá-las como fotografias. Mesmo no caso dos álbuns de família na citação de Barthes, entram em jogo questões que nada têm de fotográficas.

Se o caráter indicial das representações não age isoladamente na fotografia, tampouco é exclusivo desta. No caso das obras de artes em especial a pintura, seu valor artístico se deve à perpetuação dos traços impressos pelo artista como uma marca única, que Walter Benjamin denomina de aura. Ameaçada pela reprodutibilidade as fotografias (em sua utilização caseira) parecem manter uma espécie de aura moderna, resistente à banalização do sentido das obras feitas para circulação midiática, como um culto quase religioso que a humanidade dedica a estas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na exposição da cena, realizada por Antonioni em 1966, vemos claramente expresso o potencial das fotografias de criar narrativas visuais, independentes de legendas e outros textos complementares.

Da mesma forma, ao observar as fotos é difícil fugir da sensação de movimento, como se cada uma se transformasse em uma breve cena. O tempo “congelado” da fotografia se renova, permitindo a reconstrução imaginária de cenas que existiram ou não, mas nunca se repetem. Ao isolar certa configuração visual do seu fluxo originário, o fotógrafo tem



o poder de manipular seu sentido, de modo que ela passa a remeter a outros fluxos imaginários.

Tal manipulação é utilizada de forma muito agressiva, deixando as imagens abertas à imaginação do espectador. As relações que criamos entre os elementos oferecidos pelas fotos podem ser regidas por leis diversas. Ou seja, constrói-se uma relação de causalidade, que seria impossível numa interpretação da foto apenas como impressão do mundo material.

Observamos que, enquanto produção pictórica e (re) criação perceptiva, a ação que estas imagens nos trazem não é propriedade exclusiva de objetos vivos: qualquer coisa pode agir como personagem.

O sentido, aqui, não depende tanto da presença de um objeto a frente à lente (o isso-foi de Barthes (1984), a foto que não se distingue de seu referente, colados um ao outro como “dualidades que podemos conceber, mas não perceber”) quanto do que construímos a partir dos elementos gráficos imprimidos na foto.

O real se ficcionaliza perante o olhar do espectador. As referências geográficas e históricas não deixam de existir (podemos reconhecer o céu acinzentado da Inglaterra, o figurino modal utilizado pela época, a cultura do corpo na visão da sexualidade e as suas respostas psicanalíticas), ficam apenas em segundo plano, como o cenário daquela narrativa.

Contraponto ao realismo fotográfico, a “codificação” das imagens ou sua

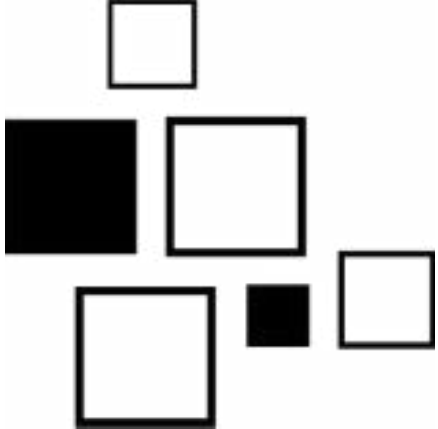
organização mediante um código convencional, como textos, aparecem freqüentemente nos escritos específicos sobre este meio. Também esta visão nos parece pouco apropriada, ao tentarmos encaixar estas imagens como simulacros. Ainda que exista uma composição, uma intenção artística, os elementos sobrepostos nas imagens estão necessariamente ancorados numa realidade perceptível, oferecidos a um olhar que os organize de modo significativo.

No caso da sintaxe, que Barthes (1984) considera como o significado que resulta da disposição de fotos numa seqüência, o autor identifica duas situações distintas, a narração fotográfica e o autotelismo icônico, induzido, sobretudo, por séries de imagens irreduzíveis à unidade de uma seqüência ou um tema.

A representação desta tensão não depende de um movimento efetivo da cena, mas do modo como ela é construída no tópico e no heterotópico, criando um sistema semi-simbólico monoplanar no quadro.

Uma conseqüência estética deste fato é a busca, nas fotografias, por uma expressão especialmente a humana, totalmente natural, bem próxima à experiência cotidiana, contraposta à artificialidade da pintura. Outra conseqüência é uma mudança na atitude do espectador.

Neste mesmo enquadramento podemos demonstrar a naturalidade da fotografia tem algo de teatral, onde podemos descrever a foto como uma cena ou vice-versa, com uma configuração coerente disposta à sua observação. A atitude do espectador envolve, também neste caso, uma



inserção no modo representacional da visão, distanciando-se da realidade diretamente percebida.

Para Barthes (1984) há duas modalidades diferentes de lidar com os fenômenos da fotografia: “operator/spectator”. Para o spectator, as fotos vêm de toda parte, mas das que passam pelo “filtro da cultura”, poucas realmente o tocam ou surpreendem. O operator é quem busca surpreender algo ou alguém, revelar o que estava oculto; esta surpresa pode advir tanto de uma proeza fantástica do realizador como de achar um arranjo natural. Ainda, para Barthes, o princípio do desafio: desafiar as leis do provável, do possível e até do interessante, já que certos assuntos nos surpreendem pela banalidade.

Os manuais é um lugar-comum de fotografia a idéia de uma “visão diferenciada”, voltada para os aspectos menos óbvios do mundo. As técnicas de focalização, iluminação e enquadramento devem ser planejadas pelo fotógrafo para rapidamente esquecê-las, procurando “deixar-se levar” pelos objetos, sendo quase que uma poética do punctum. A intenção é ressaltar o caráter de expressividade da fotografia em questão através de seu contorno, para que haja uma distinção de uma figura da outra dentro do quadro, ou pela moldura, que estabelece um enunciado.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Richard. Arte e Percepção Visual – uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1998.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia (trad. Julio Castañon Guimarães). Rio: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1935). In: http://pixels.filmv.ucla.edu/community/julian_scaff/benjamin/benjamin.html

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, N° 1. São Paulo: Edições do CPS, 2001.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”, “A Prosa do Mundo”. In: As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HJELMSLV, Louis Trolle. Prolegômenos a uma teoria da linguagem, in Os pensadores (textos selecionados), 2ª. Edição. Abril Cultural: São Paulo, 1978.

RECONTEXTUALIZING ABANDONMENT IN COMMUNITY



CATHERINE LUCILLE NORMOYLE -

Neglect in community is everywhere. It can be seen as foreclosed homes, commercial properties, abandoned storefronts, and even small spaces like broken signage, over-sized potholes, and rundown vacant lots. At first glance, you may not notice and overlook neglected spaces... perhaps because you have become so accustomed to their whereabouts that you no longer question their existence. However, when you start to pay attention, it may become difficult not to notice someplace or something in your community that is neglected and you perhaps even begin to wonder, how can I challenge abandonment in my community?

After some personal investigation on the subject, I noticed some neglected environments began to take on new purpose organically, inspired by its community. This phenomenon made me wonder, could there be a way to encourage community, without force, and re-use local neglected areas? In one instance, I saw community members turn an abandoned lot into a clothing exchange for good will. In this realization and fascination, I thought about how graphic design could help be a catalyst for community to take back abandoned areas. Is it possible that graphic design could suggest new meanings around neglect that communities could respond to at a personally level, rather than the commercial level?

My response to these questions resulted in an experimental investigation where I inserted provocative questions and statements in neglected areas. My primary focus was to develop a strong relationship between the narrative and the neglected space, creating rich meanings and implications. This experiment, which I call Abandonment is an investigation



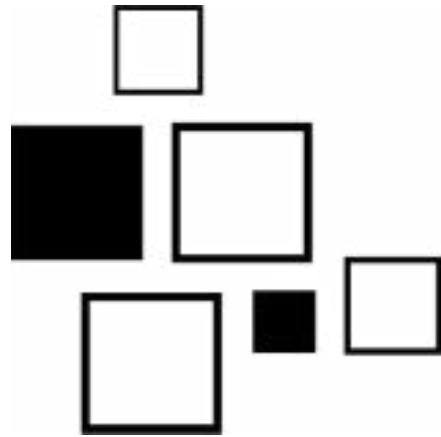
of how people can redefine and reclaim neglected spaces if given a catalyst to encourage it. My intentions are to softly encourage change so that views on neglected spaces may alter over time. By the simple act of adding meaning into neglected spaces, I transform these spaces. The rest of the work is up to the viewer. Meanings are not provided. On the contrary, the objectives are to question definitions that surround neglected spaces. What is a neglected space?

Perhaps by recontextualizing abandoned urban landscapes, definitions will become less concrete. If people can accept new meanings in neglected spaces, then perhaps they will begin to approach them differently, use them differently, and in turn, create change. This could be a way to revitalize areas without actually redesigning a specific space. Disguised as city street signs, the narrative is inserted within the physical design of the urban landscape. They are not presented, but instead, discovered. Each piece recontextualizes a particular neglected location by manipulating meanings, building curiosity, and provoking interest.

Challenging the defined plays a big role in my investigation. Are neglected spaces defined and therefore overlooked? Where do definitions and meanings come from and are they definitive? I believe what makes my investigation different and perhaps what distinguishes it from a standard high-level renovation project, is the importance of meaning in design and the perceptions of people in community. Can impressions and opinions of these spaces change? Is it possible that communities can redefine or reinvent existing abandonment? My long-term goal is that people will discover solutions for abandonment over time, almost sub-consciously,

rather than “fix” the problem immediately through expensive and possibly unnecessary or unwanted renovation projects. My intervention also means to drive discussion among community about vacant areas and generate ideas on how to rediscover or repurpose these areas so that they are beneficial and productive for each unique community.

Discovering community was quite influential for creating the narrative of Abandonment. Ronald Fleming introduces a concept called “environmental profiling” in an article titled, “Strategies for Defining the Non-Place” which basically means, learn about the environment and design for it. “The act of living in an environment, no matter how banal, no matter how homogenized, no matter how frankly tacky in the eyes of the artistic elite, is full of meaning. [Ronald Lee Fleming, “Strategies for Defining the Non-Place: with Public Art and Urban Design,” Public Art Review 39 (Fall/Winter 2008): 28.] My investigation attempts to give voice to residents, accommodating for the community’s stories whenever possible. All of the written content is inspired by insights from residents of the community. Some of the phrases are exact quotes while others are a response to a quote or a compilation of more than one’s thoughts and questions. For example, instead of implementing a phrase like “Pick up the trash” (that is a declarative solution suggested by a resident), I create the phrase “It’s the little things”. The rewording of the phrase and the ambiguous voice, suggest many interpretations for the audience. What are the little things? Who is speaking? Why is this here? The placement of the phrases plays a major role in the interpretations as well. When found adjacent to a particular site, you may interpret it differently than you do while reading this paper.



The design of language is highly strategic and dependent on local narrative. The city street signs created are also highly strategic because they take on the appearance of local signage. The signage is camouflaged by reproducing designs that exist in public spaces. Therefore, the design of the signage itself is not unique, nor is it community specific. However, it remains to be strategic because of the importance of location. Each piece resembles where it lives.

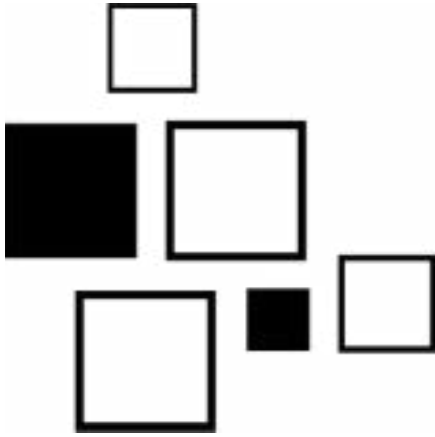
The street signs live on sign posts. They are installed above or below existing signage and resemble the same size, shape, colors, and language as local signage. Each sign contains a unique phrase that was inspired specifically for a particular location, however as mentioned previously, meaning is open to interpretation. The recipient is responsible for providing implications. Sites are chosen with two major check points in mind. For one, the space is determined public. This can be defined as residential or commercial space with no owner (or no obvious owner) and shared spaces like sidewalks, telephone polls or street signs. The second is whether the space has been neglected or forgotten about in some manner. Some visual keys to determine this aspect are overgrown landscape, broken fences, unused parking areas, boarded up windows or missing artifacts of a building or space.

The Process



> Figure 1. Cat Normoyle, *The Market will fix it*, Atlanta, Georgia. 2012.

Over six months, I went out into my community that I had researched quantifiably for months but also lived in for years. I began my investigation of adding meaning. I started slowly and uncomfortably with one piece in walking distance of my home. Creeping out in the evening, I installed the piece, *The Market will fix it* (Figure 1) which camouflaged into the urban landscape. I viewed this particular location in a few ways. The sign itself was neglected with tagged signage falling off the posts. Also, the language “no dumping” and “it’s the law” encouraged thoughtful interpretation when I placed next to them, “the market will fix it.” This particular location also had a residential development lot across the street that was left unfinished for some time. My sign could be referring to this vacant lot area across the street. This is what makes the interpretation part of the project so interesting. What is the sign referencing?



This piece may have been my favorite possibly because it was so close to home and I could visit it frequently, but also because I saw it mature over a month. At one point, my sign had been stickered and the bolts disassembled. I had to go back to the site and re-secure the piece. After about six weeks, the sign was taken.

During this time, I had placed quite a few more pieces. The process for putting the signs up required some simple hardware to attach the art pieces to the breakaway post. After some trial and error with placing them, I found that the best spots for the pieces were in high traffic intersections but set back away from the main road slightly. This helped keep the sign in public longer. I also considered safety while working on the project and decided that stop, yield, turning signs should not be altered due to ethical accountability and driving safety.

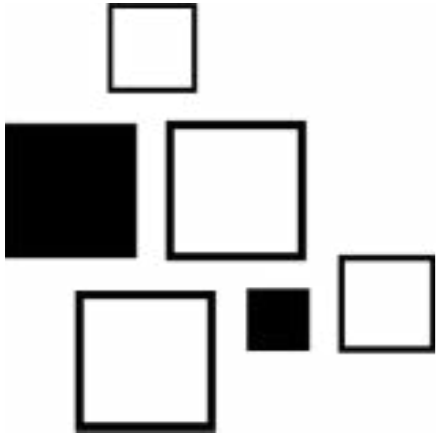
The second sign I placed was on a biking path a little further from my home. This piece, Run don't walk, be careful was inspired by conversations regarding crime in neglected spaces. During the day, it could be interpreted as a motivational tool for runners on the pathway but at night, the meanings grew deeper. Why do I need to run? Where am I running to or who am I running from? My next piece, Are you afraid of the dark was inspired by similar conversations surrounding fears in urban environments after dark. This piece was designed to live in a huge abandoned lot and commercial property. It was the most difficult to place as the area was extremely high traffic and very wide open. Unfortunately, Are you afraid of the dark was taken down before I could document its existence. Within twelve hours, the piece was taken, most likely by authorities due

to its high traffic location and possibly upsetting content. After this experience, I moved forward with working in less high traffic areas. Perhaps if I had placed this sign just off the sidewalk, it may have lasted longer in the neighborhood. In personal reflection, I realized that it would be impossible to appease everyone while working in the realm of public space and some people would not care for my public effort to promote change. This is and has been perhaps the most difficult reflection that I have faced throughout my investigation. This realization however lead to the epiphany that I would have to be persistent and hope that perhaps a few people will see the value and positive intentions of the work. Afterall, a minority that sees benefits can be just as effective as a majority.



> Figure 2. Cat Normoyle, *It's the little things*, Atlanta, Georgia, 2012.

Most of the remaining signs I placed during the day with more ease and grace than the first few attempts. I found that placing signage with in-



tention eases the mind for pedestrians that may see you working in the community. In other words, if you don't look like you are doing something wrong, people assume you are not doing something wrong. I also brought my camera and video camera with me to sites so that I could immediately document their existence. I placed Who lives here, Loitering Encouraged, and I spy with my little eye, something empty the following week. I spy went up easily even with the community being very active at the time of my visit. It almost seemed as if more people and high commotion allowed for an easier installation day. This particular piece blended into its surrounding very well, perhaps the best of all the pieces. The last of the series includes I spy (watching), Isn't it obvious, and It's the little things (Figure 2).

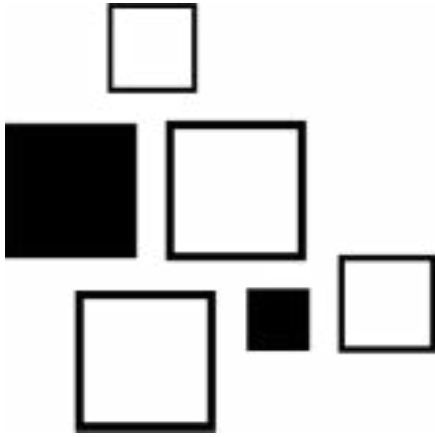
Throughout this physical process of working community, it became important that my investigation exist in a digital space as well. This was necessary because a digital space would help add credibility to the project and allow for expansion while publicizing knowledge about the project on a global level. For this reason, I created a website that thoroughly documents every sign that is placed in community. On each piece, I included a QR code that can be scanned by a mobile device and will direct you to a project website, urbanartatlanta.com. The website provides more information about the investigation's intentions and its importance. Specifically, the site offers more information about "what we think", "inspirations", "why abandoned areas," and "how to get involved." By providing this information online, it gives the community level aspect a more credible, holistic appearance. It also acts as an online forum for participants to question or comment on the project itself or particular sites of interest.

Beyond this, the site includes a way for people to engage physically with the project by downloading one of the multiple stencils on the site and participating by creating signage in their own communities. The website has shown positive results as a way to receive feedback from the project however, it is difficult to analyze whether people are finding the QR pieces on the signage or they are finding the site via search engines online. Because of this, it is impossible to know how well the QR codes in the community have been received.

REACTIONS

Reactions are fast and typically emotional. They are not conclusions or even benefits necessarily. Many reactions have been experienced throughout this investigation; by people I don't know, by people I've asked to participate, and of course, by me. Part of this experience revealed that many of the reactions I was expecting or hoping for from others were actually feelings that I was having. Throughout this process, I have been excited, frustrated, angry, happy, and even a bit sad while working with my signage and neglected spaces. I believe that perhaps others have experienced similar reactions to my project. In order to examine some of these reactions quantifiably, I used three different techniques; observation on site, the website, and an exit interview with my community test group.

After observation on site, I found that there were some commonalities across communities regarding general response behavior. I noticed that many people did not acknowledge the signs while running or walking directly by it. Or, if they did notice the signs, they did not stop to make a



big deal about it. On the contrary, some people stared, not sure exactly how to respond, perhaps trying to gauge if it was a “legitimate” sign. I recorded these response behavior patterns through photography and video. People seemed wary of the documentation process, primarily the videography more so than the installation process. Because of this, it’s possible that people were acknowledging my presence more so than the actual signage.

The website yielded the most positive and direct reactions regarding the project. Some concluded that the project seemed “very interesting and definitely makes you take a second look and think more.” Other responses questioned whether the signage was really placed in the community and if so perhaps it was related to an advertisement. One website visitor expressed much interest in the project, commenting on many of the images of the work. She contacted me about getting involved and I reached out about how to participate with the project using stencils and chalk. Unfortunately, I haven’t heard back regarding her work at this time. Generally speaking, most visitors of the website were intrigued and excited about the project perhaps because its online existence is separate and therefore more approachable in a conceptual manner than it is in its real life existence.

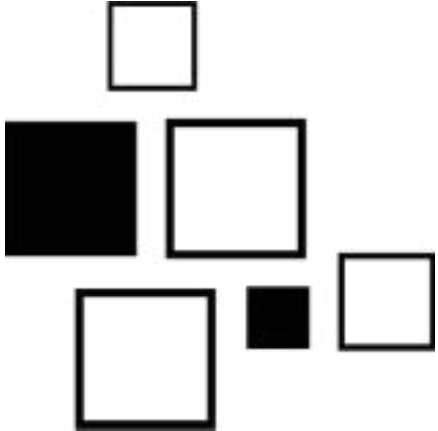
Lastly, I interviewed my initial test group from Kirkwood to find out some of their thoughts on the project. All participants that filled out the original questionnaire regarding abandonment were asked the following questions as follow up.

Have you seen the signage in the community?

Do the statements persuade you to question / challenge your surroundings? If so, why? If not, why not (or what does it make you think?)

From the people who responded, all had seen the signage in the community but there were many mixed results regarding the work. Some enjoyed the project, explaining that they “thought the work was an interesting way to protest neglected spaces” however, not many people leaped at answering the question, how can I reclaim this space? A few responses confessed disappointment explaining, “I thought the project was going to directly fix our downtown buildings. I wish that the buildings could have been painted or cleaned up in some way.” This was interesting because I feel like these disappointed responses are actually fulfilling my intentions of the project. If a participant feels disappointed and “wishes” for change, she will make the connection that she must reclaim the space and in effect, make change in her community. Another participant expressed anger, “I think the street signs are not helping anything and just make abandoned spaces look more obvious.” It seems this responder might be keenly aware of the problems I am highlighting, but lacks the resources to address them substantively. Perhaps this person feels that I am pointing out, condescendingly, what she is already painfully aware of. However negative, this dialogue is getting closer to my long-term objectives. Perhaps ignoring abandoned spaces is not the solution? Perhaps bringing them into the spotlight is how we accept them, reclaim them, and make change?

After gauging these responses, I feel that persistence can enrich my investigation by continuing to gain credibility and build confidence in



community members regarding my intentions. I hope that my provoking content in urban environments will ignite inspired ways to reclaim the space. Perhaps in the future, we will begin to see change organically develop.

CONCLUSIONS

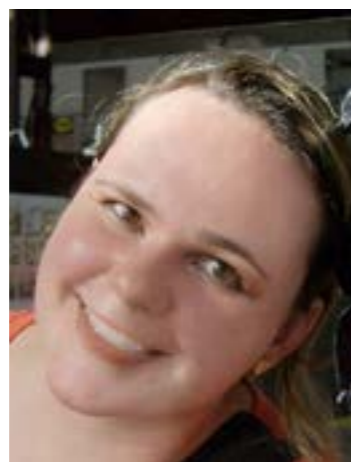
By the simple act of adding meaning into neglected spaces, I have transformed them. This was in fact, my most immediate intention for Abandonment. Going one step further, I hoped to persuade people to reflect upon neglected spaces differently than they have in the past. In other words, challenge existing definitions of what a neglected space is. After placing my signs in the community, people have begun to look at particular neglected spaces differently. Perhaps these reflections are not always positive or in line with my own reflections, but they do show how these spaces are being thought about differently. Furthermore, my intentions for Abandonment included a long-term goal. After inserting new meanings and challenging the defined, people will begin to use them differently, and in turn, create change.

Reactions have expressed that some have already begun to suggest change for their community internally but have yet to physically create change. This is ok. Understandably, promoting change requires time and consistency to mature. This means that my investigation has truly just begun. Not until the project has matured, can I understand the possibility of outcomes.

Community will evolve. We know and understand this because we see

it happen every day. My role is to be active and participate with the community. Moving forward, I will continue to create signage and place them in the urban landscape. I will continue to gauge responses and record reactions. The website will also play an important role by documenting what has been done and spreading the word about my project. Through continued efforts, I believe that benefits for the community will emerge and neglected spaces will decrease. As one resident so eloquently expressed, it's all about the little things.

INTERMIDIALIDADE NO TRABALHO DO ARTISTA GRÁFICO **DAVE McKEAN**

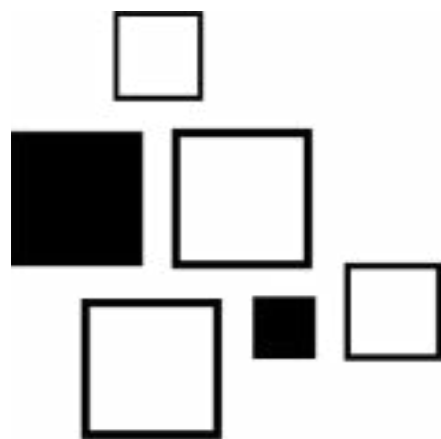


CHANTAL HERSKOVIC - MESTRE EM ARTES VISUAIS (UFMG) - CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BELO HORIZONTE - UNI-BH

O presente estudo visa analisar o trabalho do artista e designer gráfico Dave McKean à partir de algumas de suas obras. O recorte dessas obras compreende algumas capas de revistas da série Sandman, do selo Vertigo da Editora DC, livros infanto-juvenis com ilustrações e design criados pelo artista assim como a graphic novel *The comical tragedy or the tragical comedy of Mr. Punch*, feitos em parceria com o escritor Neil Gaiman. Esse recorte possibilita um panorama na obra do artista e designer que abrange diversas técnicas e suportes transformadas em imagens e narrativas visuais cujas características são os textos intermediáticos e mistos que fundem texto escrito e imagem.

O trabalho do artista gráfico Dave McKean se caracteriza por colagens, fotografias, uso de objetos, pinturas e outras técnicas visuais que incluem o uso da tipografia como imagem e experimentações. Dave McKean estudou na Berkshire College of Art em 1982 a 1986 e realizou diversos trabalhos de artes visuais e design para editoras, para a indústria fonográfica, além de dirigir curtas e longas metragens como *MirrorMask* (2005). O seu trabalho com a linguagem dos quadrinhos revelou um estilo de imagens intermediáticas que se desdobrou em outras mídias. O trabalho artístico de Dave McKean revela uma narrativa contemporânea, visual e textual, que pode ser percebido através das capas desenvolvidas para a série Sandman, e outras obras, cujo conteúdo mostra textos intermediáticos com diversas possibilidades de leitura e análise.

A história em quadrinhos trata-se de uma forma de linguagem que surgiu na imprensa há pouco mais de um século e tem hoje seu formato con-



solidado, porém, em constante evolução. Os quadrinhos passaram por diversos períodos, que podem ser divididos entre o início da veiculação na imprensa, com Yellow kid e Little Nemo, histórias de super-heróis que surgem no período da segunda guerra mundial e outros tipos que começam a ser publicados em jornais, revistas e livros como quadrinhos humorísticos, tiras em quadrinhos, álbuns europeus, dentre outros. Nos meados dos anos 1980, surgem títulos voltados para o público adulto que tem interesse por essa forma de linguagem, porém, com um teor mais sofisticado, e algumas vezes sombrio e fantástico. Nesse cenário da cultura punk e neo-gótica, é criada a série Sandman com o selo Vertigo da DC Comics, um selo para leitores maduros com histórias de mistério e criaturas fantásticas. A série torna-se um sucesso, impulsionando esse tipo de publicação. Em paralelo a Sandman, outros trabalhos surgem como por exemplo Asilo Arkham e Signal to Noise e obras em quadrinhos são publicadas no formato de livros, voltados para o público adulto. A temática, mesmo fantástica, envolve o estado psicológico dos personagens e seus conflitos internos, e no caso de Sandman, elementos da mitologia e outros, que podem ser interpretados e analisados pelos leitores críticos, junto com alguns personagens emblemáticos como a “Morte” e “Sonho”. O tipo de conteúdo das histórias é revelado graficamente em suas capas, criadas por Dave McKean em uma linguagem visual e intermediária.

O autor desenvolve textos mistos e intermediários em suas peças que é a aproximação e fusão de texto escrito com a imagem, a imagem da palavra e a sobreposição de elementos textuais e visuais. A relação palavra e imagem é um dos aspectos da intermedialidade e nas histórias em qua-

drinhos encontram-se presentes três tipos de textos: o texto multimídia, o misto e o intermediário. Segundo Claus Clüver, o texto multimídia é caracterizado por “combinações de textos separáveis e separadamente coerentes compostos em media diferentes” (CLÜVER, 2001, p. 341). O texto misto, ou mixed media é aquele que “contém signos complexos em media diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2001, p. 8). E o texto intermediário, “O texto intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou media de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis” (CLÜVER, 2001, p. 8).

Leo Hoek, em *La transpositions intersemiotique; Pour une classification pragmatique*, diz que as histórias em quadrinhos seriam um discurso misto, uma vez que utilizam duas mídias diferentes, texto escrito e imagem, e não separáveis fisicamente. Porém, os autores vão além do texto misto, criando textos intermídicos com o entrelaçamento da palavra e da imagem, assim como dos balões e da escolha da tipografia.

Muitas obras em quadrinhos ainda são textos multimídias, porém, há inúmeros outros títulos em que uma mídia complementa a outra, criando textos mistos. Na contemporaneidade, em que a imagem recebe um certo destaque, há diversas experiências de integração de texto com imagem, criando uma fusão, em que uma mídia faz parte da outra, tornando-se inseparáveis, ou seja, um texto intermediário. Considerando-se que os quadrinhos anteriores a segunda guerra mundial eram feitos separando os textos das imagens, na contemporaneidade é possível



integrar as ilustrações com os textos e também fotos, colagens, recortes e materiais especiais como transparências, tecidos, colas, envelopes, plásticos, dentre outros como se pode perceber no trabalho de Dave McKean.

O autor integra essas diferentes mídias em amálgamas gráficas como é evidente nas capas de Sandman, assim como vários tipos de textos visuais como fotos e colagens que revelam um texto intermediário que possibilita vários níveis de leitura de seus diversos elementos visuais.

SANDMAN

A série de capas realizadas para a coleção Sandman compreendem o período de 1989 a 1997 e constituem um trabalho experimental. As capas, ao contrário de outras séries, não revelam a imagem do personagem, ao contrário, mostram imagens intrincadas e complexas misturando palavras, fotografias, pinturas dentre outras formas. A alusão ao personagem é unicamente o título “Sandman” também em tipografia estilizada. Sandman é uma série de histórias em quadrinhos de teor fantástico sobre o Senhor da Areia, também chamado de Sonho. As histórias passam no reino do Sonhar ou nos reinos relacionados aos irmãos de Sonho, chamados de “perpétuos”, no mundo dos homens e também em outros lugares como o “inferno”, a casa dos segredos, e a casa dos mistérios, cujos anfitriões são Caim e Abel, referência aos personagens bíblicos, assim como outras criaturas fantásticas. As narrativas compreendem esse universo que faz relações intertextuais a outras obras da mitologia como na história Orpheus, desenhada por Bryan Talbot, ou na releitura de Sonho de uma noite verão de William Shakespeare.

As primeiras capas da série, foram feitas a partir de uma estrutura que de madeira, na verdade, uma gaveta de tipos, que funcionava como moldura de madeira e pequenas estantes para objetos diversos, tecidos e papeis, e na parte central da capa, um espaço para fotos, tipos e pinturas (FIG 01). Segundo o artista, era seu desejo criar uma capa à partir de uma moldura e depois queimá-la. Para tanto, queimou folhas com textos e fotografou todo o processo, inserindo essas fotografias nos espaços da moldura. Essas capas são do período inicial de 1989.

Na capa 23 (FIG 01), de 1990, é feita uma fusão intermediária de tipografia sobreposta ao fundo, de forma a remeter a uma textura, fotografia, pintura em acrílica e cobre. O contraste entre cores escuras e o vermelho é colocado para destacar os textos escritos como imagens e sobreposições. Há textos góticos na parte superior em negativo e outras fotografias, também em negativo. Mais uma vez o artista trabalha os limites da imagem e uma figura central, uma fotografia de um rosto com traços de pintura, que se destaca em escala, mesmo que em transparência. O artista explora as figuras de objetos, esculturas e corpos. Em suas fotografias de pessoas, muitas vezes coloca amigos para servirem de modelos e em um dos trabalhos, é o próprio parceiro, o escritor Neil Gaiman que serviu como ponto de partida para criação de uma das capas.

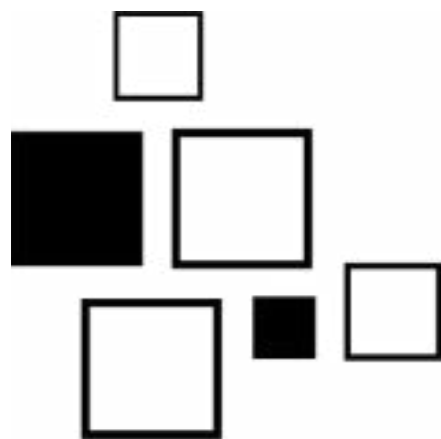


>

REPRODUÇÃO / Watson-Guption - Fig. 01: p. 27, 67, 141, 147. - Recorte de capas da série Sandman, criadas por Dave McKean. Tipografia integrada com imagem em fusão com texturas, fotografias com combinações de objetos e formas angulosas e difusas. - Fonte: MCKEAN, 1997, p. 27, 67, 141, 147.

Composições fotográficas em fusões visuais com espaços e texturas fazem parte de quase todo o período de desenvolvimento desse trabalho, o que é visível na capa da coleção Worlds' End de 1994, em que as palavras "Worlds' End" aparecem integradas com a imagem em um texto intermediário. A capa 55 (FIG 01) mostra a fotografia manipulada de um esqueleto, integrada ao fundo com uma tipografia manuscrita feita com bico de pena, que funciona como texto sobreposto e como textura de fundo da imagem. Há uma cruz como extensão no alto do crânio remetendo a um túmulo. As cores escuras combinadas com amarelo escuro e vermelho remetem ao conceito da série que explora o terror, o horror, e o desconhecido. Na capa 57 (FIG 01), da coleção The Kindly Ones, mostra esculturas de três figuras em prece, envolvidas por papel amassado e uma faixa com um texto as entrelaçando em uma tipografia gótica. O fundo é de grossas pinceladas, texturas e tecido. Essas capas já eram reconhecidas como um trabalho experimental pela editora e que remetia, de certa forma ao universo fictício da obra, porém também com um certo teor sombrio e algumas vezes neo-gótico.

Esse estilo experimental e sombrio, marcado pelo trabalho na série Sandman, também é revelado em outras obras direcionadas a um público maduro como é o caso dos leitores do selo Vertigo. A forma de narrativa visual desenvolvida por Neil Gaiman e Dave McKean revela uma linguagem contemporânea de histórias em quadrinhos. Em The Tragical Comedy or the Comical Tragedy of Mr. Punch, de 1994, os balões são substituídos por pinceladas de tinta e tipografia manuscrita e também como papel amassado com o texto saindo de dentro de fotografias de bonecos. O personagem Mr. Punch é a escultura de boneco fotografada



e tratada, assim como de Judy, sua esposa, do bebê, do Juiz, do diabo e do crocodilo - personagens do espetáculo inglês de marionetes de Punch e Judy, do qual a história faz referência. A história compreende traços de bico de pena, sobreposição de papéis e texturas, fotografias e objetos. O estado de ânimo dos personagens é revelado graficamente através das imagens, das cores contrastantes, das composições e objetos. O mesmo ocorre em outras obras. Em *Asilo Arkham*, feito em conjunto com o escritor Grant Morrison, a linguagem dos quadrinhos também é transformada em textos intermediáticos, em que os balões e textos são próprios para cada personagem e de acordo com seu perfil psicológico. A textura das páginas revela o período de conflito, e as cores, os diferentes momentos e a passagem de tempo. No filme *Mirror-Mask*, também há uma integração entre imagens, pinturas, e desenhos do artista, porém, em movimento, que revelam o estado psicológico da personagem e os momentos de conflitos ao desenrolar da trama, que mostram o estilo gráfico de Dave McKean.

LIVROS INFANTO-JUVENIS

Além dos trabalhos na área dos quadrinhos para jovens e adultos, Dave McKean, também criou textos intermediáticos em obras infanto-juvenis feitos em parceria com Neil Gaiman com imagens angulosas, cores contrastantes e fusão de textos com imagens.

A ligação entre palavra e imagem está presente na maioria dos livros infanto-juvenis e, em alguns casos, uma forma depende da outra para contar a história – o que revela a criação de textos intermediáticos, em que um texto complementa o outro em mais de uma forma de combina-

ção de mídias – sendo uma mídia, o texto escrito e a outra, a imagem.

O livro infantil entra no universo da criança por suas cores, imagens e trabalhos cuidadosos com a tipografia. A forma do livro ilustrado e o modo como a história é contada fazem parte do jogo em que a criança é participante. Alguns livros ilustrados integram as letras do texto junto com as imagens relacionadas: “De repente as palavras vestem seus disfarces e num piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e pancadarias. Assim, as crianças escrevem, mas assim elas também lêem seus textos” (BENJAMIN, 2002, p. 70). É o caso dos textos mistos e intermediáticos que fundem palavras com imagens, transpondo-se em movimentos e emoções que criam uma brincadeira visual ao mesmo tempo que um texto escrito. Tratam-se de textos e linguagens visuais que estimulam o hábito da leitura.

Os livros infanto-juvenis desenvolvidos por Neil Gaiman e Dave McKean exploram a palavra como imagem e as composições visuais e intermediáticas. Os objetos deste recorte são duas obras – *Os lobos dentro das paredes*, de 2003, e *Cabelo doido*, de 2009. Os livros inovam por suas imagens angulosas, a integração entre texto e imagem e cuidados com as tipografias utilizadas, assim como com o projeto gráfico das obras.

No livro *Os lobos dentro das paredes*, apesar do toque de humor e divertimento que há nas situações e nos diálogos, ainda há um toque sinistro, pelo fato de surgirem lobos enormes saindo de dentro das paredes. Os lobos fazem parte do imaginário popular e estão presentes em várias histórias infantis, em geral, associados ao mal. Porém, apesar dos lobos



serem grandes e sinistros, na obra de Neil Gaiman, eles são também engraçados e bagunceiros: correm pela casa, dão uma festa, batem todos os recordes do videogame e fazem buracos nas roupas do armário para poderem passar suas caudas, comem direto dos potes de geleia e sujam as paredes. Esse aspecto das brincadeiras é retratado em imagens, palavras e composições das páginas.

Na história, Lucy, a menina da família, diz escutar ruídos estranhos dentro das paredes, e avisa toda a família, ou seja, seu pai, sua mãe e seu irmão, de que há lobos dentro das paredes. Mas ninguém acredita, cada um alega que no caso da existência de lobos dentro das paredes, se um dia eles saírem, estaria tudo acabado. Eventualmente os lobos saem de dentro das paredes, expulsando a família da casa e está vai morar ao ar livre e que depois retorna para a casa escondida, indo morar dentro das paredes, até que consegue expulsar os lobos.

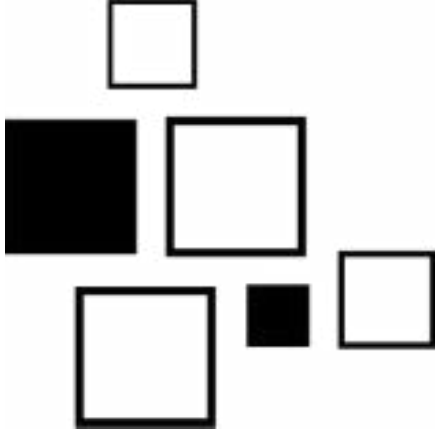
Um personagem interessante é o porquinho de Lucy, seu confidente. Ele é inspirado em fotografias e colagens do Porco Número 1 Especial e do dublê Porco Número 2 da coleção de porquinhos do filho de Dave McKean (GAIMAN; MCKEAN, 2006, p. 3). O porquinho é o único que acredita em Lucy sobre o fato de existirem lobos dentro das paredes. Há, também, dentro da ideia da brincadeira do livro infantil, o efeito surpresa do virar das páginas. Quando Lucy diz que escutou ruídos no meio da noite, a forma como a tipografia do texto foi colocada em negrito, e em tamanhos diferentes, indica que algo irá acontecer e isso faz parte da brincadeira de passar as páginas do livro e ver qual é a surpresa. A surpresa são os lobos que aparecem, invadindo toda a página seguinte

e a próxima, em uma ilustração de página dupla, com olhos amarelos e bocas enormes.

Em outras páginas, há o uso de elementos próprios das histórias em quadrinhos como os balões e os requadros. Os autores criaram inúmeras obras dentro dessa linguagem e se apropriaram desses elementos, incorporando-os nos livros ilustrados, fundindo texto e imagem com sugestões de balões de fala. Nas páginas, os diálogos são mostrados em uma tipografia distinta da escolhida para o texto, porém, em alguns momentos há sugestões de balões em finos traços atrás do texto, indicando a fala do personagem. Em outras páginas, a história está dividida em requadros em uma narrativa visual e sequencial. A tipografia, o uso do negrito, e o tamanho da fonte indicam som e movimento na história, criando uma relação da palavra como imagem em um objeto intermediário, destacando e ligando a ação do texto com o desenho dos personagens.

O livro, portanto apresenta dois tipos de textos, o misto, ou mixed media, e o intermediário, nas páginas em que entrelaça palavras e imagens, e ainda explora os recursos da linguagem dos quadrinhos. Dave McKean inova na linguagem dos quadrinhos quando integra texto e imagem e faz o mesmo em seus trabalhos visuais nos livros ilustrados para crianças, fazendo da tipografia parte do jogo da narrativa visual, da arte sequencial e da história, que é transformada em uma experiência imagética.

Outra obra infanto-juvenil de Neil Gaiman e Dave McKean que explora



os textos mistos e intermidáticos é Cabelo doido, lançado no formato de livro ilustrado em 2009. O poema é sobre a menina Bonnie que encontra um homem que tem um cabelo doido. E esse personagem começa a lhe contar tudo o que existe em seu cabelo em um mundo de fantasia, pois há tigres e caçadores, papagaios e gorilas, balões e navios piratas e polvos gigantes que lá habitam, assim como tesouros perdidos e leões. O texto das páginas acompanha o movimento das imagens, pois é inclinado e espiralado, como que indicando as exclamações e a aventura dos personagens, assim como riscos sublinhados, setas e fios embaraçados que se fundem com as palavras.

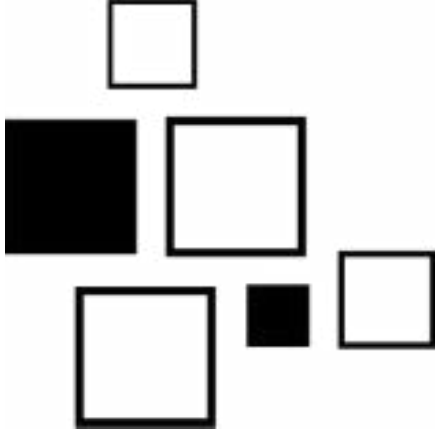
O próprio título da obra, aparece em uma tipografia especial, criada com o que seriam fios de cabelo, como se os cabelos cortados tomassem a forma das letras. Além do título trabalhado, o nome dos autores aparecem em linhas que sugerem um fio apenas, ocupando as duas páginas do título. Trata-se de um texto intermediático, pois as letras também são imagens. As imagens dos personagens e dos cenários, na obra, são compostos por desenhos angulosos e técnicas mistas. Junto aos desenhos, o texto é integrado em voltas e redemoinhos, com linhas que aparentam fios de cabelo e formas que seriam partes de balões de histórias em quadrinhos, sugerindo o diálogo entre os personagens e movimentos. As tipografias se misturam de acordo com as palavras, a história e a ação, transformando-se em texto com serifa e em itálico e texto sem serifa, em outra família tipográfica, porém, se complementando. Em algumas páginas, os textos também se transformam em linhas e setas indicando a fala dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras tratam de textos mistos e intermediáticos devido à integração texto e imagem e também, sua fusão. Uma forma complementa a outra para desenvolver a narrativa visual e não é possível separá-las fisicamente. Explorando a linguagem das histórias em quadrinhos e o uso das letras como imagens em textos intermediáticos, e a integração imagem e texto em formas que misturam fotos, colagens e desenhos em bicos de pena, o artista Dave McKean inova, indo além dos quadrinhos, projetos de capas e livros ilustrados infantis com histórias e imagens suaves e desenhos arredondados. Ele explora a fantasia e o inusitado, revelando contrastes através das imagens cheias de texturas, fotografias, colagens e cores contrastantes, e também integrando tipografias que sugerem movimentos e ações e criando textos intermediáticos com vários níveis de leitura.

Além de trabalhar as imagens e as palavras, integrando-as em ações e diálogos, com o uso de alguns elementos da linguagem dos quadrinhos, é criada uma narrativa dinâmica com uma estética interessante que sugere formas de balões de fala e setas, assim como requadros e molduras. Outros cuidados são as posições das palavras, das imagens, sobreposições, texturas e uso de objetos diversos e esculturas próprias do artista.

No caso dos livros infantis, seu estilo gráfico explora a fusão da palavra e da imagem, porém, transformando tipografias em imagens, além de incorporarem elementos próprios de outras formas como quadrinhos e colagens. Enquanto no passado, os livros ilustrados eram textos com

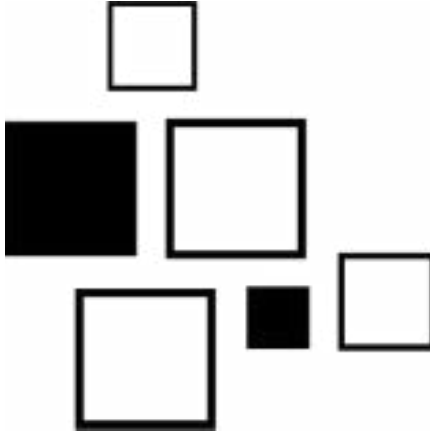


imagens, e as imagens apenas acompanhavam os textos, na contemporaneidade, os textos mistos e intermediáticos fazem parte da literatura infanto-juvenil criando justaposições, misturas e fusões entre mídias. Dave McKean, explora os recursos da tipografia e das imagens para contar suas histórias de modo interessante e divertido, em que palavras ganham vida e imagens complexas mostram seus personagens e mundos fantásticos, de modo a incentivar o hábito da leitura e a atenção pelo objeto livro.

Varga. Amsterdam GA; Atlanta: Rodopi, 1995, p. 65-80.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora 34 / Duas Cidades, 2002.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica.. In: BUESCU, Helena et al. (orgs.). Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Literatura e sociedade. São Paulo: USP/FFLCH, 1997, v. 2, p. 37-55.
- GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. Cabelo doido. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. Os lobos dentro das paredes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. The tragical comedy or the comical tragedy of Mr. Punch. New York: DC Comics, 1995.
- HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In: HOEK, Leo;
- MCKEAN, Dave. Dust Covers: the collected Sandman covers 1989-1997. New York: Watson-Guption, 1997.
- MEERHOFF, Kees (ed.). Rhétorique et image: textes en hommage à A. Kibédi



O MELODRAMÁTICO EM SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO (JOÃO MOREIRA SALLES, 2005).



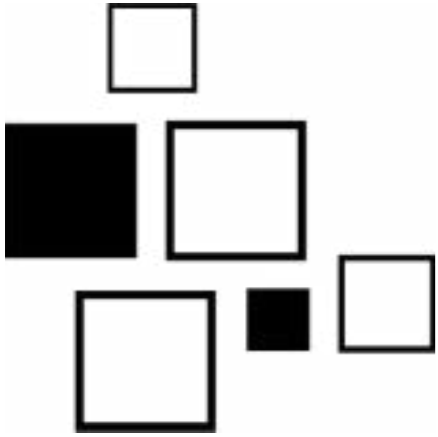
DANIEL VELASCO LEÃO

Poucos documentários recentes provocaram tanto o espectador e despertaram maior interesse da crítica, especializada ou não, que *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, o mais recente filme de João Salles. Isso se deve ao tratamento direto que o filme dá aos dois problemas centrais do documentário, ligados aos momentos essenciais do processo de realização (a tomada e a montagem), assim descritos pelo próprio diretor no prefácio ao livro *Espelho Partido*, de Sílvio Da-Rin:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. (SALLES, 2006, p. 7)

Ainda que seja relativamente conhecida, por dois motivos devemos descrever a origem do filme antes de apontar os elementos melodramáticos de sua estrutura narrativa. Em primeiro lugar, porque em grande medida o filme se refere a ela; depois, porque em suas referências o filme a descreve de modo impreciso (no decurso da análise demonstraremos o que há de impreciso e a importância dessa imprecisão no desenvolvimento dramático do filme).

Finalizado em 2005, o filme se vale principalmente de 1) imagens da casa desabitada em que o diretor viveu até seus vinte anos em com-



panhia de sua família e de seu mordomo, Santiago, do qual tratam 2) as outras imagens realizadas durante os cinco dias em que Salles o entrevistou em seu pequeno apartamento. Essas imagens foram realizadas treze anos antes, em 1992, quando o estreante diretor tencionava realizar um filme alegórico-expositivo que abordasse a decadência de um projeto mordeno de nação, que seria representado/simbolizado pela casa de arquitetura modernista.

Quando filmei [em 1993], a casa estava abandonada [hoje abriga o Instituto Moreira Salles, no Rio], tinha perdido o sentido, o que refletia, pelo menos para mim, a trajetória da cidade e do país. Pretensiosamente, achei que a casa abandonada podia ser uma espécie de alegoria, porque era um esqueleto. Podia representar esse Brasil sem sentido. Evidentemente, não era uma boa idéia: filmes alegóricos são de amargar (SALLES, 2007)

Santiago teria o papel de situá-la, de lhe dar “esteio”, não apenas ao narrar suas memórias das grandes festas a que compareciam personalidades políticas de maior importância no cenário mundial, mas também ao narrar suas memórias autobiográficas (advinda de sua própria experiência e dos episódios de sua vida) e semânticas (que se refere a seus conhecimentos gerais, isto é, a eventos cuja existência ele não assistiu e só participou de forma afetiva, no caso dele à história das mais diversas dinastias) (Izquierdo, 2011, p. 30). “Caberia a ele, diz o diretor, preencher a casa com as suas histórias e a sua imaginação. O filme alternaria a decadência do presente com o esplendor do passado” (SALLES, 2007)

Os dois personagens centrais desse primeiro filme seriam opostos (como se pode notar pelos aspectos imagéticos e sonoros de suas tomadas: a casa foi registrada sem som, em planos longos, de grande legibilidade, alguns deles lentos e claros travellings; Santiago, num espaço confinado, marcado por uma iluminação discreta, sempre cercado por diversos objetos e tendo sempre entre si e a objetiva algo que diminua o espaço da tela) e em parte complementares: os dois estão num tempo presente marcado em sua relação contrastada com o passado que evocam por um estado de decadência (sejam os sinais mais claros do abandono de uma casa e do corpo envelhecido do mordomo, ou aqueles que provém da relação que se estabelece entre esses aspectos e as memórias de Santiago).

Quando volta ao material João Salles é outro: o tempo passou e seu modo de pensar o documentário se alterou de modo significativo (podemos percebê-lo em sua modesta produção escrita, em especial nos prefácios que escreveu aos livros de Sílvio Da-Rin e Consuelo Lins, e em seus filmes imediatamente anteriores, *Entreatos* e *Nelson Freire*, de 2002 e 2003 respectivamente). Sem nenhuma ideia prévia de como o filme deveria ser ao final do processo, Salles convida Eduardo Scorel (que traz consigo Livia Serpa) para editar o material. No decurso, se interessam por aquilo que no ciclo de filmagens se queria ocultar: a presença do diretor e sua relação com Santiago. Seguindo a ideia de explicitá-los, incorporam planos residuais (captados por acaso ou por economia de tempo) em que Salles e Santiago se dirigem um ao outro diretamente.



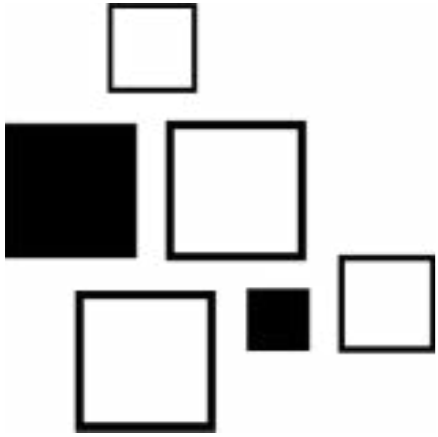
Dois movimentos, decorrentes desse processo, foram essenciais. Um deles é a incorporação de uma voz *over* em primeira pessoa, de teor autobiográfico, reflexivo e ensaístico. Através dessa narração, Salles se refere aos procedimentos de filmagem, relata memórias e aborda algumas consequências da passagem do tempo. Essa voz continua a construção de Salles como personagem, o que fora iniciado pela incorporação de sua presença durante a tomada. O outro movimento é uma tentativa bem sucedida de modificar a representação a que Santiago fora, de algum modo, determinada pelo processo de filmagem, um processo que Salles condena (a auto-crítica do diretor, durante a edição, é uma resposta ao modo como aquele processo se deu). A princípio restrita pelas intenções iniciais do diretor (embora em alguns momentos não), a representação de Santiago passa a ser construída, então, não apenas por sua limitada auto-mise-en-scène e pelo processo que a tolheu e condicionou, mas pelas memórias de Salles a seu respeito e por planos que aderem a seu universo afetivo e imaginário. A bem da verdade, alguns desses planos foram realizados em 1998, quando Salles, aparentemente motivado por uma tentativa de realizar um filme sobre seu mordomo, filma diversas cenas em estúdio: um boxer, um casal dançando, um trenzinho etc. Outros foram produzidos durante o processo de montagem: é o caso dos planos do saco plástico sendo levado pelos ares e de fragmentos dos escritos de Santiago a respeito das diversas dinastias. Foi também durante esse processo e com a mesma motivação que o diretor resolveu inserir no filme trechos de filmes e músicas que seu personagem admirava.

Tantas referências ao processo de filmagem, a montagem que não visa ocultar seus cortes e a narração *over* em primeira pessoa e de teor au-

tobiográfico aproximam o filme do modo de representação reflexivo da realidade, nos termos de Bill Nichols, do cinema ensaístico e das formas contemporâneas de documentário performático. Desvendando o processo pelo qual aquelas imagens foram registradas, o diretor ressalta, à maneira do estilo reflexivo, “as ligaduras do tecido narrativo” (STAM, 1981, p. 22), privilegia a descontinuidade revelando os “segredos profissionais do ilusionismo” (*op. cit.*, p. 114), subverte “o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação” (STAM, 2003, p. 175), apresentando ao espectador o texto “em seu campo interpretativo” (NICHOLS, 199, pp.: 61-62) e “a carne da presença na circunstância do mundo” durante a tomada (RAMOS, 2008, p. 79), isto é, apresentando a si próprio como “parte tangível” do mundo histórico (NICHOLS, 1991, p. 77), cuja “visão inscrita no (e como) espaço documentário (...) possui simultaneamente uma localização subjetiva e é objetivamente visível ao escrutínio e ao julgamento ético” (SOBCHACK, 1984, pp. 147-148).

Mas *Santiago* tem, como identificou Consuelo Lins, a particularidade entre os filmes reflexivos e autobiográficos contemporâneos, de “perturbar a crença do espectador naquilo que ele está assistindo, de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pelo filme” (LINS, 2008: 142). Essa experiência sensível e o engajamento que dela decorre são provocados por estratégias narrativas associadas à matriz do excesso e à imaginação melodramática.

Antes de passarmos a análise são necessárias algumas considerações



sobre a imaginação melodramática. O melodrama era um dos seis gêneros teatrais que se podiam ver nos palcos franceses no final do século XVIII e, junto com o vaudeville, o mais importante, por suas influências, e o preferido dos soldados, trabalhadores e jovens que passaram, após a Revolução Francesa, a frequentar os teatros (HAUSER, 1990, pp. 189-190). O cerne do melodrama é “o conflito do drama clássico”, deste se distinguindo por desconsiderar “as sutilezas psicológicas e as belezas poéticas” (op. cit., p. 191). Segundo Peter Brooks, no melodrama há “o desejo de expressar tudo” (BROOKS, 1995, p. 4), que tem por corolário o fato de que no melodrama tudo expresse mais. Nada aqui é apenas o que é. Tudo “se torna o veículo de metáforas cujo teor sugere outro tipo de realidade” (op. cit., p. 9). Nele, a realidade é considerada “tanto a cena do drama quanto o verdadeiro drama mascarado que jaz por trás daquela” (op. cit., p. 2). O interesse do melodrama é pela percepção, localização e articulação do que Brooks chama de “moral oculta”, subjacente, que os autores associados a este gênero trazem à superfície da realidade. Conforme Mariana Baltar, é “na reiteração de símbolos que carregam as polaridades (...) e no imperativo de mostrar e dizer tudo ao longo da narrativa, estabelecendo assim uma estratégica relação com a obviedade” que podemos perceber as “heranças de matriz popular do excesso” em que se baseiam os elementos narrativos de que o melodrama se vale para sua estruturação (BALTAR, 2007, pp. 88-89). Excesso, neste sentido, pode ser entendido como tudo aquilo que tem por objetivo afetar o espectador, “‘ganhá-lo’ para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil”, encher seus olhos e ganhar “sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na ‘voz muda do coração’ e na plena espontaneidade do gesto” (XAVIER, 2003: 94).

Podemos aí situar o que Brooks chama de “imaginação melodramática”, que se caracteriza por tomar as coisas e os gestos como “necessariamente metafóricos em natureza porque devem se referir a e falar sobre alguma outra coisa” (BROOKS, 1995, p. 10). Esta noção de imaginário melodramático é, para Baltar, interessante “pois amplia as possibilidades de reflexão sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros” (BALTAR, 2007, p. 90). É neste sentido que ela fala da partilha de “uma mesma imaginação, digamos documental” do documentário com “uma série de outras narrativas que partilham com ele desse estatuto documental, desse lugar de fala alinhado a um paradigma científico-racionalista tão central no projeto de modernidade” (BALTAR, 2007: 44). As estratégias narrativas compartilhadas “parecem carregar a ‘marca da verdade’, pela ligação com a memória de um uso frequente associado aos discursos de explicação e definição do real, os quais acabam por ‘induzir’ o público a relacionar-se com a narrativa como a representação da realidade” (BALTAR, 2007, p. 42). Considerando “documentário e melodrama, como imaginação, como percepção de mundo”, Baltar percebe que essas imaginações “sempre se interconectaram no âmbito da experiência subjetiva e no âmbito das narrativas” (BALTAR, 2007: 38).

Na verdade, o que entendemos hoje por documentário nasce de uma aliança estabelecida nas décadas de 1920 e 1930 entre os discursos fílmicos não-ficcionais e a linguagem clássica-narrativa (o primeiro exemplo, claro, é Nanook). Essa aliança “estrutura as bases do processo de institucionalização do documentário, fazendo circular filmes que, de certa maneira, compartilham do apelo ao público e que, mais importante, assumem a herança do universo não-ficcional, preservando-se, assim,



como discursos sobre o mundo real” (BALTAR, 2007, p. 42).

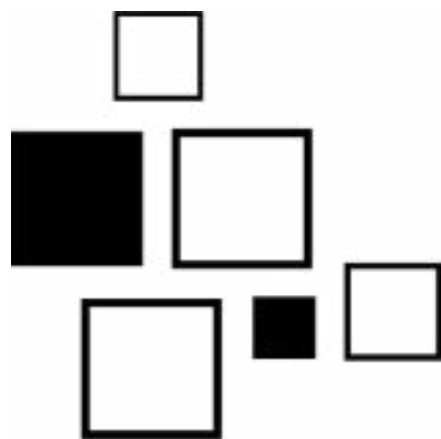
A experiência sensível e o engajamento dela decorrente de que fala Consuelo Lins são provocados por estratégias narrativas associadas à matriz do excesso e à imaginação melodramática e são as mesmas encontradas por Mariana Baltar em parte da produção de documentários brasileiros da última década: a *antecipação*, *asimbolização exacerbada* e a *obviedade* (Baltar, 2007, pp. 112-113). Estratégias que não servem apenas ao anti-ilusionismo auto-reflexivo – ao contrário, por muitas vezes são usadas para caracterizar dissimuladamente os personagens e dotar suas ações de um significado próprio que advém não tanto da realidade do encontro, mas do modo como os eventos são encadeados no (e para o) desenvolvimento da intriga. Nesse sentido, a verossimilhança e a necessidade marcam a apropriação simbólica das imagens do material bruto. Vejamos em que consistem essas estratégias melodramáticas e o modo como *Santiago* delas se vale.

Antecipação é o nome que se dá ao fenômeno de dotar o público de “um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detêm” (BALTAR, 2007, p. 126). Ao saber o que vai acontecer, o público assiste a tudo num estado de suspensão, “à espera do que está para acontecer” (idem). A antecipação pode ser de qualquer informação importante sobre o destino daqueles personagens. Em *Santiago* ela adquire um poder ainda mais forte porque se associa intimamente a uma das formas descritas por Franco Moretti para levar os leitores ao choro: “a morte de um dos personagens”. Tanto a antecipação quanto a morte nos transmitem a sensação de “tarde demais”, “irreversibilidade”, “im-

potência”, que será tanto mais comovente quanto menos haja “dúvidas sobre a *direção diferente* que alguém gostaria de impor ao curso dos eventos” (Moretti *apud* NEALE, 1986: 8). Acreditamos que aqui ocorra algo semelhante aquilo que Benjamin assim descreveu: “um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos” (BENJAMIN, 1994, p. 213).

Ora, uma das primeiras coisas que sabemos sobre Santiago, no filme, é que morreu pouco depois das filmagens e o arrependimento do diretor por não ter percebido a importância que aquela filmagem tinha. Para compreendermos o valor dessa antecipação para a estrutura do filme basta lembrar que na faixa comentada do DVD o diretor e seus editores associam o deslocamento desta informação (até então colocada no final do filme) à desobstrução da montagem. Ela faz com que vejamos, de um lado, um homem morto ainda vivo, já velho, fraco, falando sobre coisas nem sempre agradáveis, com paciência (quase sempre) e com ternura pelo diretor a quem vemos, por outro lado, como um pobre diabo que foi insensível, quase cruel, apressado e petulante por não ter percebido – o que agora sabe – o valor daquele encontro, mas que agora se deu conta disso.

Já a simbolização excessiva “articula um efeito metafórico de ‘presentificação’ dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme com uma obviedade estratégica e produtiva” (BALTAR, 2007: 122). Mariana assim descreve a partir do excesso essa que é uma das carac-



terísticas centrais do melodrama:

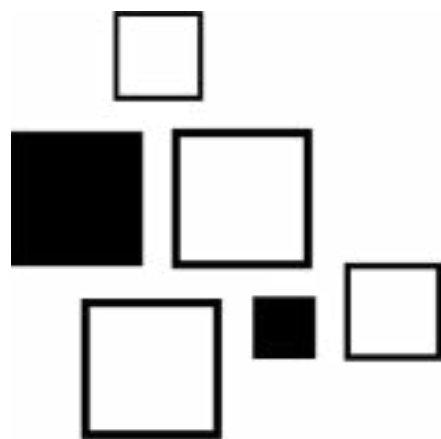
O que fica apontado nessa economia expressiva da moral oculta é um excesso demonstrativo que parece vir do desejo de trazer à tona o domínio das emoções. O excesso está presente, e com ele as permanências da matriz popular, através de reiterações da narrativa (como se todas as instâncias desta – desde diálogos até as descrições, passando pelo próprio enredo – estivessem direcionados a uma mesma expressão), de uma exacerbação da simbolização na maneira de encenar ou descrever, enfim, um desejo de expressar tudo. (BALTAR, 2007: 104)

Duas relações são simbolizadas excessivamente em Santiago. Uma delas é aquela intencionada em 1992, durante as filmagens: aquela casa vazia, que se filmou em planos claros e longos quer em movimentos lentos, quer em planos fixos, sem qualquer som ambiente, adquirindo, assim, um caráter levemente onírico. Para contrastar com isso, temos o enquadramento sufocante de Santiago em cujas tomadas sempre se interpõe entre a câmera e ele uma porta, uma cortina, qualquer coisa que diminua mesmo a tela. A própria transição de um ambiente ao outro reforça essa oposição: dos movimentos precisos e sutis pelo alvo e amplo pátio da casa que se desenrolam, terminada a Melodia da ópera Orfeu e Eurídice de Christoph W. Gluck interpretada por Nelson Freire e a narração, em profundo silêncio temos um corte seco para (O ruído que faz e) a grade antiga que separa o elevador das portas de acesso aos

andares e do concreto que há entre eles que percebemos se deslocar abrupta e barulhentemente para cima. Podemos falar em sincronização, no sentido de Chion, isto é: “um momento saliente de reunião sincrônica entre um momento sonoro e um momento visual” (CHION, 1997, p. 52), que pode se dar na – e este é o caso aqui – “dupla ruptura inesperada e sincrônica no fluxo audiovisual” (CHION, 1997, p. 53)

A segunda relação que se simboliza reiteradamente ao longo de todo o filme é a relação entre Santiago e João Salles (entendido aqui como o diretor na locação). Essa estratégia se vale da apropriação de planos residuais, captados por acaso ou economia de tempo, que revelam a concentração de poder durante as filmagens nas mãos de João: ele controla a equipe, manda ligar a câmera, solicita falas e histórias que possam criar aquela oposição intencionada em 1992, decide como o filme não vai começar, como não vai terminar e que Santiago não pode se referir à ele. O modo como esses planos residuais criam essa simbolização é impressiona porque terem igualmente uma nítida função de autoreflexividade, que chama atenção para o encontro, a presença do cineasta, seu poder de alterar a realidade afim de representá-la de acordo com seus interesses. Aqui podemos entender como essas estratégias convivem nesse filme e como servem para nos ocultar o modo de produção do filme que estamos de fato vendo, e não daquele outro.

Tomemos como exemplo a primeira palavra que ouvimos João falar no set de filmagens à Santiago: “– Não.” A tela está negra: Salles busca uma sincronia deste som com a imagem que inexistente, pois até agora apenas o gravador foi ligado – e aparentemente sem que o diretor o saiba. Pois



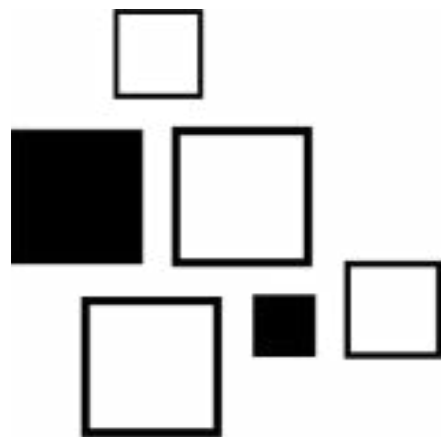
bem. Esta é a primeira palavra que o diretor diz a seu personagem. Ela simboliza a relação de poder que se estabelece entre eles e se vale de uma força inegável dada por este procedimento de se lhe associar a tela negra. Como por vezes acontece nos melodramas, aqui esta simbolização presentifica “o que ainda está por vir na narrativa” (BALTAR, 2007, p. 126). Mas esta ter sido a primeira palavra, a rigor, é um fato casual. Certamente João havia cumprimentado Santiago ao chegar, agradecido ou dito alguma coisa quando este lhe entregou um guardanapo embebido em álcool e cânfora para que limpasse suas mãos. O fato da primeira palavra registrada ter sido este “Não” não quer dizer, em si, nada. Se a pergunta fosse outra – suponhamos: “- Devo mesmo me sentar aqui?” – a resposta poderia ser “Sim” e isto também não significaria uma adesão ao mundo do personagem. (Não estamos negando que a palavra seja significativa por ser uma negação a um desejo do personagem, mas apenas demonstrado o modo como esta palavra é usada para significar uma relação que de fato se deu, ainda que nem tanto quanto o narrador nos quer fazer crer. Afinal, alguns dos desejos de Santiago são levados em conta durante a filmagem e a isso não se dá qualquer valor de evidência a respeito do encontro entre eles).

Há também a utilização com esta intenção de um dos fotogramas em que aparecem juntos, o único que o filme nos mostra: João de costas para a câmera fala a Santiago, a quem quase não vemos. O narrador nos diz que somente em duas ocasiões eles coexistem em fotogramas (quando podemos supor que, em primeiro lugar, não eram fotogramas mas sim planos), mas não diz porque este e não o outro. As razões para isto parecem este pode ser usado para simbolizar a relação dos dois,

enquanto o outro que mostra João de frente batendo não pode simbolizá-la. E, ainda nesse sentido, a não-utilização dos closes de Santiago (que o narrador diz, novamente como evidência, não terem sido feitos) atua como simbolização exacerbada da relação que houve – ou que se quer criar, na edição – entre os dois. Escorel nos diz na faixa comentada do DVD que tentou de diversos modos incluí-los no filme (um até aparece, rapidamente) mas que este os repelia. Naturalmente, não o filme, mas o sentido que se lhe quis dar. Não caberia, de fato, no projeto do filme Santiago dando risada, seu rosto tomando quase a tela inteira.

Com o uso dessas imagens-sons marcadamente construídas para ter um significado específico ou captadas ao acaso, o filme carrega e presentifica – os termos são de Mariana – “o que está em jogo na ação” (BALTAR, 2007, p. 107). A reiteração simbólica tem por natureza estabelecer “uma estratégica relação com a obviedade” (BALTAR, 2007, p. 89). Essa obviedade se alcança também pela “constante reiteração dos valores e polaridades morais” que gera uma forte “interação com o público, o qual se verá amplamente mobilizado pela narrativa” (BALTAR, 2007, p. 89).

A obviedade também é alcançada na “reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivessem direcionados para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo” (BALTAR, 2007: 92). É incrível o poder dessas estratégias. Mesmo o caráter autoreflexivo do filme, suas várias referências ao filme como produto construído, nos le-



vam aquele engajamento de que fala Baltar.

Estruturar a narrativa a partir do excesso implica propor uma relação de engajamento, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. Num melodrama, até cabem ambigüidades – e, em geral, esta é a tônica em se tratando de todo um conjunto de releituras do melodramático –, mas não cabem distanciamentos. (BALTAR, 2007: 89)

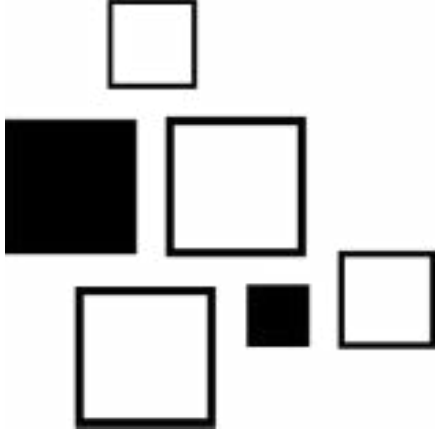
As músicas do filme, tanto aquelas que se relacionam com outros filmes, *Tu ne voleras pas* e *Tu ne mentiras pas*, compostas por Zbigniew Preisner para o *Décalogo* (Dekalog) de Krzysztof Kieslowisk e a *Melodia de Orfeu e Eurídice* interpretada por Nelson Freire (tema do filme anterior do diretor), quanto aquela que é uma explícita adesão ao universo estético de Santiago, *O Barbeiro de Sevilha* executada sobre uma tela negra, ao mesmo tempo que chamam atenção para o filme enquanto tal, discurso e representação, têm como função também nos comover e provocar esse engajamento.

Assim, João Salles, ao expor como sua tomada foi construída, “evidencia o caráter perspectivo da linguagem audiovisual” (FELDMAN), mas

não nos dá a ver (ao mesmo não de modo imediato) como ele opera agora, pela montagem, essa conformação. É como se existissem duas formas limites de apreensão do filme: a primeira, decorrente da crença na honestidade do diretor, que se caracterizará, em última instância, pela restabelecimento da crença que o filme a princípio perturba (algo como: “não acredite em tudo o que você vê, mas veja isso como verdadeiro”); a segunda, ao contrário, decorrente da percepção estrutural dos elementos narrativos, que se caracterizará pela compreensão do filme não só como texto ou construção, mas sobretudo como uma representação que rende, de fato, conta de modo parcial de alguns aspectos da realidade que representa, mas isso através de estratégias fílmicas que pouco ou nada têm de natural e que são, embora em cada caso singulares, comuns a toda produção documentária.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Marina. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Niterói, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BROOKS, Peter. The melodramatic imagination– Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- CHION, Michel. L’audio-vision. Son et image au cinéma. 2e. edition. Paris: Nathan, 1997.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- FELDMAN, Ilana. “Santiago” sob suspeita. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>



GAUTHIER, Guy. Le documentaire un autre cinéma. Paris: Éditions Nathan, 1995.

HAUSER, Arnold. The social history of art. Volume III. Rococo, Classicism and Romanticism. London and New York: Routledge, 1999.

LINS, Consuelo. Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia. Z. Ano IV. Número 1. Dezembro 2007/Março 2008.

NEALE, Steve. "Melodrama and Tears." Screen 27 (November-December 1986): 6-22.

NICHOLS, Bill. Representing reality: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SALLES, João Moreira. Prefácio. IN: DA-RIN, Silvio. Espelho partido. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

..... Entrevista à Silvana Arantes (Folha de S. Paulo). Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

..... O espetáculo interrompido. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

REINVENTANDO O CORPO: O RELACIONAL NA DANÇA CÊNICA CONTEMPORÂNEA



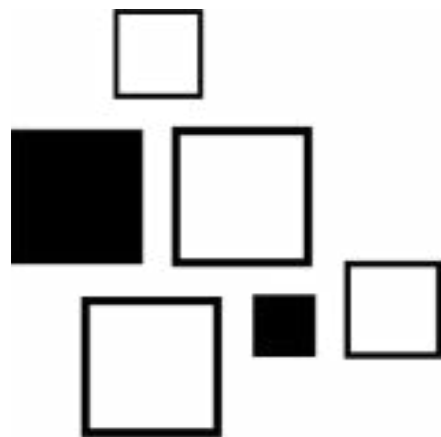
DANIELE PIRES DE CASTRO - POSSUI MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (2012) E GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES PÚBLICAS PELA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (2007). ATUA PRINCIPALMENTE NOS

SEGUINTE TEMAS: CORPO, SUBJETIVIDADES E DANÇA CONTEMPORÂNEA

Resumo - Neste artigo procuramos explorar um processo de subjetivação inventado por certas práticas de dança contemporânea que chamamos aqui de “corpo relacional”. Sua origem remonta as propostas revolucionárias dos bailarinos da Judson Church School que, na década de 1970, negaram a profundidade da representação em prol da superficialidade da experiência. O projeto desse grupo de vanguarda levou Steve Paxton a criar, naquela época, a técnica do Contato Improvisação. Nos dias atuais, essa técnica continua sendo largamente utilizada por companhias de dança que buscam o movimento que se origina do encontro, da relação entre duas ou mais pessoas.

Acreditamos que tal prática seja uma maneira possível de vivenciar no corpo o perspectivismo nietzschiano. Ao propor que o mundo é composto fundamentalmente de relações e não de sujeito e objetos delimitados previamente ao contato, o filósofo alemão desfaz a primazia do self único e acabado em direção a um mundo de puro fluxo e contaminações. O teórico de dança André Lepecki identifica em alguns artistas de dança contemporânea o desejo de superar essa conformação de um sujeito/criador monadário que produz sua dança como a expressão de si mesmo.

O resultado é a criação de um outro corpo, cuja imagem não é a representação de uma identidade e o movimento não é a expressão de uma interioridade psicologizada. O corpo se abre ao contágio, à experimentação, ao toque não intencional. Não seria afinal essa uma alternativa às imagens pré-fabricadas de identidades que se proliferam pelas mídias? Não seria o corpo relacional, portanto, a invenção de uma nova possibilidade de vida?



1. ARMADILHAS DA FLEXIBILIDADE

A capacidade de se reinventar é exaltada pelos entusiastas da contemporânea maneira de viver a vida. O poder de adaptação e a reciclagem figuram como características indispensáveis àqueles que pretendem ser “bem-sucedidos” em um mundo no qual os avanços tecnológicos e a velocidade da informação parecem tornar qualquer configuração obsoleta. A essa subjetividade instável e flexível experimentada na plasticidade do corpo e da personalidade, alia-se a exigência de visibilidade corroborada pela onipresença dos dispositivos de captação de imagens e sons, bem como pela multiplicação das oportunidades de sua exibição através de aparelhos portáteis.

Dentro desse contexto de visibilidade, conectividade e aparente liberdade para ser aquilo que se deseja, o que se poderia esperar do poder humano de criação e dos processos de construção subjetiva? Seria possível supor que, diante de tal configuração e dos avanços das mídias eletrônicas, tanto a criação individual quanto a coletiva se encontrariam em alta, por conta da disponibilização de numerosos recursos e estímulos para inventar novas maneiras de viver e mundos possíveis. No entanto, como questiona Suely Rolnik, será que a figura moderna da subjetividade, com sua crença na estabilidade e sua referência identitária, e que vem agonizando desde o final do século passado, estaria mesmo chegando ao fim? Parece não ser assim tão simples. Se, por um lado, a globalização intensifica as misturas e pulveriza as identidades, por outro lado, ela estimula a “produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc”.

(ROLNIK, 1996, p. 01). Conforme salientou a autora, se havia uma potência promissora no novo modo de apreender o mundo e se relacionar com o outro, o que se disseminou socialmente foi uma versão alienada de adesão à flexibilidade neoliberal.

A existência, de um lado, da promessa da democracia da criação e percepção coletiva e, do outro, da ascensão da figura do autor como um culto à personalidade, da adesão às identidades pret-à-porter, do imperativo da exibição e da participação, demonstram essa tensão existente na contemporaneidade. Segundo Rolnik, apesar das iniciativas dos movimentos culturais, o que falta é a real ativação da capacidade sensível de nossos corpos, que está associada a uma nova forma de se relacionar com os outros. É nesse sentido que ela propõe a reativação do “corpo vibrátil”, atualmente em estado de coma. A velocidade com que as formas de vida emergem, disseminam-se e são descartadas no mundo contemporâneo, mobiliza continuamente as forças de criação; no entanto, este tempo veloz de mudança afeta negativamente a maneira como a experiência é vivenciada. O corpo, em estado de constante vertigem, não ativa de forma consistente sua capacidade sensível de apreensão do mundo e suas transformações: o corpo não vibra.

Assim, essa nova situação não implicaria o abandono da “referência identitária”, mas apenas a flexibilidade para aderir a algum dos perfis pré-fabricados que podem ser escolhidos dentre aqueles disponíveis no mercado. Isso significa que as subjetividades continuam a se organizar em torno de uma representação de si dada a priori, com o que evitariam o risco da flexibilidade total: uma abertura que as lance em direção ao



estranho, ao desconhecido e ao realmente singular. A liberdade para ser original ou “diferente” no mundo contemporâneo vai, portanto, até aonde o rol das escolhas possíveis permitem e toleram. Concomitante à escolha de um modelo a ser copiado e trocado, está a exibição dessa imagem, um fenômeno identificado por Paula Sibilia como um verdadeiro show do eu, no qual a narrativa pessoal, a exibição da intimidade e o culto à personalidade se tornam práticas difundidas “democraticamente” entre aqueles que têm acesso aos múltiplos dispositivos de conexão e às interfaces de autoinvenção.

Sibilia destaca como a aparente democratização dos canais midiáticos trazida pelas extensivas possibilidades de ver e ser visto abertas pelo fenômeno conhecido como Web 2.0, se tornou um grande caminho de exibição pública da intimidade, de culto à personalidade e de estabelecimento de conexões instantâneas. Se há uma fuga e uma reformulação do espaço íntimo tal qual ele fora elaborado na modernidade, e uma crescente exigência no que tange à reciclagem das identidades, o indivíduo moldado pela teia de conectividades ainda parece demasiadamente voltado para si mesmo: em seu próprio desempenho e poder de atração. Assim, embora a desapareição do autor tenha sido conclamada por Roland Barthes há mais de quatro décadas e que analistas da Web 2.0 e das diversas manifestações das artes contemporâneas insistam na hibridização do autor com o espectador, Paula Sibilia destaca que essa figura central de criação parece ressuscitar com inegável força. Seria questionável, portanto, a atual e cega aposta na coletividade da experiência e da criação possivelmente proporcionadas pelas redes cibernéticas. Entretanto, se, por um lado, as promessas de se tornar um autor —

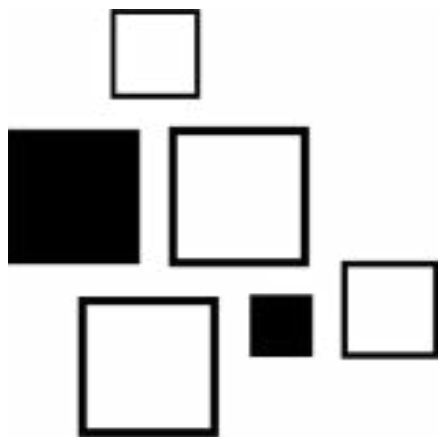
e, possivelmente, uma celebridade — seduz boa parte dos usuários das novas mídias, por outro lado, é possível detectar também — pelo menos na arte — alguns empenhos na tentativa de questionar a centralidade do sujeito na sociedade contemporânea, como é o caso de alguns artistas do campo da dança.

2. O CORPO REINVENTADO PELA DANÇA

Segundo Andre Lepecki, repensar o sujeito em termos do corpo é uma tarefa da dança. Assumindo essa tarefa, este artigo pretende questionar esses dois conceitos – sujeito e corpo - levando em conta o fato de não serem noções estanques e estabelecerem entre si diferentes relações em cada época e lugar para, a partir daí, identificar na dança alguma alternativa às imagens pré-fabricadas de identidades que se proliferam pelas mídias e, quem sabe, a invenção de uma nova possibilidade de vida.

Assim, em primeiro lugar, convém retornar à década de 1970, nos EUA, tempo e local nos quais o bailarino e coreógrafo Steve Paxton, buscando a experimentação de novas relações corporais com os outros, criou uma técnica que viria a se difundir bastante na dança cênica: o Contato Improvisação (CI). A elaboração de uma técnica como essa já aponta para o declínio do modo de subjetivação tido como tipicamente moderno □ aquele centrado em uma percepção do mundo individual e psicologicamente constituída □ ao mesmo tempo em que sugere que o corpo é o lugar privilegiado da percepção.

Se dois espíritos estão centrados no mesmo fe-



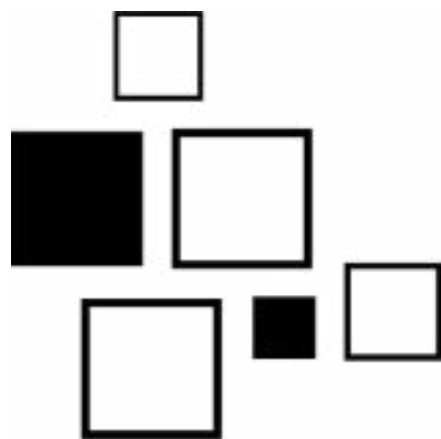
nômeno (tato, música, palavras), acontece alguma coisa que se assemelha muito a uma experiência recíproca (*mutuality of experience*). É como ter acesso a um outro espírito. Não ler o pensamento de outrem, como imaginamos, porque não sabemos o que esse espírito sente: sabemos apenas que é um sentir, centrado no tato comum, que tem lugar. Em outras palavras, se admitirmos que a nossa experiência sensorial deriva do nosso ponto de vista, na reciprocidade (*mutuality*) temos uma experiência de outra ordem. (PAXTON apud GIL, 2004, p. 111-112)

Com essas palavras, Paxton explica que tipo de experiência podem ter aqueles que praticam CI. Seria mais do que enxergar um mesmo fenômeno de um ponto de vista particular; é, para citar os termos do filósofo José Gil, produzir uma “osmose intensiva”, um efeito de “impregnação mútua” (GIL, 2004, p. 113). Sally Banes ressalta que o CI difundiu-se não apenas como uma técnica alternativa, mas como uma proposta de rede social na qual as performances estão associadas a um “estilo de vida”, a um modelo para um mundo possível que tem na improvisação os ideais de liberdade e adaptação e, na sustentação, evidenciam-se as qualidades da confiança e da cooperação (BANES, 1987, p. 19).

Hoje, alguns coreógrafos dão continuidade, através de outros meios que não o CI, ao esforço de vencer o imperativo da identidade pré-fixada. Andre Lepecki reconhece, por exemplo, o interesse de Jérôme Bel em evidenciar a presença da identidade autoral e estilhá-la, ao questio-

nar a função do coreógrafo no espetáculo “Nom donne par l’auteur”, de 1994. No referido espetáculo, Bel produz um jogo de correspondências e permutações entre certos objetos e seus significantes, lembrando o espectador que o próprio título é apenas um nome dado pelo autor ao seu trabalho. O artista identifica, dessa forma, o poder do autor-coreógrafo na fundação da coreografia e o necessário silenciamento do corpo do performer para que isso ocorra. Já na obra *Self Unfinished* (1998), o bailarino Xavier Le Roy propõe um desafio ao confinamento do corpo engendrado pela modernidade. Ele se pergunta por que nossos corpos terminam na pele e sugere que deveriam existir alternativas para a construção da imagem corporal, além daquela fornecida pelo saber anatômico. O corpo poderia, por exemplo, ser percebido como o espaço e o tempo no qual ocorrem trocas, tráfego e negociações. Assim, cada um seria visto como uma infinidade de partes, existindo apenas “indivíduos compostos”, o que tornaria completamente desprovida de sentido a noção de sujeito típica da modernidade (LE ROY apud LEPECKI, 2006, p. 43).

Le Roy estaria a evocar, com sua dança, um conceito de corpo sugerido na filosofia contemporânea, sobretudo no pensamento de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Felix Guattari, que Andre Lepecki define como um sistema de trocas aberto e dinâmico, que constantemente gera modos de subjetivação e controle, mas também resistências e devires (LEPECKI, 2006, p. 5). O referido pesquisador ressaltou como o artista soube provocar, nesse espetáculo, um deslocamento da noção de indivíduo, dissociando-a das categorias fixas que normalmente são utilizadas como forma de identificação do corpo: masculino e feminino, humano e animal, objeto e sujeito, mecânico e



orgânico. Esquivando-se dessas oposições, fazendo seu corpo assumir formas não reconhecíveis, o bailarino restituiu sua capacidade de se reinventar (LEPECKI, 2006, p. 40).

Estamos não mais diante de um self como um abrigo próprio para o sujeito individualizado, como a condição presumida para um corpo disciplinado ser habitado pela coreografia. O self de Le Roy é inacabado não porque ainda não foi completado, mas porque nunca será. [SIC] (LEPECKI, 2006, p. 42)

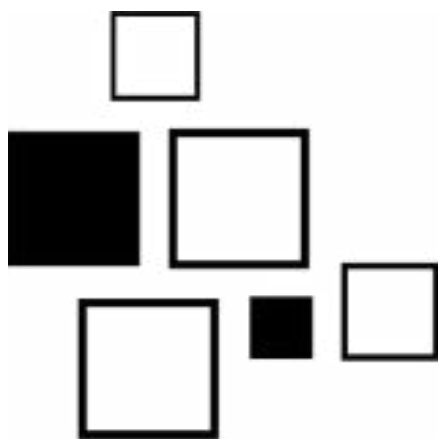
Dessa maneira, Le Roy chega ao ponto de esgotamento do modo moderno de coreografar, substituindo o corpo individual, monádico, por um “corpo relacional” que renova a prática da dança (LEPECKI, 2006, p. 43). Além do bailarino Xavier Le Roy, Jérôme Bel também parece buscar outro modo de coreografar, questionando os preceitos herdados da dança moderna. Em um texto publicado em 1999, revelou sua recusa em aceitar o sujeito como uma entidade fechada, limitada por sua superfície corpórea. Lepecki encontra ressonâncias entre as ideias de Bel e o conceitos de “imagem corporal” de Paul Schilder:

A imagem corporal de um indivíduo não coincide simplesmente com a presença visível de seu corpo. Na verdade, a imagem corporal se estende para qualquer lugar que um pedaço do corpo tenha alcançado através do espaço e do tempo. Onde quer que um indivíduo tenha deixado uma parte de seu corpo (fezes, sangue, menstruação,

urina, suor, lágrima, sêmem), lá está o limite da imagem corporal. Onde quer que o indivíduo tenha deixado uma impressão de seu corpo (incluindo as linguísticas, afetivas ou sensoriais) aí está o limite de sua imagem corporal. [SIC] (LEPECKI, 2006 p. 50)

As obras analisadas por Lepecki compartilham entre si o privilégio de tentar ruir as noções estabelecidas na modernidade sobre o que é a dança, bem como as definições de corpo e sujeito que se encaixam naquilo que se espera de uma coreografia. O esforço, neste artigo, também se direciona no sentido de identificar essas pequenas possíveis revoluções, porém a ênfase aqui recai sobre os processos de criação que primam pelo questionamento do “corpo monádico” através do estabelecimento de relações com aqueles que seriam identificados como “os outros”.

Um exemplo dessa busca parece estar presente no trabalho da performer Micheline Torres. O processo de construção da peça intitulada “Eu prometo, isso é político” (2010) dessa artista brasileira foi marcado por encontros com diversas pessoas, nos quais, conforme descrito no material promocional da peça, compartilhava-se, roubava-se e emprestava-se simultaneamente, em experiências que visavam a descobrir as maneiras de construir juntos. Uma dessas possibilidades de criação conjunta é descrita pelo filósofo Charles Feitosa, seu parceiro na referida obra, que consiste em abrir mão de pré-concepções a respeito de si mesmo, optando por buscar, na comunicação com o outro, não o que há de comum, mas o que faz do indivíduo um desconhecido para ele mesmo.

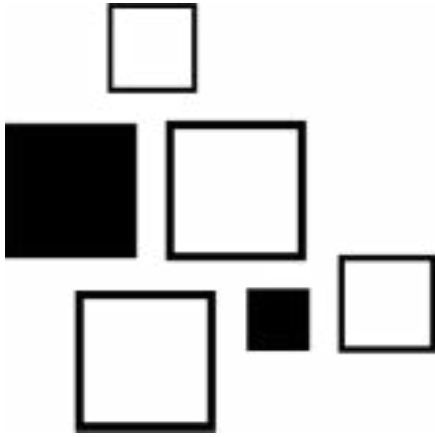


A filosofia costuma descrever o ‘encontro’ segundo a lógica de uma ideologia da identidade, ou seja, como uma oportunidade para pessoas diferentes buscarem o ‘mesmo’[...] Sempre desconfiei que essa ideia tradicional de ‘encontro’ escondia uma estratégia velada de dominação [...] Ao invés de um processo de ‘re-conhecimento’ mútuo, quer dizer, ‘recondução do outro ao igual’, eu queria que o encontro permitisse um certo ‘re-estranhamento’, quer dizer, um diferenciar-se a si próprio através do contato com o outro; um reaprender a tomar a si e ao outro como desconhecidos, ainda não categorizados ou classificados. (FEITOSA, 2010)

A peça “Eu prometo...” é resultado das andanças de Micheline pelo mundo, dos traços deixados pelos encontros com pessoas e cidades, que a todo momento reconstroem seu corpo. Durante boa parte da performance, a artista utiliza uma máscara, o que pretende evidenciar que não há nada por trás daquilo que se vê, pois está tudo manifestado na visibilidade do corpo e de seus gestos. Se há uma singularidade nesse trabalho, é resultado dos trânsitos, das conversas, do olhar para o lado, de um movimento de descentralização, que faz com que cada colaborador chegue a seu próprio lugar, como relata a própria artista no folder distribuído antes da apresentação. O aspecto político prometido no título da obra está no próprio corpo, que participa e é transformado pelos espaços por onde transita.

Tanto as obras citadas por Lepecki quanto o depoimento de Charles Feitosa acima reproduzido questionam a noção moderna de sujeito ao propor a ideia de um self “inacabado” ou “estranho” e, ao mesmo tempo, oferecem um novo e possível caminho para a construção subjetiva do indivíduo contemporâneo. A impossibilidade de uma completa definição de si não implica, nesses casos, uma adesão desesperada aos perfis pret-a-porter escolhidos dentre um rol de modelos socialmente aceitáveis e prontos para serem performados. Assim, se de um lado, na atual sociedade da visibilidade, proliferam padrões de comportamento, atitudes e opiniões adequados às exigências sociais de constante reinvenção de identidade, do outro lado se configura, em certas manifestações artísticas, um aproveitamento desse estado de indefinição como uma oportunidade para vivenciar novas experiências corporais. Como observou Lepecki, o self constituído através dessas práticas nunca estará completo, nem mesmo de maneira transitória e frágil, pois, afinal, a própria incompletude é o suporte da criação.

Uma das experiências possíveis a partir desse self inacabado é a ação de afetar e ser afetado pelo outro, como acontece, por exemplo, na prática do Contato Improvisação. Para compreender o que se passa nesse tipo de interação é preciso recorrer ao pensamento do filósofo José Gil, que percebe a relação entre os corpos em algumas práticas de dança contemporânea como um tipo de comunicação que difere daquela que se dá pelos signos. Esse autor explica que tal processo só é possível porque, além da consciência “externa” corriqueira, que faz do nosso corpo um objeto no mundo, há também uma “interna”, da saturação pelos sentidos, dos movimentos minúsculos e não visíveis, que seria, in-



clusive, melhor definida como uma consciência “inconsciente”. Quando dois corpos estão em contato, é esse tipo de energia que entra no fluxo comunicacional, redimensionando-os em intensidade.

Dois conceitos do filósofo português são importantes para compreender como pode se dar essa comunicação: atmosfera e corpo de consciência. “A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças”, explica. “É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos” (GIL, 2004, p.119). O conceito não é completamente desconhecido: com frequência nos referimos à atmosfera (o termo “energia” é utilizado como equivalente) que existe em determinado lugar e, como bem lembra Gil, muitas vezes a tratamos como um dado objetivo, claramente perceptível por todos os presentes. [De acordo com Maria Cristina Ferraz, o termo “atmosfera” vai além do sentido usual, fazendo referência ao trabalho de Hubert Damisch acerca da história da nuvem na pintura. Na página 99 de *Movimento total*, José Gil menciona a propriedade que a nuvem possui de fazer com que percebamos as mudanças sem que possamos acompanhar a dinâmica das transformações.] Já o corpo de consciência é um estado no qual “os movimentos e os ritmos corporais se confundem com os movimentos de pensamento, de tal modo que o corpo sabe exatamente que gesto produzir” (GIL, 2004, p. 121). Nesse peculiar estado, corpo, pensamento e atmosfera se confundem, tornando possível tal comunicação que une seres distintos. Com frequência, a quem está começando a praticar o CI, é aconselhado que procure “não pensar” sobre que movimento executará em resposta a um estímulo. O que se busca é um esvaziamento

das projeções imagéticas mentais. Dizer “não pense” quer dizer algo como “não preveja seu movimento”, pois, na verdade, continua existindo o pensamento, só que esse provém do corpo de consciência.

De acordo com Ferraz, através desses dois conceitos, atmosfera e corpo de consciência, José Gil é capaz de ultrapassar a dualidade exterior/interior e elaborar uma concepção de corpo que vai além da “matriz hierarquizante do organismo”, propondo, na esteira do pensamento de-leuziano, um corpo atravessado por intensidades e fluxos de energias que interage com o mundo através de outra substância comunicacional. Ela relembra, ainda, que esse corpo não é privilégio da CI, ou mesmo da dança: ele está presente no dia-a-dia, o que essa arte faz é apenas potencializar suas possibilidades. No entanto, a base filosófica da dança contemporânea, no que diz respeito à experiência da relação com o outro, a encontramos também em outro tempo e lugar: é o perspectivismo nietzschiano que fornece algumas pistas para compreender o problema em questão. Existe algo em comum na maneira como certos coreógrafos contemporâneos e Nietzsche pensam o corpo em contato com o mundo.

3. A FILOSOFIA DO CORPO EM RELAÇÃO

À luz do perspectivismo, não há explicação possível sobre o mundo. Isto quer dizer duas coisas: por um lado, não existe a verdade absoluta, por outro, também não há verdades relativas, possíveis de serem encontradas a partir da adoção de determinados pontos de vista. Essa visão se afasta tanto de uma concepção platônica quanto do relativismo, pois, para Nietzsche, mesmo esse último pressupõe a existência de uma constituição inerente ao mundo e de um conhecimento que se-



ria capaz de representar mais ou menos satisfatoriamente a verdade. Não se trata, portanto, da impossibilidade do conhecimento por conta dos limites da razão humana, mas da impossibilidade do conhecimento por falta mesmo de uma verdade que possa ser conhecida. O perspectivismo nega “toda instância transcendente ou subjacente ao mundo” (ROCHA, 2003, p. 17), que é considerado “uma diversidade caótica em constante fluxo, um processo destituído de finalidade, uma multiplicidade de forças sem qualquer unidade, um puro devir que jamais atingirá um estado de ser” (ROCHA, 2003, p. 17). Ou seja, algo que não é inteligível.

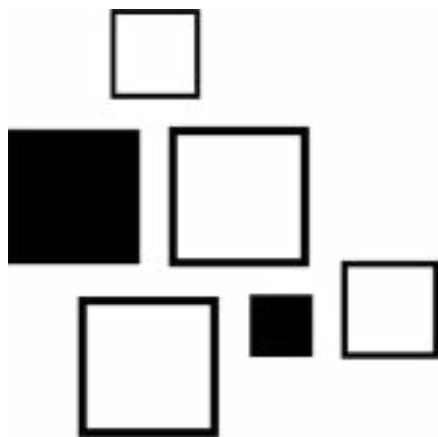
O perspectivismo se afasta do relativismo porque nega a possibilidade de um ponto de vista externo: o homem só poderia ser o sujeito e o mundo só poderia ser o objeto de seu olhar, se houvesse distinção entre os dois, “mas o homem não é exterior ao mundo” (ROCHA, 2003, p.33). Não há, portanto, objetividade ou a “coisa em si”, bem como não há um sujeito metafísico. Desta maneira, Nietzsche nega também a unidade do eu, que não é mais que “a ficção de um ser imune ao movimento do devir, a ilusão de uma substância que permanece inalterada por trás da flutuação dos afetos e da variação de perspectivas” (ROCHA, 2003, p. 21). De acordo com Silvia Rocha, ainda através do perspectivismo, Nietzsche lança as bases do “relacionismo”, que é a constatação de que, na ausência de um ponto de vista que seja transcendente, tudo o que há são as relações (ROCHA, 2003, p.162). As coisas são, portanto, constituídas a partir da sua relação com outras coisas, não existindo a priori.

Não há coisas tomadas em si mesmas que, pos-

teriormente, entram em relação com outras: a relação é o primeiro termo [...] Se não há coisa em si é porque falta precisamente o ponto de vista a partir do qual a soma das perspectivas apareceria como uma totalidade, condição necessária para determinar a “natureza” do objeto e constituir sua “essência”. (ROCHA, 2003, p. 163)

O resultado é que sujeito e objeto não são tomados como coisas independentes, mas um é produzido pelo outro. O sujeito atravessado pelo perspectivismo não é aquele capaz de mudar de posição, mas aquele que, longe de ser constituído por uma essência, é capaz de “tornar-se outro”. De acordo com Rocha, “colocar-se no lugar outro” implica uma noção de identidade e permanência do eu, portanto, estaria mais em consonância com um relativismo (como acontece no multiculturalismo), já “tornar-se outro” traz a ideia de multiplicidade de eus, de um não ser.

O perspectivismo implica o abandono do conceito de sujeito e da ideia de substância. Não há um eu que ocupa, sucessivamente, diferentes perspectivas (e que portanto, permaneceria imutável por trás dessa mudança ou idêntico por trás das relações) [...] O outro não reside portanto no exterior do sujeito, como uma instância que o afeta de fora, mas é indissociável daquilo que o homem, a cada momento, se torna. Somos sempre um outro, não apenas porque nos transformamos no tempo, mas porque aquilo que nos constitui



é indissociável das circunstâncias que encontramos. (ROCHA, 2003, p. 167)

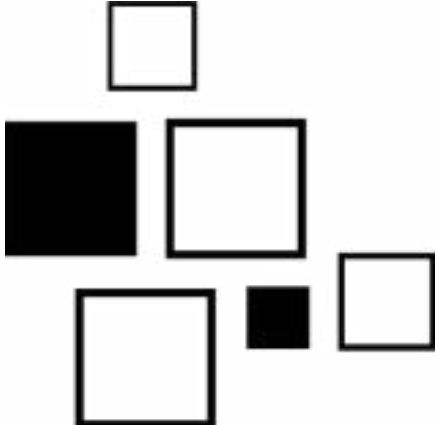
Assim, a própria noção de aparência como o falso, tão cara à forma como a tradição ocidental encara a relação entre exterior e interior, cai por terra. José Gil, ao observar o corpo do bailarino, propõe que a dança efetua um rompimento da dualidade existente entre o dentro e o fora. O autor utiliza os termos pele e superfície para explicar que estes já não são o invólucro de um organismo biologicamente organizado, mas a extensão de um corpo atravessado por intensidades, que se prolonga no espaço e dele se impregna. O vocabulário da transformação corporal está muito presente na filosofia de Gil, afirmando, por exemplo, a respeito da pele, que “ela própria está em mutação, muda de natureza, crispa-se, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades” (GIL, 2004, p.63). Através do movimento o corpo torna-se lugar de uma forma de subjetivação alterdirigida que não toma o outro como plateia, mas como partner.

O espetáculo *Essence*, produzido pela Focus Cia. de Dança em 2010, evoca essa abordagem sobre o corpo para a cena. No folder distribuído antes da apresentação, a “essência” é definida como uma dupla camada, uma pele que reveste o segundo corpo. A aproximação, a princípio paradoxal, entre os dois termos, revela que a proposta é questionar o entendimento que tradicionalmente temos sobre a construção de nós mesmo, deslocando o sujeito do centro de si para a relação com o outro. A essência como superfície deixa então de ser um paradoxo, pois é através desta que nos abrimos ao mundo, e as interações com a figura do outro moldam e vêm nos moldar. A pele são os objetos e as pessoas

que a todo o tempo revestem, preenchem, deslocam, impedem, permitem, modificam o segundo corpo de um sujeito que se reconhece como “essencialmente” relacional.

Também interessada nas propriedades do corpo como espaço de afetos, Suely Rolnik distinguirá duas formas de nos relacionarmos com o mundo. De um lado está a percepção, modo de apreensão que compreende a capacidade de dar sentido àquilo que vemos, determinando a existência de sujeito e objeto. Do outro lado está a capacidade de apreendermos o mundo de maneira sensível, na qual o “outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”. A autora acrescenta que “dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2003). A capacidade sensível de apreensão do mundo teria sido reprimida historicamente em favor da capacidade perceptiva; no entanto, existiram alguns importantes resgates a essa potência, como as vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX.

Rolnik propõe que trazer de volta à vida o “corpo vibrátil” é abrir caminhos para a sua vulnerabilidade, um tipo de relação em que “o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2003). A nosso ver, tanto José Gil quanto Suely Rolnik traçam rotas possíveis em direção a novas formas de subjetivação, que têm no corpo e na relação com os outros a principal via de



uma experiência de vida intensa, criadora e crítica. A aposta desses autores é que seria possível superar a anestesia e a vertigem que nos impedem de viver consistentemente a experiência da troca. Já a nossa aposta, acreditando nessa possibilidade, é que a dança contemporânea tem indicado um caminho possível a ser seguido na busca por esse corpo vibrante, intenso e vulnerável, em consonância com a proposta de José Gil.

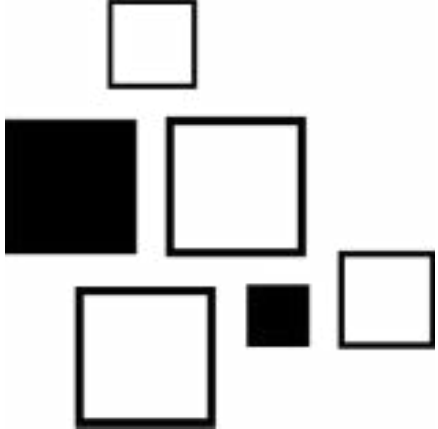
Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2004, p. 56)

O corpo presente nessas práticas de dança contemporânea estaria sendo “roubado de sua alma” no sentido de que ele não seria preenchido pela essência unívoca de um self acabado. O bailarino, desprovido de alma, poderia agora enfim confundir-se com seu corpo, que — longe de ser a representação visual de uma identidade pré-fixada — torna-se um

lugar de trânsito e experimentações. Trata-se, assim, menos de uma anulação de si e mais de sua expansão — uma ampliação de possibilidades que se efetua não pela imposição de algo que já está pronto, mas pelo estranhamento do que parecia estável e pela abertura ao que pode ser. Longe de ser desprovido de humanidade, o bailarino “sem alma”, tal qual proposto aqui, carrega consigo uma identidade de natureza diversa, na qual são questionadas tanto as noções tradicionais de subjetividade e corpo quanto a redução do primeiro ao segundo.

Coreógrafos contemporâneos, dando sequência ao que propôs Steve Paxton, têm tido a grande importância de tornar a relação o primeiro termo da dança. Ao fazer isso, exigem dos bailarinos que queiram compartilhar essa experiência a necessidade de se destituir de seu “a priori”. Em consonância com o relacionismo, identificado por Silva Rocha em Nietzsche, os bailarinos precisaram se esvaziar de sua substância interior para buscar a constituição de uma alma-superfície, que se molda em um fluxo transitório pelo toque, pela comunicação através de uma consciência “inconsciente”, pela capacidade de apreender o mundo de maneira sensível, pela reativação de sua qualidade vibrátil. Segundo Anne Suquet,

o bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive sua corporeidade à maneira de uma ‘geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo’, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. (SUQUET, 2008, p. 538)



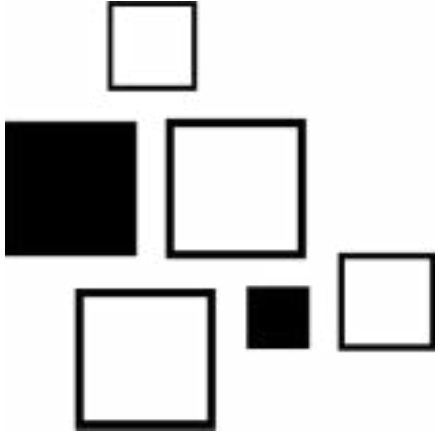
Assim, é possível afirmar que o corpo projetado por essa dança é, portanto, relacional, pois só existe na medida em que estabelece com o outro um contato sem pretensão de forma, sem intencionalidade, aberto a qual seja o resultado dessa interação. Hoje, artistas como Micheline Torres, a companhia Focus, Xavier Le Roy e Jérôme Bel dão continuidade ao projeto relacional da dança de maneiras distintas, mas que têm em comum o combate às limitações que a noção de identidade como algo fixo e estável impõe às possibilidades da arte e às experiências sensíveis. Levar o relacional ao processo de criação implica não projetar o resultado a ser alcançado, o que permite a emergência do surpreendente que impressiona não por ser espetacular mas por destituir o corpo de seus tabus.

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: postmodern dance*. Middletown, EUA: Wesleyan University Press, 1987.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Graça, corpo e consciência. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 18, n. 03, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/10376>>. Acesso em: 07 dez. 2010.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- ROCHA, Sílvia. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempos de globalização”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/05/1996. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>.

Acesso em: 22 set 2011.

- ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: *Simpósio Corpo, Arte e Clínica*, 2003. Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 04 jun 2011.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SUQUET, Annie. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, A. et al. *História do corpo: as mutações do olhar – o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-540.



ESPAÇO MULTIVERSO: ARTE E TÉCNICA NA DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA



DÉLCIO JULIÃO EMAR DE ALMEIDA - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, GRUPO DE PESQUISA EM ANALOGIAS, METÁFORAS E MODELOS NA TECNOLOGIA, EDUCAÇÃO E CIÊNCIA – AMTEC, DELCIO.ARTES@GMAIL.COM



RONALDO LUIZ NAGEM - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, DEPARTAMENTO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, MESTRADO EM EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA, RONALDO-NAGEM@GMAIL.COM



MAURÍCIO SILVA GINO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DE MINAS GERAIS, DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA DA ESCOLA DE BELAS ARTES, MAURICIOGINO@GLOBO.COM

Resumo - O artigo pretende discutir a importância da concepção e construção de modelos e objetos comunicacionais no sentido da divulgação da ciência em espaços não formais de educação, como museus e exposições, sob uma perspectiva estética. Por meio da concepção e construção de modelo análogo ao espaço sideral, foi possível avaliar como um objeto, inicialmente destinado ao ensino de astronomia, pode ser expandido para fins exposicionais. Esse processo foi apoiado por aportes teóricos próprios dos campos das artes e comunicação visual, em particular a semiótica peirciana e a teoria da Gestalt. O projeto faz parte de dissertação de mestrado desenvolvida no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, para o qual foi organizada uma exposição dos modelos, assim como toda uma estrutura de comunicação visual, com vias a informar e entreter, intitulada Espaço Multiverso. Além dos resultados obtidos no processo de pesquisa relacionados à dissertação, foram descritos os desdobramentos resultantes da montagem da exposição em eventos e museus. Como consideração final, foi possível verificar que tais estratégias de concepção e construção de imagens possibilitaram reflexões aprofundadas a respeito da importância da transdisciplinaridade nos processos de concepção de modelos e exposições museais como locus de divulgação e democratização de conceitos científicos para um público não especialista, no sentido da consolidação da cidadania.

Palavras-chave: museus, arte, modelos, analogias, divulgação científica.

MUSEUS E ESPAÇOS NÃO FORMAIS DE EDUCAÇÃO

Muito se discute a respeito de qual seria o papel dos museus e exposições nos processos de construção do conhecimento e cultura, “contemplando possibilidades da divulgação do conhecimento como uma prática social” (ELIAS et al., 2007, p. 5), que são classificados como espaços não formais de educação. Sendo assim, inicia-se este artigo com a tentativa de buscar uma classificação do que sejam os espaços formais, informais e não formais de educação.

Os autores acima citados asseveram que a educação formal está ligada às práticas sistemáticas de ensino, regidas por normas, leis e regulamentos curriculares. A educação informal acontece no convívio social, nas permutas e negociações próprias dos grupos envolvidos. Os processos não formais, por sua vez, ocorrem em espaços sociais, compostos por metodologias flexíveis, tendo o sujeito como foco, construído a partir do compartilhamento de experiências coletivas.

Ramey-Gassert et al. (1994), por sua vez, utilizam o termo espaços informais para nomear o lócus de aprendizagem que ocorre fora da estrutura formal da escola, e neste contexto se incluem os museus. Argumentam os autores que, em termos da construção do conhecimento, os espaços informais de aprendizado se diferenciam dos espaços formais pelo fato de se apresentarem como locais mais democráticos, alcançando famílias, grupos comunitários e minorias.

Marandino (2003) constata a ampliação dos espaços sociais de educação, como ambientes que possibilitam a afirmação de identidades e

práticas culturais e sociais, sendo observado o interesse crescente nas questões de divulgação científica por meio de veículos como revistas científicas, jornais, produção de vídeos e a ampliação do número de museus e centros de ciências, além de cursos especializados na área.

O ambiente museal, em particular, pode incrementar as interações sociais entre esses grupos, nos quais o visitante é convidado a escolher o que irá experimentar, sem necessariamente seguir uma sequência de idéias, em uma vivência fragmentada e colaborativa. Griffin (1998) sugere que os espaços não formais de educação não prescindem do protagonismo do visitante, pois a exploração do espaço é construída a partir da curiosidade e da busca de satisfação pessoal.

Chelini & Lopes (2008, p. 208) argumentam que a divulgação científica “é uma prática social que vem sendo cada vez mais ampliada e desenvolvida e, nesse aspecto, os museus ganham destaque como locais de comunicação e divulgação”. Essa afirmação chancela a discussão a respeito dos processos de concepção e construção dos objetos que compõem os acervos e artefatos comunicacionais desses espaços. No ponto de vista Elias et al. (2007, p. 2), é cada vez mais necessária “a busca por espaços alternativos de divulgação do conhecimento científico, nos quais as pessoas possam compartilhar um pouco do avanço científico e tecnológico que acaba repercutindo no seu dia a dia”. Para os fins que este artigo se presta, os objetos acima citados serão nomeados de modelos analógicos e, para tanto, será tentado definir o termo, já que se portam como instrumentos de divulgação científica e compõem a estrutura visual de museus e exposições.

MUSEUS E MODELOS ANALÓGICOS

Um modelo é uma representação da realidade, expressos por meio de frases, fórmulas, proposições e imagens visuais, como pinturas, desenhos, fotografias, esculturas dentre outros. De acordo com Moreira (1996, p. 3), “As imagens [...] correspondem a vistas dos modelos”, ou seja, são os modelos mentais expressos visualmente, mas aos quais se tem acesso apenas a uma ou algumas vistas ou perspectivas, propondo que a “imagem visual é o exemplo típico de representação analógica” (MOREIRA, 1996, p. 2).

Nagem & Condé sugerem que os modelos são utilizados de forma cotidiana, tendo por escopo facilitar a construção do conhecimento.

Um modelo é uma construção analógica articulando teorias e leis. Muitos modelos podem ser expressos em uma concretude capazes de materializar uma ideia ou um conceito. Tal fato torna as teorias e as leis científicas mais assimiláveis pelo entendimento humano. (NAGEM & CONDÉ, 2011, p. 13)

A utilização desses modelos em exposições e museus se caracteriza com objetivos diversos, tais como lazer, educação e informação. Portanto, são lugares que possibilitam diálogos, intercâmbios de informações e construção de conhecimento. São espaços de experiências intelectuais e emocionais, mediadas pelos objetos expostos que formam o conjunto de aparatos comunicacionais que municiam os referidos espaços.

Paralelo a esses processos, pode-se verificar o interesse pelo estudo da percepção de analogias presentes nesses aparatos, e como eles são percebidos pelo público. Nos processos de modelagem, ou seja, a concepção e construção de modelos, verifica-se a utilização de analogias, importantes na mediação entre conhecimentos prévios dos indivíduos e os novos conhecimentos transmitidos pelos modelos propostos. Segundo Nagem et al (2001, p. 198), “a linguagem, a motivação e a bagagem de experiências de cada indivíduo exercem importante papel na criação, transferência e aprendizagem de conhecimentos. Nesse contexto, inserem-se as analogias”. No ensino de ciências, percebe-se a importância do uso de analogias para explicar domínios desconhecidos.

O processo de se produzir e refletir por analogias é um ato de comparar, já que o ser humano é comparativo por natureza. Gombrich (1995) defende que a capacidade humana de eleger diferenças e similaridades, de ajustar a percepção no intento de equilibrar o estado das coisas é que permite a existência da arte e da ciência. O autor argumenta que “[...] a Natureza não nos dotou com essa capacidade para que possamos produzir arte; mas ao que parece, estaríamos perdidos neste mundo se não tivéssemos a aptidão de descobrir relações” (GOMBRICH, 1995, p. 54).

Entende-se por analogia, segundo Duarte (2005), uma comparação explícita entre dois domínios, nos quais um é conhecido e outro desconhecido. Assim, pode-se dizer que, ao se empregar analogias, o sujeito busca, em seus conteúdos familiares, conexões significativas que permitem o avanço para níveis mais complexos de conhecimento, conforme sugerem Nagem et al (2001).



Nesse contexto, será intentado discutir a dinâmica dos fundamentos que caracterizam a concepção e construção de modelos analógicos e a organização das informações que compõem os espaços onde esses modelos estão inseridos. Por conseguinte, faz-se necessária a discussão ao que se refere ao design desses objetos, dada a sua possibilidade de influenciar na percepção de conceitos científicos.

O design de modelos analógicos se embasa em técnicas e referenciais teóricos próprios das artes, e esta relação entre arte e ciência se mostra cada vez mais importante, já que as imagens visuais, próprias do fazer artístico, funcionam como instigadoras e metáforas visuais que poderão levar ao pensamento analógico, propiciando um possível interesse e, conseqüentemente, a popularização de conceitos científicos. É possível que estas imagens visuais provoquem mudanças de atitude em relação a esses conceitos e, assim, na proposta de construção do conhecimento, com reflexos na sociedade.

No processo de compreensão dos significados impregnados nos modelos, verifica-se a importância em se analisar a dinâmica de articulação entre o conhecimento que se quer transmitir e o produto que atuará como veículo para esse conhecimento — no caso o modelo proposto —, no intento de se reduzir os ruídos gerados nesse processo. Para tanto, foi imprescindível os aportes teóricos em semiótica, que tem como função principal a análise da dinâmica representacional dos objetos que mediam as relações de significado nos processos de comunicação e construção do conhecimento.

Corroborando essa afirmação, Santaella (1983, p. 14) define a semiótica como “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. A Teoria Geral dos Signos, conforme codificada por Charles Sanders Peirce (1839-1914), torna possível, por meio das leis por ela preconizadas, analisar a “dimensão representativa [...] dos objetos, processos ou fenômenos em várias áreas do conhecimento humano” (NIEMEYER, 2003, p. 19). Nestas dinâmicas de linguagem, ocorre a negociação semântica, na qual cada integrante do processo participa de modo ativo, de acordo com sua estrutura mental, filtrando e interpretando as mensagens compartilhadas.

Paralelo aos estudos referentes à semiótica, foi proposta a análise dos modelos pelo viés da Gestalt, cujos estudos se baseiam nas questões relativas à “percepção, linguagem, inteligência, aprendizagem, memória, motivação, conduta explorativa e dinâmica de grupos sociais” (GOMES FILHO, 2008, p. 18). Esses estudos propõem a verificação da construção das estruturas visuais e quais critérios subjazem nas questões de escolha entre uma forma e outra.

O termo Gestalt, traduzido popularmente como “forma”, “boa forma”, “figura”, refere-se aos mecanismos de integração dos elementos da composição visual em comparação com a somatória do todo, compondo um sistema de leitura organizado na “Fundamentação Teórica da Gestalt”, a qual argumenta que o resultado do processo de captação visual da luz incidente sobre o objeto observado não obedece à mesma dinâmica do

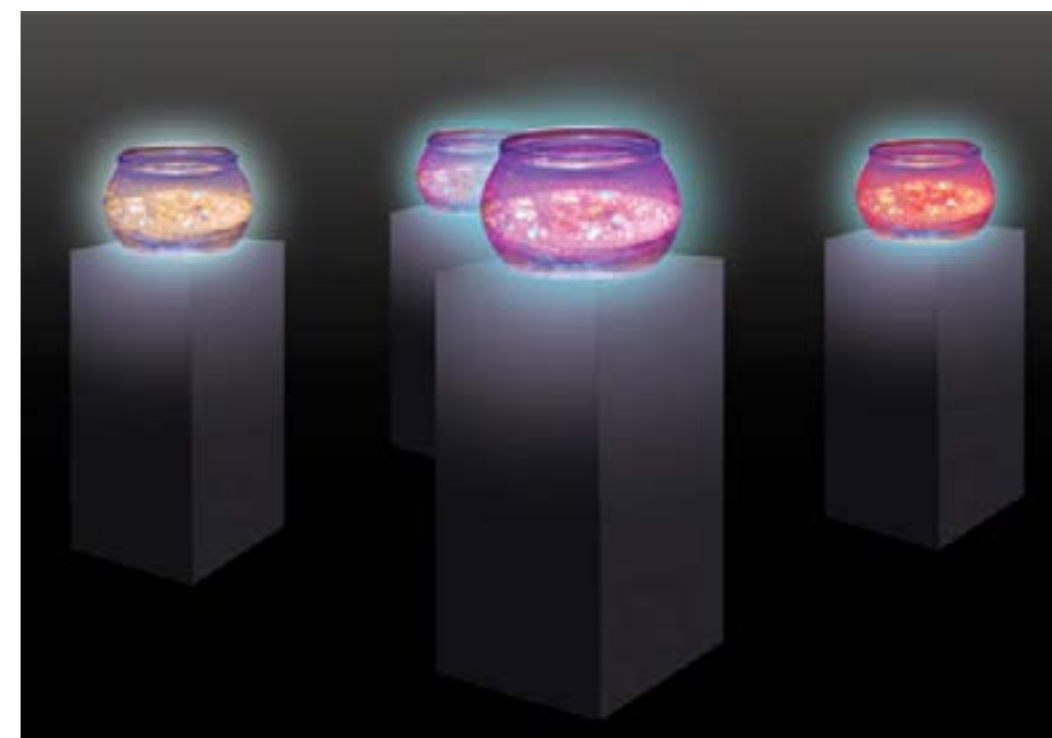
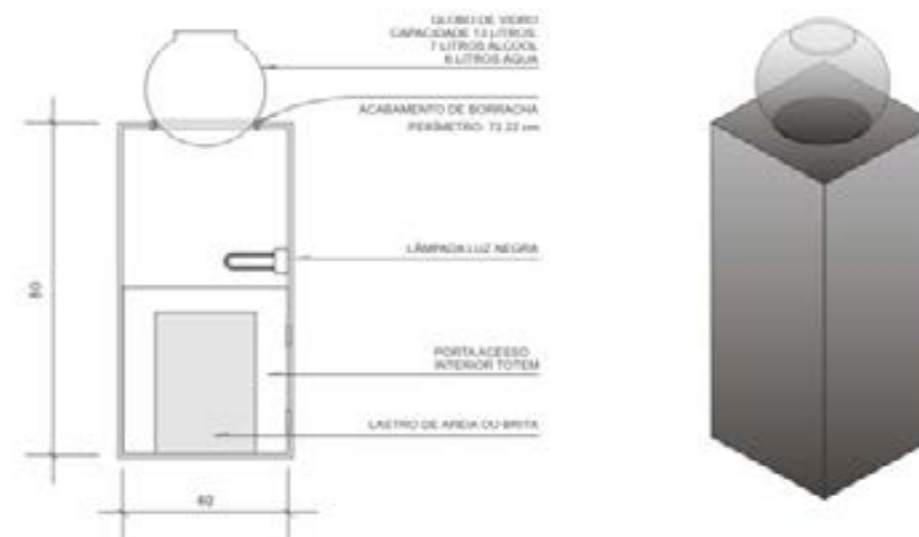
processamento dessa captação no cérebro que, segundo Gomes Filho (2008, p. 19) [...] “não se dá em pontos isolados, mas por extensão”.

As duas correntes teóricas apresentadas acima, indispensáveis nas áreas de design e artes, foram extremamente importantes para a concepção, construção e análise dos modelos analógicos.

CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DO MODELO ANALÓGICO

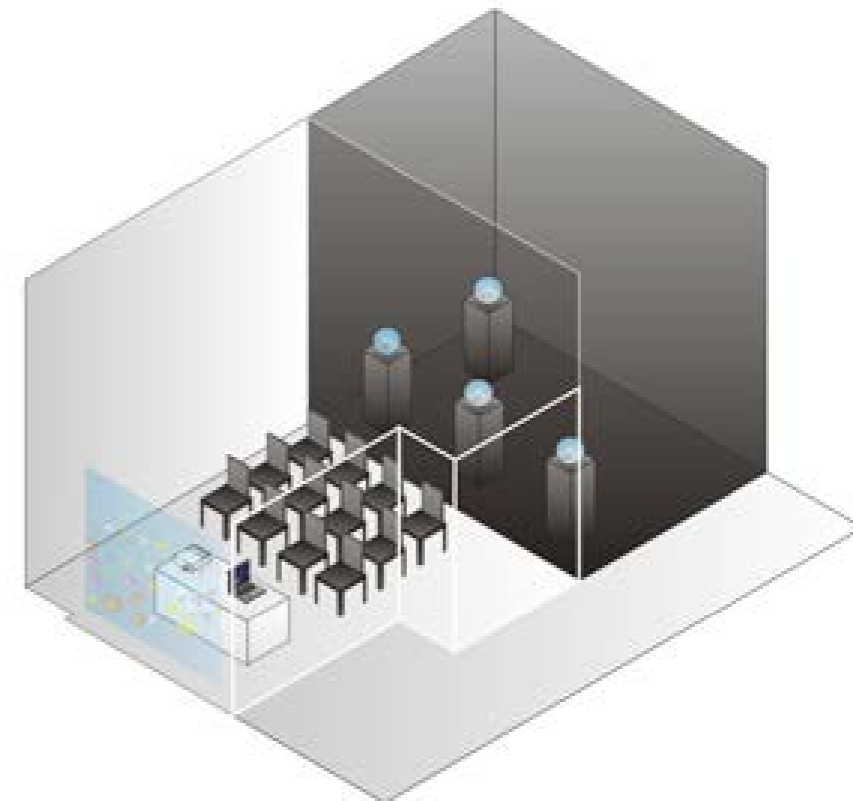
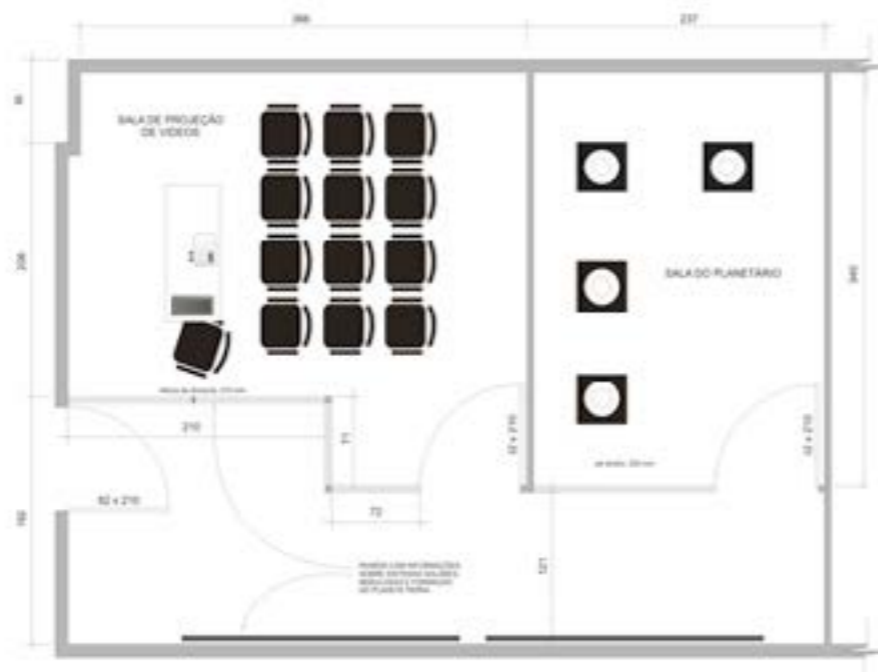
A iniciativa de se propor a construção do modelo analógico surgiu durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (EMAR DE ALMEIDA, 2012). O modelo utilizado foi o simulador de planetário líquido proposto para o ensino da formação de sistemas solares que possuía como objetivo a alfabetização e assimilação de conceitos científicos (OLIVEIRA & NAGEM, 2010). Formado com substâncias simples, como água, óleo e álcool, o referido modelo de planetário inicialmente se direcionava à formação de estudantes do ensino fundamental. Entretanto, apresentava possibilidades de ser expandido para ambientes não escolares e públicos diversos, atribuindo caracteres estéticos que potencializassem essa expansão.

Dessa maneira, foram inseridas inovações que permitiram simular uma estrutura visual que remetesse ao espaço sideral. A este sistema foi cunhado o nome Modelo Análogo ao Espaço Sideral 3D em Meio Fluido – MAES-3DMF.



> Figura 1: Desenho esquemático, perspectiva isométrica de um pedestal de sustentação do MAES-3DMF e ilustração exemplificando exposição. - Fonte: arquivo pessoal

Devido à necessidade de total escuridão para a reprodução do efeito sensorial desejado, foi necessária a concepção do Espaço “Multiverso” que, além de contar com 4 unidades do MAES-3DMF, possuía, ainda, ambiente iluminado com peças de comunicação, como cartazes, banners e painéis informativos e sala de projeção de vídeos relacionados ao tema astronomia.



> Figura 2: Planta baixa e perspectiva isométrica do Espaço “Multiverso”. Fonte: arquivo pessoal

Após a organização do Espaço “Multiverso”, procedeu-se a análise do ambiente e dos modelos, com objetivo de levantamento de dados para a pesquisa relacionada à dissertação de mestrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseados nas correntes teóricas propostas anteriormente, foi possível verificar a validade do modelo como ferramenta de divulgação dos conceitos inicialmente reservados a um público especialista. Este interesse se deveu muito pelo cuidado com a estrutura visual do projeto em sua totalidade, já que isto ficou bem demonstrado pela análise semiótica e



da percepção embasada nas teorias da Gestalt, verificadas durante a análise dos dados da pesquisa.

A expansão do MAES-3DMF para espaços não formais de educação em ciências, como museus e exposições, se apresentou como uma proposta eficaz. A construção do modelo contou com a participação de vários profissionais, tais quais: designers, biólogos, físicos e pedagogos, o que foi decisivo para a definição das características dos resultados obtidos, apontando a necessidade da reflexão acerca do alinhamento entre especializações diversas, no sentido da transdisciplinaridade.

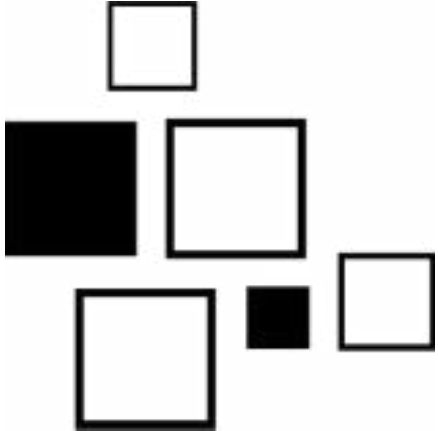
Dando continuidade ao projeto, os MAES-3DMF, inseridos no Espaço Multiverso de Astronomia, foram apresentados em congressos e eventos, como o VIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS – VIII ENPEC, que ocorreu juntamente com o I CONGRESSO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EN ENSEÑANZA DE LAS CIÊNCIAS – I CIEC em Campinas/SP, no Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica – Florianópolis/SC e no 28º Encontro Regional de Ensino de Astronomia Museu de Ciências Naturais PUC Minas, em Belo Horizonte. Mais uma vez, a avaliação da proposta foi muito positiva, indicando desdobramentos, como a montagem do referido modelo em escolas, exposições e museus, de forma definitiva ou itinerante.

Assim, propõe-se a reflexão a respeito da importância do cuidado estético no trato de objetos com intentos de divulgação científica. A importância da divulgação de conceitos científicos por meio dos atributos das artes e aportes teóricos próprios das imagens visuais visa ampliar o in-

teresse da população para assuntos inicialmente áridos e herméticos. A imagem atrai e encanta, portanto, como ferramenta de divulgação científica, pode ajudar a formar cidadãos conscientes de seu papel na construção do conhecimento e desenvolvimento da nação, já que iniciativas dessa natureza reforçam a noção de cidadania e inclusão e, no caso particular do tema astronomia, o papel de cada indivíduo na preservação do planeta, visto que o acesso a estes conhecimentos pode ampliar a noção do lugar que se ocupa no espaço, a dimensão e a fragilidade da Terra em relação à imensurabilidade do Universo do qual ela faz parte.

REFERÊNCIAS

- CHELINI, Maria-Junia E.; LOPES, Sônia G. B. C. Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. Sér. V. 16, n. 2, p. 205-238. Jul./dez. 2008.
- DUARTE, Maria da Conceição. Analogias na educação em ciências: contributos e desafios. *Investigações em Ensino de Ciências*. v. 10. n. 1. mar. 2005. Disponível em: <<http://www.if.ufrgs.br/public/ensino/revista.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2010.
- ELIAS, Daniele Cristina Nardo; AMARAL, Luiz Henrique; ARAÚJO, Mauro Sérgio Teixeira de. Criação de um espaço de aprendizagem significativa no planetário do parque Ibirapuera. *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências*, São Paulo, v. 7, n. 1, 2007.
- EMAR DE ALMEIDA, Délcio Julião. Multiverso: reconstrução de modelo análogo ao espaço sideral para divulgação da ciência. 2012. 143 f. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação tecnológica) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais CEFET-MG, Belo Horizonte, 2012.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473 p.



GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma. 8. ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

GRIFFIN, Janette. Learning science through practical experiences in museums. INT. J. Sci. EDUC, Australia, v. 20, n. 6, p. 655-663, 1998.

MARANDINO, Martha. A prática de ensino nas licenciaturas e a pesquisa em ensino de ciências: questões atuais. Faculdade de Educação USP - São Paulo SP. Cad.Bras.Ens.Fís.,v.20, n.2: p.168-193, ago.2003

MOREIRA, Marco Antonio. Modelos mentais. Investigações em Ensino de Ciências, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 193-232, 1996.

NAGEM, Ronaldo Luiz; CARVALHARES, Dulcinéia; DIAS, Jullie A. Uma proposta de metodologia de ensino com analogias. Revista Portuguesa de Educação, v. 14, n. 1. p. 197-213, 2001.

NAGEM, Ronaldo Luiz; CONDÉ, Mauro Lúcio L. Analogy and model in the teaching and learning of science. Philosophical and educational aspects. Science and Education, 2011. (No prelo).

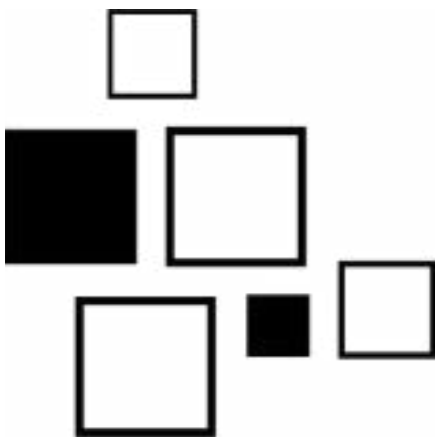
NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

OLIVEIRA, Alexsandro Jesus Ferreira de; NAGEM, Ronaldo Luiz. Gênese, construção e aplicação de modelo analógico para o ensino de conceitos sobre astronomia. II SENEPT – Seminário Nacional de Educação Profissional e Tecnológica, 2010.

RAMEY-GASERT, Linda; WALBERG III, Hebert J.; WALBERG, Hebert J. Reexamining connections: museums as science learning environments. Science Education, 78(4), p. 354-363, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

O Uso Do TELEFONE CELULAR NA PRÁTICA EDUCATIVA EM ARTES VISUAIS

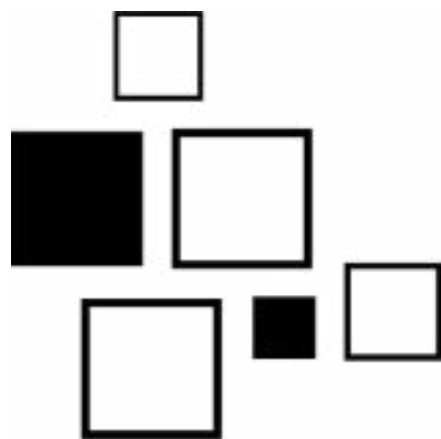


DENILSON CRISTIANO ANTONIO (CEART/ UDESC) - ACADÊMICO DO CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS UDESC; BOLSISTA DE EXTENSÃO VINCULADO AO PROJETO CULTURA VISUAL E ESCOLA. DENIARTESVISAIS@HOTMAIL.COM



PROFª DRª. JOIELE LAMPERT - DOUTORA EM ARTES VISUAIS ECA/USP; PROFESSORA ADJUNTA UDESC E ORIENTADORA DE ESTÁGIO NA DISCIPLINA ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO IV (2012.1). - JOIELELAMPERT@UOL.COM.BR

Resumo - A cada ano que passa a tecnologia esta mais presente no cotidiano das escolas. Os estudantes desejam telefones celulares não apenas para o uso comum, mas sim, aparelhos que os deixem conectados com as redes sociais e jogos. Ao desenvolver mapeamento e observações em algumas escolas da rede publica de ensino de Florianópolis - SC, deparei-me com a figura de professores descontentes com a atitude dos jovens, em relação ao uso da tecnologia em sala de aula e na escola. Atitude que acabava cerceando e proibindo o uso do celular. Coloco-me contra esta condição, ou seja, sou a favor do uso de uma possibilidade como ferramenta para fins didáticos, em relação a área de ensino de artes visuais. Este artigo apresenta um relato de experiência vivenciada durante a disciplina de estágio curricular supervisionado, na Graduação de Artes Visuais na UDESC. Este trabalho objetivou estimular jovens a produzir e interessar-se pelo conteúdo de artes visuais por meio de uma metodologia que utilizou propostas de produção e experiências estéticas advindas de um trabalho com o uso de celulares em sala de aula. Meu desejo como estudante e pesquisador e futuro docente foi desenvolver uma prática educativa pautada na ética e autonomia. O ato de ensinar é uma troca, apresentei a proposta, e os estudantes responderam-se de diferentes formas. Quanto maior o estímulo que o professor empregar, maior será o retorno, pois existem diversas formas de utilizar o celular em sala de aula, bluetooth, vídeo aulas, áudio aulas, em vez de uma palestra rotineira de vinte minutos em sala, por que não, propor aos alunos que ouçam o áudio e escrevam, ou relatem o que entenderam e compreenderam. “A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando blablablá e a prática, ativismo. (Freire, 1996, p.22)”, a



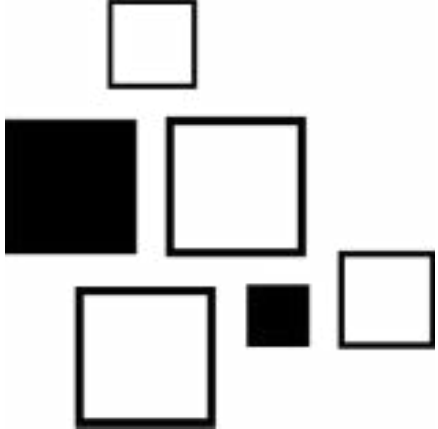
adequação as tecnologias e necessária a estas, torna-se urgente na contemporaneidade. Considerando ainda, que a Internet esta cada vez mais acessível, o uso de tablets cada vez mais difundido, assim como o uso de iphones, netbooks, entre outros, e isto acaba por mudar o comportamento e perspectivas frente a aos jovens. Ao final do projeto de estágio, questionei aos estudantes: “O que você acha da proibição do celular na sala de aula?”, afinal, a proposta fora desenvolvida pautada na experiência deles. Muitos alunos reconhecem que o celular pode desviar a atenção na sala de aula, há alunos que aprovam a proibição em sala de aula, argumentando que muitos não sabem fazer o uso do aparelho de forma correta e respeitosa nos ambientes da escola, assim, demonstram conhecer a ética sobre o uso do aparelho, como colocar no silencioso, ouvir musica no recreio, não ‘atrapalhar’ a aula do professor, ou mesmo o cuidado com as redes sociais, e foi quase unanime, os alunos que apreciaram a proposta desenvolvida durante as aulas de estágio, afirmaram a facilidade da relação entre o aprendizado proposto com o cotidiano. Desta forma, citaram a rapidez e a agilidade em acessar informações pela internet no aparelho, ou elaboração do processo de gravações de áudio e vídeo, além do uso de fato do aparelho, para manter contato com a família. Penso que educar é algo complexo composto de diversos segmentos e peculiaridades, e esses segmentos e peculiaridades podem estar em sincronias com as mudanças de perspectivas sobre o cotidiano.

Palavras-chave: Novas mídias, conteúdo de artes visuais, prática educativa, cultura visual, abordagem triangular

A PRÁTICA EDUCATIVA EM ARTES VISUAIS: CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

O celular pode ser tido como um terror, ou algo não muito bom, quando avistado durante a aula pelo professor. Certamente porque, porque junto com este aparelho é possibilitado o questionamentos sobre o respeito, bom senso e a ética de atitudes e valores frente ao espaço escolar. Em observações de aulas, que realizei na Graduação, professores levantaram os problemas mais freqüentes em questão ao uso de celular, ‘durante’ a aula, por exemplo, usar o aparelho para ouvir música, ou mesmo, atender ao telefone, ficar acessando paginas sociais durante as aulas foram alguns dos pontos levantados pelos professores como algo problemático. Aprender a fazer bom uso de qualquer recurso tecnológico, torna-se importante na vida estudantil e profissional. A ética, o respeito e o bom senso em relação ao Outro, é de extrema relevância, e a escola é o seria, lugar perfeito e específico para praticar e exercitar as escolhas em relação a alteridade, no que diz respeito a autoridade e ao autoritarismo nas relações que circulam o ensino de artes visuais.

Na disciplina de estágio curricular supervisionado, durante o Curso de Licenciatura em Artes Visuais na UDESC, realizei prática educativa na Escola Básica Almirante Carvalhal, localizada no bairro de Coqueiros, na cidade de Florianópolis - SC, e foi neste espaço educativo que coloquei em prática a oportunidade para elaborar, pesquisa de campo como seria usar o aparelho celular em exercícios de aula, como um instrumento mesmo. Claro, que não só o parelho celular, mas também, outras mídias quais os alunos tivessem acesso. Neste sentido, o celular é uma ferramenta acessível, fácil de usar, com recursos variados (diferentes aplicativos e possibilidades) para realizar um trabalho criativo e cons-



trutivo, frente ao conhecimento e não apenas ao entretenimento ou a informação. Dispondo de sistema de áudio, captação de imagem (vídeo e fotografia), poderia evidenciar uma possibilidade de ensino/aprendizagem diferenciados e atraentes aos estudantes das escolas.

Há professores e escolas que proíbem o uso de telefones celulares no ambiente escolar. Desta forma, me posiciono contrariamente: proibir não é a saída, mas abordar a consciência dos jovens para o uso, poderia ser algo relevante, frente a Educação que temos e queremos na contemporaneidade.

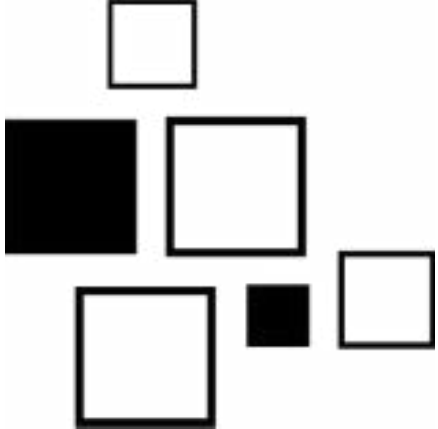
O telefone celular pode ser uma ferramenta, não apenas para o uso em aulas de artes visuais, mas para outras disciplinas também, como por exemplo, recentemente um professor de matemática ganhou um prêmio sobre o uso de celular na educação, Kumaras Pillay, da província de KwaZulu Natal, no leste da África do Sul, conforme O Estadão de São Paulo de 02 de novembro de 2007 - Renata Cafardo, ele propôs, transformar arquivos para o formato e uso em telefone celular, com informações complementares às suas aulas. Os arquivos diziam respeito a livros, métodos de aprendizagem e como, seria a melhor maneira, de estudar as pesquisas de Isaac Newton. O professor também formou grupos entre os estudantes e solicitou a eles, que fizessem pesquisas e interagissem pelo celular. Desta forma, o interesse nas aulas aumentou significativamente. Este projeto recebeu o prêmio mundial da mais inovadora iniciativa de um professor, oferecido pela Microsoft em um evento em Helsinque, na Finlândia. O projeto concorreu com 50 estudos de 45 países, inscritos no programa Parceiros na Aprendizagem,

que incentiva o uso da tecnologia na educação. Neste evento, houve diferentes exemplos, do que o uso da telefonia pode fazer em uma sala de aula, ou mesmo pela metodologia da prática educativa que o professor utiliza. O africano criou provas de múltipla escolha, que poderiam, ser respondidas e reenviadas ao professor, batizadas de Mtests. Houve também, bate-papos entre os alunos sobre matemática e ciências, tudo pelo celular. Assim, os telefones teriam que ter apenas, acesso a conexão de Internet. “No meu país, só 20% da população tem energia elétrica e menos ainda tem computador. No entanto, mais de 80% tem celulares, principalmente os jovens”, disse Pillay (Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,uso-do-celular-na-educacaoganha-premiointernacional,74434,0.htm>), o professor que desenvolveu o projeto. A ferramenta está disponível para outras escolas públicas da província e o site com os arquivos de Mlearning teve 70 mil acessos.

Tal circunstancia motivou-me a desenvolver durante a disciplina de estágio, uma prática utilizando o telefone celular em um contexto diferenciado, inserido na prática educativa e proposto como ferramenta de trabalho em artes visuais, em uma sala de aula do oitavo ano do Ensino Fundamental.

O USO DE TECNOLOGIA NAS AULAS DE ARTES VISUAIS: A BUSCA POR METODOLOGIAS PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM

O celular é algo novo em nosso século e em nosso país, visto que ultrapassam os 230 bilhões de aparelhos no Brasil, em pouco mais de dez anos, o uso da telefonia se proliferou, atingindo todas as classes econômicas e, assim, chegou as salas de aula de várias escolas no Bra-



sil. Apesar disso, existem poucas pesquisas que revelam sobre o uso de metodologias desenvolvidas especificamente para trabalhar com o celular em sala de aula. Levantando a possibilidade do uso do telefone celular nas aulas de artes, resolvi elaborar um plano metodológico para produzir vídeos junto aos estudantes, utilizando o aparelho como ferramenta, criando filmes e/ou animações stop motion, como facilidade de recursos (pelo acesso), e pela potência atraente da proposta em artes visuais, usando o aparato tecnológico. Desta forma, para concretizar a ação precisamos apenas, de um aparelho celular e um computador para edição de imagens, e claro, a boa vontade e paciência do professor em desenvolver a pesquisa em aula, junto aos alunos, de forma objetiva e ordenada, frente a um referencial teórico. Além disso, foi necessário o conhecimento técnico para a elaboração da proposta, tanto de minha parte como professor, mas também, por parte dos alunos que atentamente necessitaram aprender a edição (cortes, editoração, justaposição, efeitos) para manipulação das imagens produzidas.

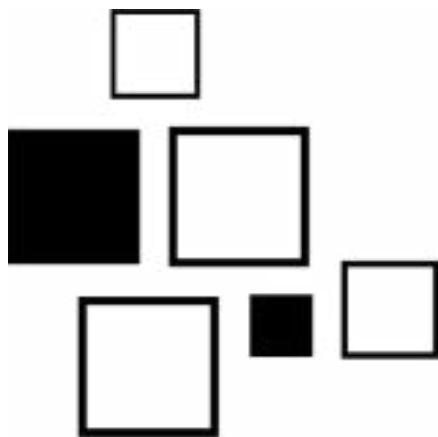
Abordar conteúdos de artes visuais, conteúdos específicos, em conjunto a um objetivo, construído com fundamentação teórica, e uma abordagem metodológica que uni contexto e conteúdo, além da reflexão crítica e processo artístico (ou experiências estéticas), requer do professor, certamente um olhar atento para a sociedade em que seus alunos vivem. Desta forma, conforme abaixo:

“Optou-se em trabalhar a linguagem da mídia com o uso da informática, porque o aluno, nesta faixa etária, demonstra interesse pela comunicação simbólica utilizada pela mídia e desenvolve

um pensamento hipotético dedutivo apreciando trabalhar com projetos e em grupos de modo iterativo. Com os recursos da informática, o aluno se detém mais no processo criativo, na elaboração de um pensamento visual do que com a habilidade manual”. (Biazus, Amador e Oliveira, sd)

Assim, o planejamento deste projeto desdobrou-se sobre o objetivo de evidenciar o bom uso, ou o uso adequado de uma tecnologia que pode possibilitar um trabalho coerente e de cunho prático e reflexivo para os estudantes. Além de propiciar uma produção prática. Para Paulo Freire (1996), no seu livro *Pedagogia da Autonomia*, utilizado como ênfase neste projeto, refere-se ao fazer, e refletir sobre o próprio fazer:

“O pensar certo sabe, por exemplo, que não é a partir dele como um dado, que se conforma a prática docente crítica, mas sabe também, que sem ele não se funda aquela. A prática docente crítica, implicante do pensar certo, envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer. O saber que a prática docente espontânea ou quase espontânea, “desarmada”, indiscutivelmente produz é um saber ingênuo, um saber de experiência feito, a que falta rigorosidade metódica que caracteriza a curiosidade, epistemologia do sujeito. este não é o saber que a rigorosidade do pensar certo procura. ´por isso , é fundamental que, na prati-



ca da formação docente, o aprendiz de educador assuma o indispensável, pensar certo não é pensar dos deuses, nem se acha nos guias dos professores, que iluminados intelectuais escrevem desde o centro do poder, mas pelo contrario, o pensar certo que supera o ingênuo que ser produzido pelo próprio aprendiz em comunhão com o professor formador.” (Freire, pág. 38)

Na turma de alunos do oitavo ano, que realizei o estudo, a maioria dos estudantes possuíam celulares e computadores, desta forma, constatei que menos de 30% deles não possuíam esses aparelhos, ou possuíam celulares, sem os recursos de grande alcance. Em pedagogia do oprimido Paulo Freire afirma que, “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”, (FREIRE, pág. 29, 1987).

Assim, depois de aulas teóricas e demonstrativas que objetivavam aumentar o repertório dos alunos para que seu senso crítico fosse desenvolvido, também especificando o conteúdo de artes visuais, formamos grupos de trabalho, incentivando o trabalho coletivo e colaborativo. E cada grupo, criou assim, sua proposta de animação, usando inicialmente, os desenhos em papel e rascunhos no quadro branco da sala, (algo como um esquema ou mapa mental ou uma proposta baseada em colagem ou bricolagem, como uma cartografia).

Seguindo, foram construídas animações em programas gratuitos, disponíveis na Internet e de fácil acesso aos estudantes, e ainda um clipe chamado skate foi produzido. Como professor e estagiário, ministrei o

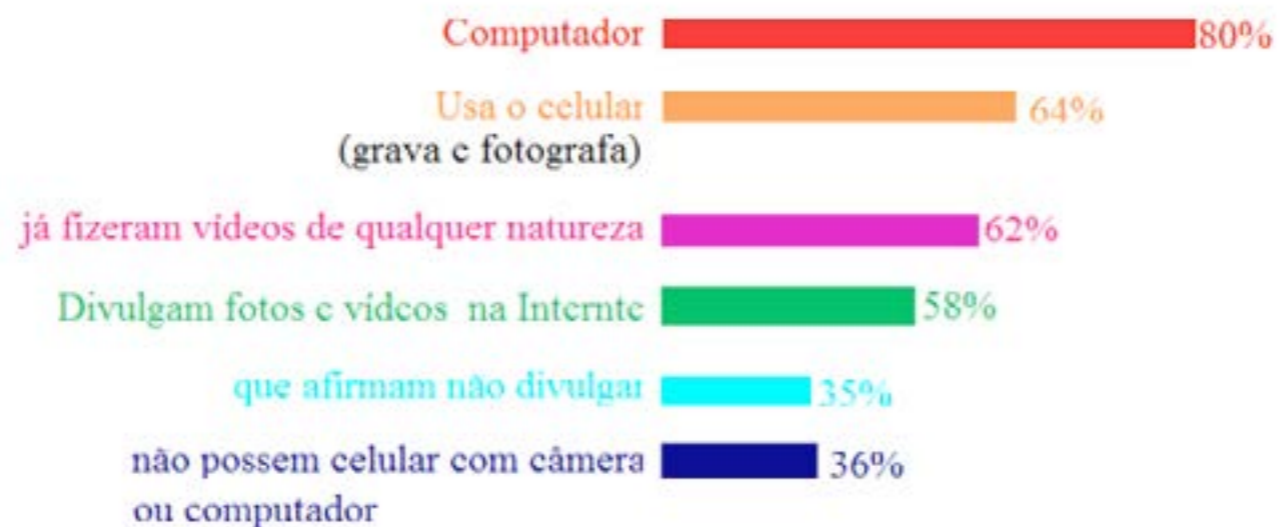
suporte necessário para que eles produzissem com um maior embasamento e criação, usando as ferramentas que tínhamos. Não impus um limite inicialmente de número de filmes ou cenas, e cada aluno experimentou livremente a sua produção. As críticas do processo, por parte dos alunos, deram-se pela qualidade da imagem, algo que penso, com o passar do tempo e o avanço de pesquisas, o problema de qualidade da imagem elaborada por celulares e câmeras, será re-visto, pois o clipe sobre skate, foi feito utilizando uma filmadora comum, sem grande aparato tecnológico, de forma experimental, e tendo como objetivo a vivência para uma prática educativa diferenciada, em meio a experimentação artística.

NARRATIVA VISUAL SOBRE O PROCESSO OU RELATO OU ANOTAÇÕES DO PROFESSOR ESTAGIÁRIO:

Desenvolvi o planejamento pedagógico baseado em uma abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (1991), tendo como eixo a contextualização histórica, o fazer artístico e a apreciação artística ou criticidade sobre o processo. Incentivei o repertório dos alunos, utilizando a pesquisa como ponto de partida, em meio ao conteúdo de História da Arte (mostrando produção de outros artistas, que trabalharam com fotografia e vídeo arte), para também, exemplificar formas visuais. Conforme Barbosa (pág. 10, 1991): “O que a arte na escola principalmente pretende é formar o conhecedor, fruidor e decodificador da obra de arte. A escola seria a instituição pública que pode tornar o acesso à arte possível para a vasta maioria dos estudantes em nossa nação (...)”. Já na observação e mapeamento sobre o processo de ensino/aprendizagem, apresentei a proposta para os alunos e apontei uma introdução sobre o assunto e o

objetivo do projeto. Assim como, sobre os recursos que usaríamos. Fiz uma breve pesquisa, ou levantamento de alunos quantos teriam celulares e acesso a computador, e se já haviam feito algumas das propostas mencionadas em meu objetivo.

Conforme o gráfico quantitativo observei o contexto onde minha proposta seria desenvolvida:



> Imagem 1 – gráfico, ano 2011 - elaborado por Denilson Antonio

Primeira Atuação: Com a proposta parcialmente apresentada segui o planejamento e ministrei a introdução sobre a história da fotografia. Houveram comentários interessantes ,prestaram muita atenção e gostaram das fotos da família real brasileira.Para maior reflexão sobre minha atuação, segui o pensamento de Barbosa (1991):

A educação é, por certo, uma atividade profundamente estética e criadora em si própria. Ela tem o sentido do jogo, do brinquedo, em que nos envolvemos prazerosamente em busca de uma harmonia. Na educação joga-se com a construção do sentido - do sentido que deve fundamentar nossa compreensão do mundo e da vida que nele vivemos. No espaço educacional comprometemo-nos com a nossa

“visão de mundo”, com nossa palavra. Estamos ali em pessoa - uma pessoa que tem os seus pontos de vista, suas opiniões, desejos e paixões. Não somos apenas veículos para a transmissão de idéias de terceiros: repetidores de opiniões alheias, neutros e objetivos. A relação educacional é sobretudo,

uma relação de pessoa a pessoa, humana e envolvente.” (Barbosa, pág. 74, 1991)

PLANO DE AULA:

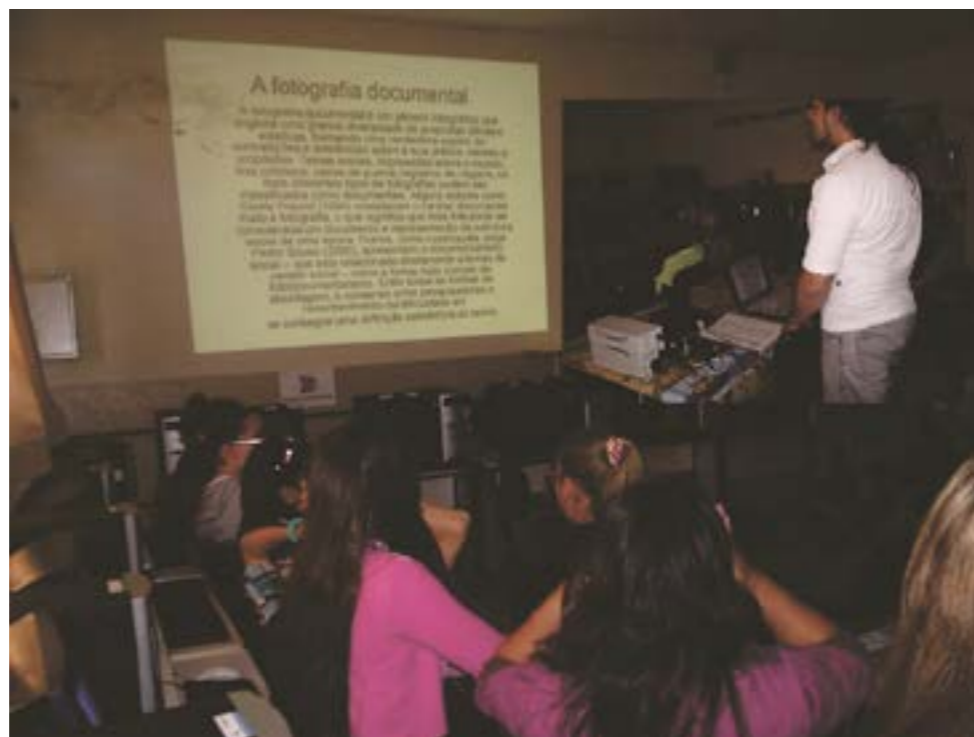
Conteúdo	Objetivo específico	Procedimento pedagógico	Procedimento de criação	Recursos	Referencias bibliográficas
Historia da Fotografia e da arte, introdução ao vídeo	Iniciar um dialogo a cerca do tema, da relação e influência que as imagens e a arte, tem no cotidiano deles	Em circulo na sala faremos um diálogo sobre as imagens apresentadas e a influência dela em nossa vidas. Imagens retiradas da internet vão cronologicamente explicar a evolução da fotografia e de como se transformou em cinema.	Construir uma narrativa em torno do que as imagem diz a eles. Sortear grupos para atividade	Data show, livros sobre fotografia	Edmond Couchot - Tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual – tradução: Sandra Rey – Porto Alegre : Editora UFRGS, 2003.

Segunda atuação: Aula referencial. Nesta aula apresentei vídeos pré-selecionados para dar exemplo de possibilidades de trabalho com celulares, depois de apresentar os vídeos, conversamos sobre o que eles haviam decidido em parceria com a professora e que tipo de recursos eles iriam fazer uso, dois grupos optaram por usar a máquina fotográfica e ou filmadora.

Terceira atuação aula dupla: Conversei sobre o processo fotográfico na arte contemporânea, aula destinada a produção da historia, demonstrei no quadro como fazer um storyboard, e fiz uma pequena animação com giz, todos acompanharam o processo, editei e enviei por e-mail a pequena animação, aos alunos. Na aula seguinte a professora faltou,

Conteúdo	Objetivo específico	Procedimento pedagógico	Procedimento de criação	Recursos	Referencias bibliográficas
Trazer referências e decidir o que vão filmar.	Analisar qual o nível de conhecimento deles sobre o vídeo e sobre a fotografia, ampliar o repertorio do aluno.	Fazer um circulo mostrar vídeos como referência expor as ideias discuti-las, buscar relações dessas imagens ao contexto dos jovens.	Através de referencias decidir o que filmar e como filmar	Data show ou sala de informática com internet para eles, pesquisarem alguns vídeos feitos com celulares, cinco vídeos(sites que estão alojados) previamente selecionados	Sites da internet http://bit.ly/Q7uCtd http://bit.ly/ONIGMr http://bit.ly/POhms7 http://bit.ly/R9k2BZ http://bit.ly/QOSqVg

eu ministrei aula sozinho, conversei com cada grupo isoladamente fiz sugestões e ouvi as idéias.

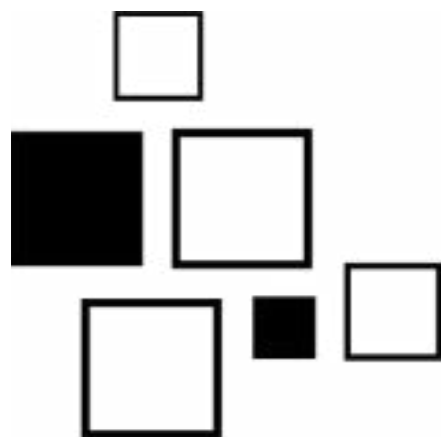


> Aula teórica no laboratório de informática

que fizessem as fotos ou as gravações, quem ainda não sabia o que fazer, teve tempo para se reunir e criar a historia. Devido a gincana realizada na escola, ficaram muito entretidos, alguns começaram, mais não terminaram o processo apenas, um grupo apresentou, mas já dizendo que gostaria de fazer outro vídeo, continuei a orientação apresentando exemplos. Na sala de ciências um grupo iniciou a animação no quadro branco, enquanto outro grupo usava o celular na sala de aula. Na aula posterior, vários grupos já estavam com seus vídeos em fase de edição, dois grupos não conseguiam editar, sugeri que procurassem a sala de informática, a professora responsável pela sala se ofereceu para ajudar na edição. Alguns alunos procuraram a sala de informática, mais não conseguiram editar. Somente um grupo não apresentou nada, todos os outros trouxeram seus trabalhos mesmo que inacabados, avaliei os vídeos, e peguei os que não haviam acabado, sentei ao computador e demonstrei como usar o movie maker, fiz isso com os dois grupos de que não conseguiram editar, comecei a edição com eles e terminei depois.

Conteúdo	Objetivo específico	Procedimento pedagógico	Procedimento de criação	Recursos	Referencias bibliográficas
Enquadramento, limpeza da imagem e reflexão sobre as possíveis subjetividades no vídeo Filmagem das cenas para filme	Ampliar o conhecimento deles acerca da historia da arte e o uso de imagem, pensar os artistas selecionados para a atividade	Filmar, ou fotografar seus filmes.	Usar as referencias para compor seus vídeos.	Celulares, luzes, figurinos, cenários, tripé, etc.	A fotografia: entre documento e arte contemporânea / Andre Rouille; tradução contancia Egrejas. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

Quarta atuação e Quinta atuação: Problemas técnicos: alguns alunos não trouxeram equipamento e outros alunos faltaram a aula. Solicitei



Conteúdo	Objetivo específico	Procedimento pedagógico	Procedimento de criação	Recursos	Referencias bibliográficas
Apresentação do filmes e Avaliação	Realizar uma pequena mostra dos filmes	Os alunos vão apresentar seus trabalhos	-----	Data Show e computador	

> Aulas com o programa de edição movie maker.

Conteúdo	Objetivo específico	Procedimento pedagógico	Procedimento de criação	Recursos	Referencias bibliográficas
Ultima aula Avaliação Final		Em circulo uma conversa, saber se gostaram e de suas opiniões		Papel com pergunta impressa sobre a avaliação pessoal	

> Aula final: Exibição de vídeos e avaliação sobre o processo de ensino/aprendizagem.

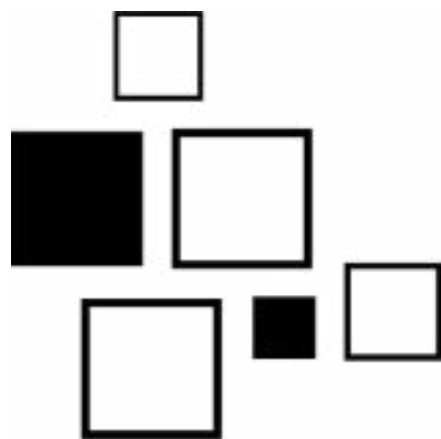
DESCRIÇÃO DOS RESULTADOS.

Grupo 1: O pobre coitado. Foi produzido na lousa e registrado pelo celular, as alunas não dominavam a edição, apresentei alguns princípios de edição (Movie Maker) e iniciei a edição com as alunas, a edição final foi feita pelo professor. O diálogo foi muito rico e a dedicação das alunas exemplar.

Grupo 2: Vôlei que virou queimada. Todo produzido pelas alunas, os desenhos foram feitos em papel e fotografados com o celular, as alunas editaram em arquivo gif, que era como uma das alunas sugeriu. Elas usaram outro programa gratuito da rede o photoscape.

Grupo 3: Não pisque. Este trabalho foi feito a partir de desenhos em papel e fotografados pelas alunas, como o vídeo havia ficado curto demais a professora denominou não pisque, nenhum problema, colocamos o vídeo em looping e produzimos o áudio (LMMS 4,0).

Já havia ouvido falar do programa pivot Brasil, e um aluno me falou que o conhecia e queria trabalhar com ele, claro que aprovei, apesar de ser mais fácil de editar, é preciso entender o processo de criação para de-



envolver um, vejamos como ficou o primeiro;

Grupo 5– Thomas. Dança do Kuduro (pivot). Outro desenho que foi produzido pelo programa gratuito Pivot Brasil, gostei do resultado e procurei o programa para conhecer mais, vale a pena é muito divertido, vejamos o próximo resultado. O aluno não conseguiu concluir o áudio, mas a idéia foi muito criativa.

Grupo 6: “Skate”. Trata-se de um vídeo filmado durante um campeonato de skate em Florianópolis, a aluna pegou a câmera filmadora da mãe e contou com a ajuda de um colega skatista que filmou as cenas em cima de seu skate, também fez vários registros fotográficos, como o vídeo precisa de uma edição mais complexa, eu e a aluna decidimos todo o vídeo juntos e eu editei, a musica também foi uma escolha da aluna, como a fotografia estavam excelentes as inseri no vídeo.

Grupo 7- Não Fez. Alguns alunos que ficaram sem grupo formaram um mais não apresentaram o trabalho.

Para visualizar todos os vídeos, acessar: <http://arteeducacaodenilsonantonio.blogspot.com.br>.

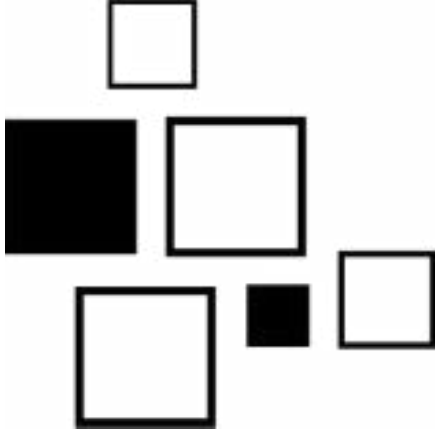
Para o grupo que não fez a atividade, sugeri a professora que cobrasse desses alunos um trabalho escrito sobre vídeo arte, para que não fiquem sem nota.

Reflexões sobre o processo de ensino/aprendizagem: conclusão

É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao for-mar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. (FREIRE, 1996 - pág. 22).

Ao final da disciplina de estágio, questionei aos alunos: o que eles pensavam sobre a proibição do uso do aparelho celular em sala de aula. Eu gostaria de ouvir o ponto de vista dos alunos, visto a condição deles inseridos no processo de ensino/aprendizagem.

A maioria reconheceu que o aparelho celular pode desviar a atenção da aula, houveram alunos que aprovam a proibição em sala de aula, argumentando que muitos não sabem fazer um bom uso do aparelho, demonstram conhecer a ética sobre o uso do aparelho, como colocar no silencioso, ouvir musica no recreio, não atrapalhar a aula do professor, e foi quase unânime os que apreciaram, a proposta em usar o aparelho como ferramenta para uso de um exercício de aula, dizendo que facilitaria o aprendizado, caso fosse mais usado pelos professores, citando assim, a rapidez e a agilidade em acessar informações via Internet,



além claro, da maioria reconhecer que dispõe do uso do aparelho para ter contato com a família.

Podem existir diferentes formas de utilizar o aparelho celular em sala de aula, como bluetooth transportando informação e dados, realizando vídeo aulas e propiciando experiências, captando áudio, gravando aulas e palestras. Por exemplo, ao invés, de uma palestra rotineira de vinte minutos em sala, por que não propor que ouçam o áudio e escrevam, relatem o que entenderam e compreenderam. O professor torna-se pesquisador, e parando de pesquisar ele torna-se estático no tempo/espço da sala de aula e ambiente escolar. Assim, os conceitos mudam e as formas de ensinar também: “A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando blablá e a prática, ativismo”, conforme, (Freire, 1996, p.22), desta forma, a adequação as tecnologias é necessária e urgente, pois com o acesso a Internet, cada vez mais evidenciado, com tablets, iphones, netbooks e etc..., aparelhos que estão mudando o comportamento do nosso século.

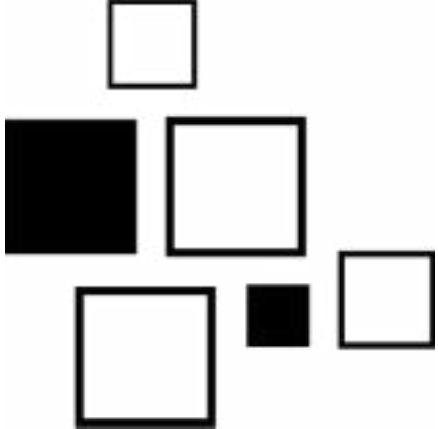
Educar é algo complexo composto de diversos segmentos, e esses segmentos necessitam estar em consonância, com as principais mudanças:

Se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio á moral do educando. Educar é substantivamente formar. Divinizar ou diabolizar a tecnologia ou a ciência e forma altamente negativa e perigosa de pensar errado. De testemunhar aos aluno, as vezes

com ares de quem possui a verdade, um rotundo desacerto. pensar certo pelo contrario, demanda profundidade e não superficialidade na compreensão e na interpretação dos fatos.(Freire, 1996, pág. 33-34)

“Tão importante quanto o ensino dos conteúdos é a minha coerência na classe. A coerência ente o que digo, o que escrevo e o que digo. (Freire, 1996, pág. 103)”. O professor precisa pesquisar sempre, se capacitar para atender esta demanda crescente da tecnologia e seu uso na educação. Também, se faz necessário o investimento pelos órgãos competentes em fornecer essa oportunidade de capacitação, aos professores, por meio de cursos de capacitação, e aos alunos fornecendo iniciativas com o uso da tecnologia por meio de pesquisas (como inserir o computador portátil na educação escolar formal), por exemplo.

É fato que o uso de novas mídias no ensino da arte, sobre tecnologias, sobre o uso adequado das imagens apresentadas em aulas como projeções (incluindo a ética nessas imagens), como capacitar os professores para utilizarem estas mídias, são reflexões que fizeram parte de meu processo e construção do olhar sobre ser professor. Acredito que uma metodologia voltada a inclusão digital pensando a faixa de idade, pode surtir efeito positivo no ensino/aprendizagem, afinal de contas, a ética quanto ao uso de celular, deve ser praticada em todas as disciplinas, não só com o uso do recurso de celulares e netbooks e tablets, saber usar os recursos, usando de forma criativa, pode ajudar em diversas áreas, profissionais ou não. Essa postura de proibir o uso do celular dentro da sala de aula tomada pelo governo estadual em SC, é facultativa, mas



há escolas que proíbem efetivamente, e esta postura pode degenerar práticas da ética e autonomia - a proibição nunca é o melhor caminho.

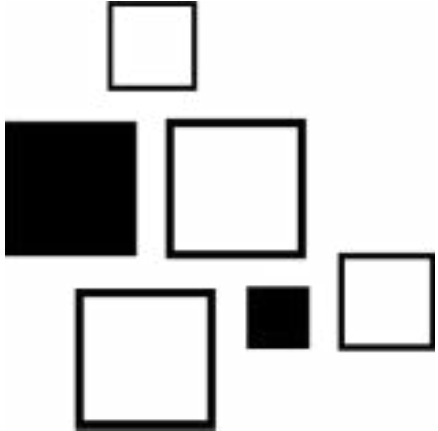
Há muitos problemas a serem solucionados, o uso de celulares pode ser pensado como uma “faca de dois gumes”, se apresenta como uma ferramenta de fácil acesso, com vários recursos, e justamente esse excesso de recursos que acaba interferindo no aprendizado, o trabalho deve se voltar para o bom uso dessas ferramentas, além de saber corretamente como se portar com o aparelho em diversas ocasiões. O aparelho é febre entre os estudantes, e a sede por aparelhos de última geração é evidente, trata-se de uma geração onde as tecnologias fazem parte do seu cotidiano, quase como uma extensão de seu corpo, o google como um oráculo onde tudo sabe, substitui o armazenamento de informação, ou outras formas de pesquisa. Não sabemos o tamanho da memória de Sócrates, ele nada escrevia tudo ficava guardado na memória, é fato que a escrita levou ao livro, que armazenava informação concentrada e de fácil acesso, onde toda a informação não precisava mais estar somente na memória, assim transformamos toda nossa história, e criação do rádio, TV, o computador, a quantidade de informação se tornou absurdamente grande, necessitamos dessas novas tecnologias para nos auxiliar em coisas que hoje se tornam banais memorizar, como o número de telefone, o celular hoje se tornou uma extensão de nosso corpo, a Google, todos com prós e contras, condenados, martirizados, contestados, criticados, contem toda a informação e o celular com acesso a internet coloca toda essa informação na palma de sua mão, temos que garantir a qualidade dessas informações.

É incontestável a mudança drástica na aprendizagem, como proceder, fazer

uso da ferramenta que compactue com essa dependência virtual, manter as formas contemporâneas e convencionais sociais e de aprendizagem e porque não, de ensino. As redes sociais substituem as abordagens de aproximação, criando vínculos cibernéticos antes dos afetivos. Tendo em vista todos esses pontos, entendo que se faz necessária, pesquisas pedagógicas sobre esse avanço tecnológico, pois sabemos que em países como o Japão, por exemplo, onde a tecnologia é barata os tablets já fazem parte da rotina de suas escolas. E no Brasil? Como a escola pode lidar com o avanço tecnológico?

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. A Imagem no Ensino da Arte: anos 80 e novos tempos. São Paulo : Editora Perspectiva, 1991.
- BLAZUS, Maria Cristina V.; AMADOR, Fernanda Spanier; OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte-educação, tecnologia: experimentações num campo transdisciplinar. Disponível EM: <http://www.estadao.com.br>
- COUCHOT, Edmond. Tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual – tradução: Sandra Rey – Porto Alegre : Editora UFRGS, 2003.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- RIZZI, Maria Christina de Sousa. Caminhos Metodológicos. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte. SP: Cortez, 2002.
- ROUILLE, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.
- Roberta de Abreu de Lima - Revista veja - 15 de setembro 2010.
- Alexandre Salvador e Felipe Vilicic - Revista Veja – 20 de julho, 2011.



ARTE E DESIGN TÊXTIL: A TRANSVERSALIDADE DA EDUCAÇÃO E APRENDIZAGEM PARA O DESENVOLVIMENTO DO EDUCANDO E DO SETOR TÊXTIL.



DENISE CARNEIRO - EACH USP -
DENYSE.CARNEIRO@USP.BR



SANDRA HELENA DA SILVA DE SANTIS -
EACH USP - S.H.SANTIS@USP.BR

LUIZ CARLOS PORTUGAL - FAU USP -

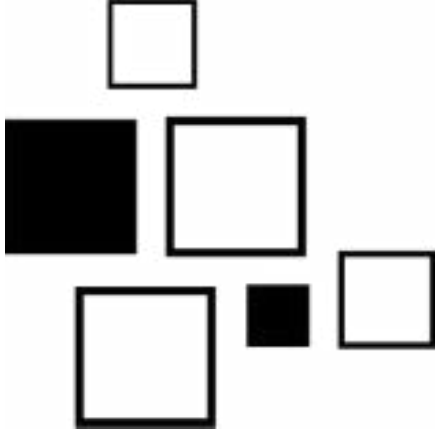
VERÓNICA KAMIZONO - EACH USP - VKAMIZONO@HOTMAIL.COM

ANTONIO TAKAO KANAMARU - EACH USP - KANAMARU@USP.BR

Este artigo analisa o design e a arte sob a perspectiva da educação e aprendizagem no setor têxtil e outros setores da educação. A construção do aprendizado e da educação técnica industrial para o desenvolvimento do setor têxtil. Como proposta de trabalho estabelece-se a relação entre a arte e o design, e ainda, a transversal do tema com o ensino técnico e industrial, importantes para o crescimento da indústria. Refletir sob a contribuição da educação para a formação do profissional da indústria têxtil, ou seja, como é importante para o setor têxtil a educação científica – tecnológica e a inter-relação socioambiental. Para isso observa-se o contexto histórico do ensino do desenho e das artes industriais focando-se nas contribuições desses conhecimentos.

Com os avanços do conhecimento, tecnológicos e dos meios de comunicação, as práticas pedagógicas aliadas a novas pedagogias proporcionam o ensino e aprendizagem do design e artes têxteis na educação formal sob a abordagem como tema transversa, criando novas formas de conhecimento e linguagens para o desenvolvimento do setor.

O mercado, assim como as indústrias tem necessidade de aprimorar o conhecimento dos colaboradores neste contexto surge à educação com as ações para subsidiar e completar as necessidades existentes. A indústria têxtil tem um mercado crescente e necessita de conhecimentos para competir no mercado nacional e internacional, usando a arte e o design como forma de se sobressair, por este motivo a transversalidade com a educação e o aprendizado é importante como objeto de estudo.



Palavras-chave: artes; criatividade; design; transdisciplinaridade; ensino e aprendizagem.

Abstracts - This paper analyzes the design and art from the perspective of education and learning in the textile sector. The construction of learning and technical education for the industrial development of the textile sector. As proposed work establishes the relationship between art and design, and also the Cross theme with technical education and industrial important to industry growth. Reflecting on the contribution of education to the professional training of the textile industry, ie how important it is for the textile sector education scientific - technological and environmental interrelationship. For this there is the historical context of teaching drawing and industrial arts focusing on the contributions of such knowledge.

With the advances in knowledge, technology and media, the educational practices allied to new pedagogies provide the teaching and learning of design and textile arts in education in the formal approach as crosscutting themes, creating new forms of knowledge and language development sector.

The market and industry needs to improve the knowledge of employees in this context comes to education with actions to support and supplement existing needs. The textile industry has a growing market need and knowledge to compete in national and international markets, using art and design as a way to stand out, therefore the transversality with education and learning is important as an object of study.

Keywords: arts; design; transdisciplinarity; subject matter; teaching and learning.

INTRODUÇÃO

Refletir o desenvolvimento têxtil por meio do design ou das artes têxteis no ensino regular seria viável e significativo em termos científicos e artísticos na educação?

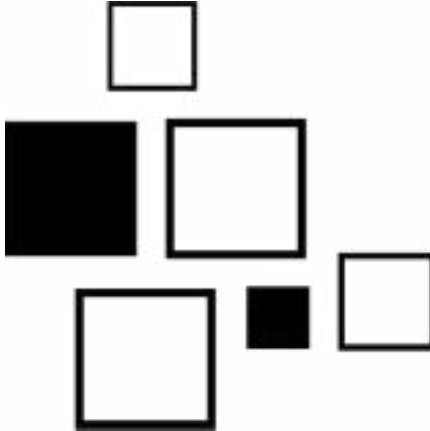
Baseada na presente questão estabeleceu como objetivo de estudo analisar a importância da inserção da arte e design têxteis como tema transversal no ensino regular, para fins pedagógicos relacionados ao desenvolvimento integral do educando e complementarmente, profissionalizantes (LDB/96) relacionados à sensibilização e desenvolvimento de habilidades importantes no setor têxtil.

Para melhor fundamentação, também abordamos alguns antecedentes do tema no ensino e a sua respectiva importância.

1 – CONSIDERAÇÕES DIDÁTICAS E PEDAGÓGICAS

Abordamos três itens básicos na análise: - quanto ao educando, - quanto ao ensino e aprendizagem e, finalmente, - quanto ao conteúdo (arte e design têxteis).

Segundo autores como Célestin Freinet (1896-1996), Paulo Freire (1921-1997) e Walter Gropius (1883-1969), o educador(-a) deve relacionar-se com o educando de acordo com princípio pedagógico moderno no qual



o próprio educando é o sujeito ativo no processo de ensino e aprendizagem.

Para Freinet (1998), de maneira geral, o educador procura nesse processo oferecer condições para o trabalho cooperativo de pesquisa, com valorização da espontaneidade e expressão da criança por meio de técnicas metodológicas de aprendizagem como o texto livre. A imprensa (técnicas de impressão), o fichário, o diário (“Livro da Vida” as aprendizagens gerais diante das diversas experiências), a extensão da vida escolar às atividades produtivas na comunidade, nos meios sociais, entre outras atividades, com vistas às descobertas espontâneas da criança, do ser púbere, fundamentais ao seu desenvolvimento integral.

O estímulo ao diálogo aberto, franco e a orientação para a documentação metodológica das descobertas, servem ao propósito de sensibilizar o educando e posteriormente estimulá-lo à pesquisa original e ao conhecimento novo, não somente relacionados à ciência, mas também como atitude ética e epistemológica perante a vida, processo de trabalho fundamental para a formação do seu Eu e ao seu desenvolvimento integral, baseados na cooperação e solidariedade.

Na mesma linha pedagógica moderna de Freinet, Paulo Freire (1996) enfatiza a importância do método ativo de alfabetização e convivência solidária destinados ao objetivo central de conscientização crítica e emancipatória do educando quanto à realidade social em que vive.

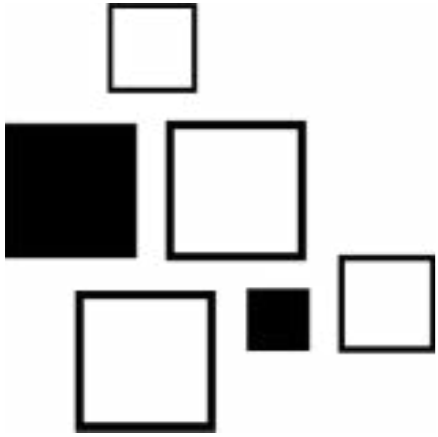
Já para Walter Gropius fundador da escola Bauhaus-1919-1933 (Dros-

te, 1994), no contexto da reconstrução do pós-guerra, o trabalho construtivo sob o princípio moderno do método ativo, desenvolve-se a seu ver de forma cooperada e irreverente aos cânones estabelecidos, mas fundamentalmente por meio da união entre arte, novas tecnologias e a cooperação para o trabalho realmente criador.

Nessa orientação didática e pedagógica geral, o educando é estimulado a abordar as necessidades materiais coerentemente às novas condições materiais e culturais do contexto presente, para a construção do materialmente novo.

Tal perspectiva didática e pedagógica de Gropius, claramente semelhante à Freinet quanto a importância da pesquisa na educação, influência diretamente Gunta Stolzl (1897-1983) na mesma escola Bauhaus, desenvolvendo obra de excelência no ensino e aprendizagem em arte e design têxteis, baseados na forma contemporânea. Suas alunas se tornaram mestras e respectivas obras, também referências fundamentais na especialidade.

Nota-se nas três bases de análise, entre Freinet, Freire e Gropius, o fundamento geral comum para todas as três teorias críticas e experiências consagradas em didática e pedagogia contemporâneas, que reside entretanto, na abordagem e coerência ao princípio moderno da consideração do educando como sujeito ativo do processo de ensino e aprendizagem, para efetiva realização do fenômeno educativo e criativo. Nesse sentido, não se trata da mera transmissão de conteúdo, mas da abordagem ao processo de aprendizagem, formação ampla e desenvolvimento integral do educando.



Nessa perspectiva, a sensibilização e o desenvolvimento do processo criativo do educando ocorre necessariamente por meio da cooperação escolar, o estímulo e a valorização da expressão do educando e o desenvolvimento de novas habilidades por meio da pesquisa, cujo trabalho coletivo, livre e criador exige espontaneamente o contato e desenvolvimento de técnicas, o conhecimento de novos materiais e a apreciação dos resultados baseado na consciência do trabalho e do processo de aprendizagem.

2. ABORDAGENS METODOLÓGICAS DE ENSINO: HIPÓTESE

Como abordar didática e pedagogicamente o conteúdo da arte e design têxteis na educação? Levantamos três possibilidades didáticas formais de acordo com a LDB/96: a) como conteúdo no ensino de ARTES, b) como tema transversal e c) como atividades extras curriculares.

a) Como conteúdo no ensino de ARTES a abordagem da arte e design têxteis ocorre como tema no conteúdo programado na disciplina de ARTES (antiga denominação de Educação Artística). Trata-se dessa forma da abordagem especializada da ARTE e design têxteis ao contexto histórico e sociocultural da técnica e estética do objeto têxtil, com abordagem ao seu processo criativo e de sensibilização, desde os antecedentes, abrangendo-se o seu elaborar, projetar, fazer e aplicação até a análise do objeto ou conceito geral.

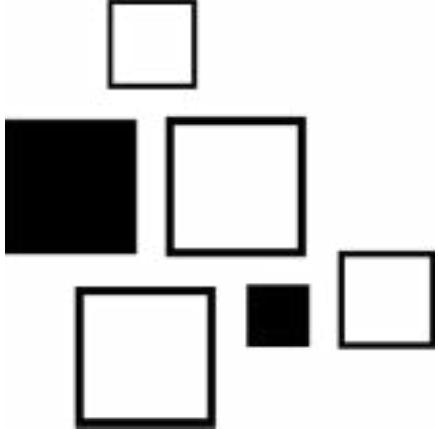
Trata-se essa possibilidade de caráter fundamental para a abordagem ao conteúdo na escola, no entanto o ensino de ARTES se restringe, em geral, a apenas duas aulas semanais (que restringe-se atualmente a seguir

planos pré-determinados pelos órgãos de competência da educação), de tempo exíguo, devido regras oficiais estabelecidas. Como conteúdo programado nessa alternativa, em uma matéria específica, a ARTE e o design têxteis não necessariamente podem adquirir importância central como objeto de estudo, e de pesquisa dada a vasta possibilidade temática no campo geral das ARTES e da especialidade do docente.

Na segunda alternativa, a abordagem da ARTE e design têxteis como conteúdo de atividade extra-curricular embora importante para a escola em si, caracteriza-se principalmente como atividade complementar optativa e não-obrigatória, trabalhada didática e pedagogicamente em horários alternativos fora do horário escolar convencional, a critério da direção, coordenação e demanda comunitária (pouco participativa dentro das comunidades escolares). Esse mesmo caráter complementar torna esse conteúdo apenas passível de abordagem ao acaso, de acordo com decisões pedagógicas internas e de condições existentes.

Já na abordagem da ARTE e design têxteis como tema transversal (Brasil, 1997), de acordo com a hipótese da importância central do tema da ARTE e design têxteis na educação, constitui alternativa mais coerente e com a vantagem propícia de uma abordagem de caráter interdisciplinar, com envolvimento e participação integrada da comunidade escolar, entre educandos, educadores, servidores, pais ou responsáveis e interessados e comunidade.

Deduz-se, portanto, a importância central da abordagem da ARTE e design têxtil como tema transversal. No entanto essa abordagem integrada



na abordagem especializada em ARTES e complementarmente em Atividades Extras Curriculares, constituir-se-ia- na situação ideal para o pleno desenvolvimento do aproveitamento da ARTE e design têxtil na educação.

3. ANTECEDENTES DA ARTE E DESIGN TÊXTIL NA ESCOLA

A ARTE e design têxtil como conteúdo em matérias escolares não surge arbitrariamente na discussão. Sua introdução sempre esteve de alguma forma ligada aos conteúdos escolares.

No ensino público regular esse conteúdo pode ser percebido no campo do ensino do desenho. A discussão teórica da finalidade do desenho na educação remonta historicamente a meados do século XVIII, com a influência do academismo resultante da missão francesa no Brasil.

Desdobramentos dessa influência bem como da necessidade crescente de qualificação dos ofícios, gerou posteriormente a fundação do chamado Liceu de Artes e Ofícios tanto na antiga capital brasileira, Rio de Janeiro, quanto em São Paulo (que crescia vertiginosamente) no século XX.

A distinção dos métodos pedagógicos ativos entre academia e liceu provém da antiguidade, mas o debate pedagógico subjacente à busca do modelo superior de ensino e aprendizagem, percorreu o itinerário histórico do desenho também. No ensino do desenho esse debate influenciou decisivamente a política de ensino de desenho entre aplicado, técnico, geométrico em contraposição ao desenho artístico.

A tendência dominante do desenho aplicado (em oposição ao desenho

livre, expressivo, de belas artes ou artístico) gerou ainda expressões como “artes industriais” ou o equivocado e simplificador “artesanal aplicado”, resultantes principalmente da influência do utilitarismo e pragmatismo simplificador.

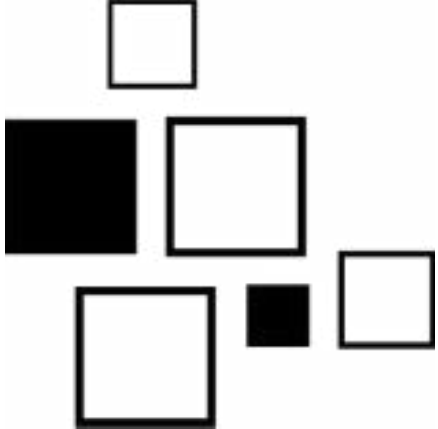
Esse “utilitarismo” no ensino do desenho na escola pública em relação ao tema do fazer têxtil desde o século XIX, pode ser percebido também na expressão “prendas domésticas” como aspecto integrante na matéria geral intitulada “economia doméstica” (Reis, 2011), com forte viés conservador e sexista (classes separadas de meninas e meninos, moças e rapazes).

Livre dos vieses do dogmatismo, preconceito e discriminação na educação, uma abordagem crítica ao ensino da ARTE e do design têxtil. Permite compreendê-las como linguagem elaborada tanto técnica quanto esteticamente em sua forma, constituindo-se também uma importante forma de conhecimento e a sua importância enquanto tema a ser tratado na educação escolar.

4. IMPORTÂNCIA DO ARTESANATO TÊXTIL

Duas importantes análises ainda necessitam ser realizadas: a consideração sobre o artesanato têxtil no ensino da arte e design têxteis, visto que um significativo número de pais ou responsáveis trabalham serviços de costura ou produtos têxteis direta ou indiretamente.

Nesse aspecto, o processo de ensino e aprendizagem pode integrar a realidade de filhos educandos e pais, algo coerente ao que reco-



mendava pedagogicamente Freinet, ou seja, a integração escola-comunidade.

O segundo aspecto da análise corresponde à necessidade de consideração as raízes da cultura popular têxtil, caso p. ex., da técnica da renda de bilro, com vistas à preservação e pesquisa desse objeto, quanto à sua importância cultural e de identidade no contexto brasileiro. (Kanamaru, 2010)

Para Vygotsky (1999), 1896-1934, bem como para Paulo Freire é a partir dos conhecimentos e habilidades do educando que se inicia o processo de aprendizagem, e não com a sua repressão. Para Freire, entender e incorporar a linguagem popular permite compreendê-la como elemento indissociável do processo de alfabetização, conscientização, perpetuação da cultura e autonomia do educando e, por extensão, de sua família e comunidade. Para Lina Bo Bardi (1996; 2009), 1914-1992, esta consciência é fundamental para a construção de um modelo de desenvolvimento de uma industrialização brasileira coerente à sua história, cultura e raiz em sua própria cultura material e imaterial.

Para tanto autores como Mário de Andrade (1893-1945) e Aloísio Magalhães (1997), 1927-1982, defenderam o resgate e pesquisa das tradições artesanais para a compreensão e consciência da identidade brasileira. Para ambos, a compreensão do conhecimento popular de raiz e aliado à abertura ao moderno e novo, constituiria a condição básica para refletir a moderna cultura brasileira e a sua identidade.

Tal abertura ao contemporâneo e ao novo, didática e pedagogicamente, conduz à reflexão das considerações iniciais de Walter Gropius, quanto ao ensino experimental realizado na citada vanguarda Bauhaus. Nesta coube a Gunta Stolzl e sua ex-aluna Anni Albers, entre outras (Droste, 1994) na área têxtil, desenvolver os trabalhos com sucesso, tornando-se referência moderna na especialidade.

Annie Albers (2011), 1899-1994, sua ex-aluna sob os mesmos princípios ativos, aprofunda a sua pesquisa formal têxtil com pesquisa de campo na cultura pré-colombiana presente no México, Peru, Cuba, Chile, dos anos 30 até os anos 60 do século XX. Nessa cultura, percebeu a presença da lucidez formal moderna já presente na antiguidade latino-americana.

A importância da sensibilização do educando as raízes das culturas brasileira e latino-americana, aliada ao moderno design contemporâneo, ofereceria em tese, melhor qualidade de informação e, fundamentalmente a coerência e estímulo ao desenvolvimento da arte e design têxteis, diretamente integrados à cultura brasileira.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Em suma, proporcionar na atualidade a arte e design têxteis no ensino regular como conteúdo de ensino e aprendizagem, especialmente como tema transversal, constitui significativa forma de democratização dessas formas de conhecimento e de linguagens criadoras, importantes para o desenvolvimento tanto do educando quanto do setor em geral, bem como a sociedade em geral.



REFERÊNCIAS:

Annie e Josef Albers. Viagens pela América Latina. Disponível em http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/anni_josef.html Acesso em 5 set. 2011.

Bardi, L.B. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

_____. Lina por escrito. Textos escolhidos. São Paulo: CosacNaify, 2009.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. PCN. Brasília: MEC/SEF,1997.

Droste, M. Bauhaus. São Paulo: Taschen, 1994.

Freinet, C. Educação pelo trabalho. São Paulo: Martins Fontes,1998.

Freire, P. Pedagogia da autonomia. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1996.

Kanamaru, A.T. Pode a tradição da renda de bilro brasileira tecer modernas redes sociais solidárias? In: Ciantec 2009 – III Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicação. Coord.R.M.Pinho Oliveira. Universidade de Aveiro, 2009.

Magalhães, A. E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Reis, M.C.D. Caetano de Campos. Masculino/feminino: fragmentos de uma construção assimétrica. Disponível em <http://ieccmemorias.wordpress.com/2011> Acesso em 5 set. 2011.

Vygotsky, L.S. A Formação Social da Mente. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

IMAGEM E CÓDIGO: NOVOS PARADIGMAS PARA A ARTE?



DORIS KOSMINSKY - DOUTORA EM DESIGN PELA PUC-RIO, PROFESSORA DO CURSO DE COMUNICAÇÃO VISUAL DESIGN E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. COORDENADORA DO LABORATÓRIO DA

VISUALIDADE E VISUALIZAÇÃO (LabVis / EBA-UFRJ). DORISKOS@GMAIL.COM



BARBARA PIRES E CASTRO - MESTRANDA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, LINHA POÉTICAS INTERDISCIPLINARES.

Resumo - O avanço das mídias digitais vem modificando a nossa relação com o mundo, assim como a prática e a experiência artística. O emprego de software como elemento constitutivo da obra de arte nos leva a questionar o nível de conhecimento de programação necessário à prática do artista. No presente trabalho, discutiremos a relação interdisciplinar entre arte e computação a partir da análise de trabalhos artísticos e o envolvimento de seus criadores com a produção do código. Finalizaremos, comentando a nossa experiência no emprego de programação por estudantes de design e arte em nível de graduação e pós-graduação no Laboratório da Visibilidade e Visualização (LabVis / EBA-UFRJ).

Palavras chaves: arte digital, artista, programação, código

Abstract - The evolving digital media is changing our relationship with the world, as well as the artistic practice and experience. The use of software as a constitutive element of the artwork leads to questioning the level of programming knowledge required to the artist practice. In this paper, we will discuss the interdisciplinary relation between art and computing by analyzing artworks and code production. Finally, we will comment on our experience at Visuality and Visualization Laboratory, with art and design students employing programming.

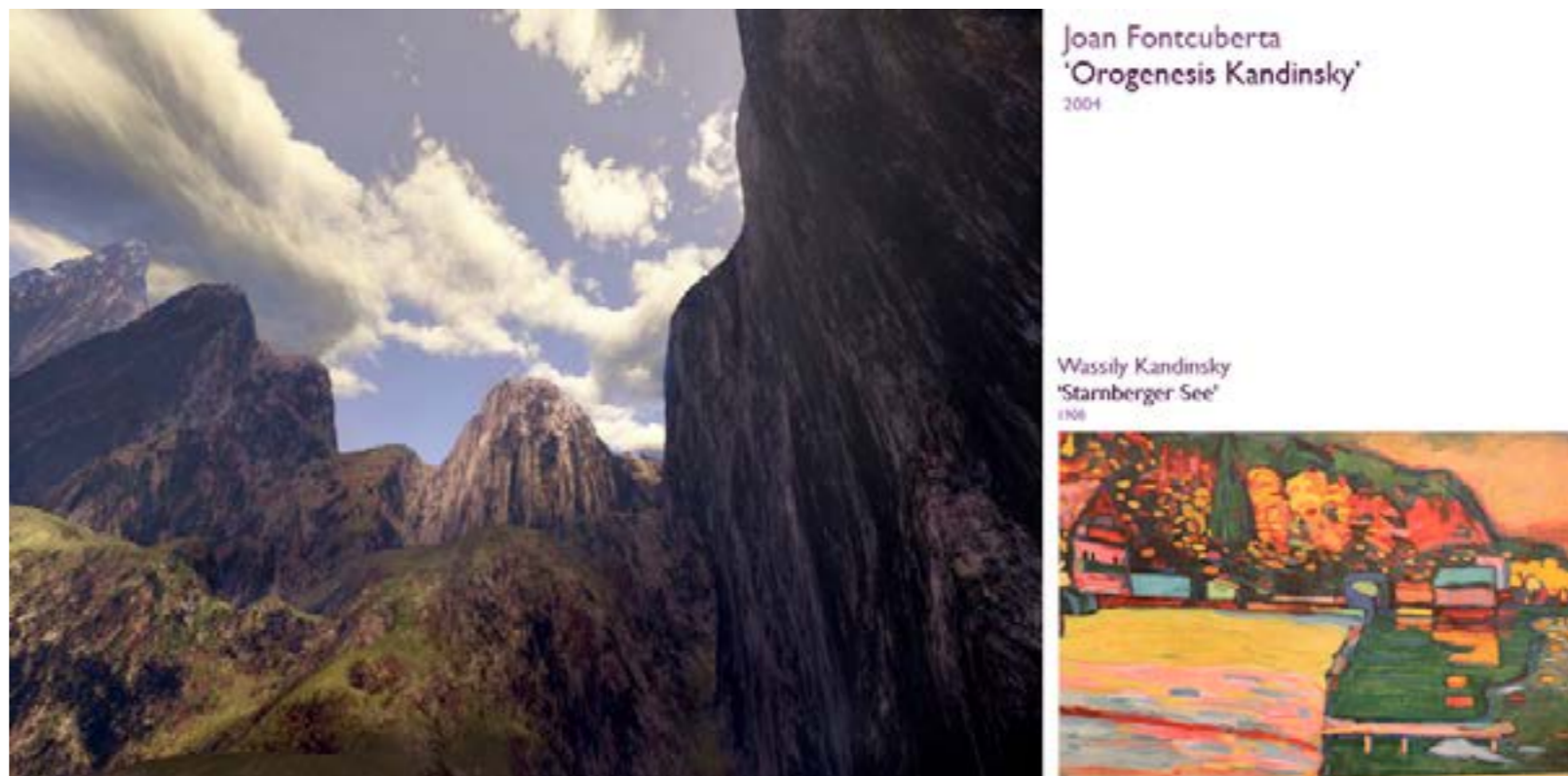
Key Words: digital art, artist, computing, code

MAPEAMENTOS ARTÍSTICOS

O avanço das mídias digitais vem permitindo o remapeamento de objetos de diversas mídias em novas estruturas a partir do emprego de softwares e de programação (Manovich, 2004:151). Dados e informações, disponíveis em grande volume na contemporaneidade, são muitas vezes remapeados por artistas na produção de obras imagéticas, interativas ou não. Neste contexto, a característica interdisciplinar da prática artística vem sendo acentuada pela frequente necessidade do emprego de software como elemento constitutivo da obra.

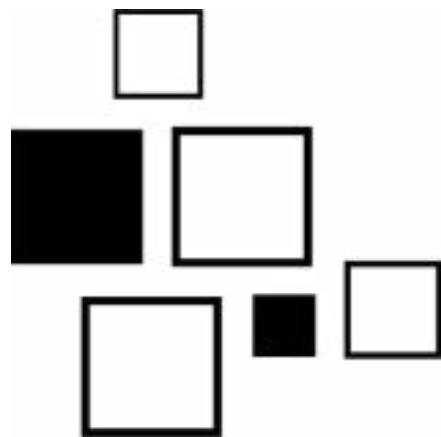
O software é um programa de computador que permite ao usuário realizar certas funções previstas e limitadas pelo desenvolvedor. Alguns artistas trabalham na subversão deste contexto, buscando romper a caixa preta programada pelo seu desenvolvedor. É o caso da série *Landscapes Without Memory* de Joan Fontcuberta. Neste projeto, o artista catalão empregou o software Terragen, desenvolvido pelas Força Aérea americana para criar ambientes 3D virtuais a partir da leitura de imagens cartográficas bidimensionais. Em lugar de ler os mapas e interpretá-los, o software é apresentado à obras de pintores como Kandinsky e Turner. Desse modo, os ambientes virtu-

ais criados, que Fontcuberta chama de 'post-landscapes', representam uma terra de ninguém entre o real e o virtual, a verdade e a ilusão. Subvertendo a função para o qual o software foi originalmente desenvolvido, Fontcuberta cria paisagens realistas que evidenciam um componente de magia e alucinação, talvez presente na própria subjetividade do emprego da máquina desviada da função para a qual foi projetada.



> Figura 1. Joan Fontcuberta. *Orogenesis Kandinsky*, 2004. Obra obtida a partir da pintura de Kandinsky.

Os remapeamentos de Fontcuberta originam imagens estáticas, assim como a obra *Humans vs. Chimps* de Ben Fry. Utilizando Processing, linguagem de programação de código aberto, Fry cria a imagem de um chipanzé ao empregar letras que formam o gene FOXP2, considera-



do característico da nossa espécie por estar relacionado à aquisição de linguagem. Em sua obra, Fry mostra a diferença entre humanos e chimpanzés quando destaca em vermelho as nove letras, de um total de aproximadamente 75 mil, que demarcam a distinção entre humanos e chimpanzés. A obra de Fry assegura o nosso parentesco de 98,77% com os chimpanzés.

Ao remapear os dados de voos da Federal Aviation Administration dos Estados Unidos, Aaron Koblin produz não apenas imagens estáticas, mas também diferentes tipos de animações na obra *Flight Patterns*. As animações de padrões e densidade de tráfego aéreo foram criadas a partir de dados dos modelos de aviões, seus fabricantes, altitude e rota dos voos realizados em um único dia do mês de agosto de 2008 em solo americano. As diversas características, ou dimensões, foram representadas por cores, elementos gráficos e animações. A massa de cores da imagem se relaciona aos fluxos de deslocamento da população e sua densidade geográfica. A animação indica a variação de densidade do tráfego aéreo ao longo do dia entre as costas leste e oeste, assim como os voos de entrada e saída do solo americano. Com o mesmo conjunto de dados foram obtidas diferentes visualizações - estáticas e animadas, com e sem o referencial geográfico - capazes de sugerir diversos padrões e tendências.

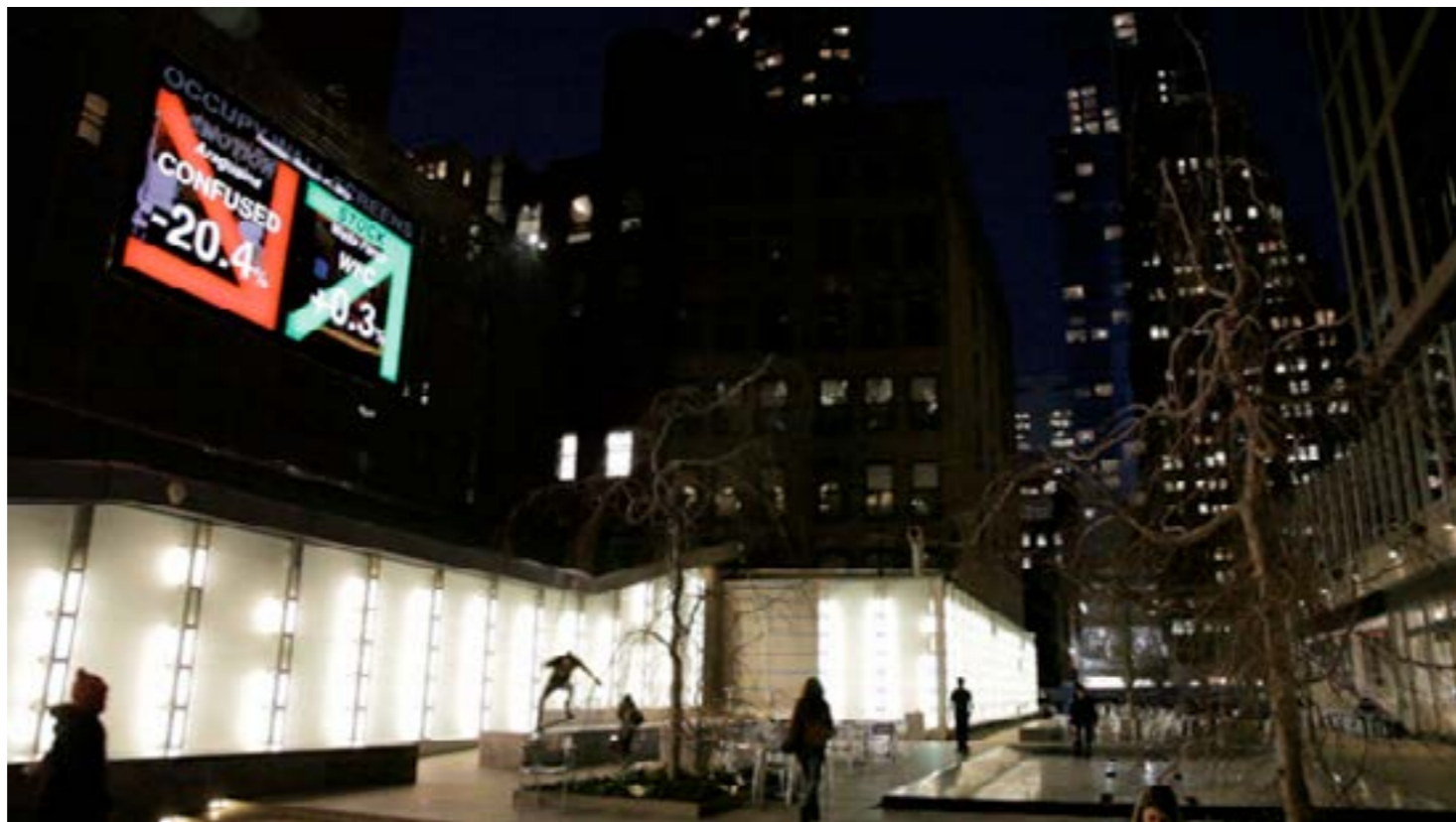
A obra *Flight Patterns* não lida com a questão da interatividade, presente na maior parte das instalações apresentadas no FILE São Paulo 2012. Nessa mostra, duas obras empregam a pintura de forma interativa. Em *Body Paint*, Memo Akten criou uma instalação interativa que permite

aos usuários pintarem com seus corpos em uma tela virtual. Diferentes aspectos de movimentos dos corpos no espaço geram variações das “pinceladas de cores” que são projetadas na tela. Já em *Starry Night* de Petros Vrellis, os fluxos animados da pintura *Noite Estrelada* de Van Gogh podem ser alterados a partir do toque do interator. Nos dois exemplos, a animação das imagens é contínua, mesmo quando não há interatividade. Em *Starry Night* quando o interator cessa o diálogo, o quadro de Van Gogh retoma o movimento do movimento do fluxo de pinceladas.

A interação se soma ao dinamismo na obra *We Feel Fine: An Exploration of Human Emotion in Six Movements*. O site, criado por Jonathan Harris e Sep Kamvar é definido como um “explorador de emoções humanas em grande escala”. Trata-se de uma aplicação dinâmica que faz uso de dados em tempo real, ou muito próximo a isso. O programa escaneia blogs em busca de frases que contenham as palavras “I feel” ou “I am feeling”, identificando o sentimento expressado (tristeza, alegria, depressão, etc.). Essas frases são, então, gravadas em um banco de dados junto a um conjunto de meta-dados como idade, gênero, localização geográfica e condições climáticas no momento em que a sentença foi escrita. Estes dados formam um banco de dados de milhões de sentimentos, incrementados por 15 a 20 mil diariamente. Os chamados movimentos tratam-se de seis diferentes modos de visualização de sentimentos por fatias demográficas, sexuais, relacionadas às condições climáticas, efemérides, etc. que podem ser escolhidas pelo interator. O primeiro movimento do *We feel fine*, *Madness*, apresenta uma grande massa formada por inúmeras partículas coloridas. Cada partícula representa um sentimento específico, postado por alguém em um momento

qualquer. Há correspondência entre a cor de cada partícula e a natureza do sentimento. Quando se clica sobre uma partícula, a frase que foi postada é revelada. Deste modo, podemos observar a presença indicial dos dados atuando como vínculo com a realidade. Em certo sentido, o traba-

instalações e esculturas. Occupy Wall Screens, por exemplo, compara a tendência emocional nas cidades onde o movimento Occupy Wall Street encontrava-se ativo com tendências do mercado de ações. A obra foi exibida em uma grande tela localizada em midtown Manhattan.



> Figura 2. Maurice Benayoun, *Occupy Wall Screens*, 2012. Instalação na Big Screen Plaza, NYC.

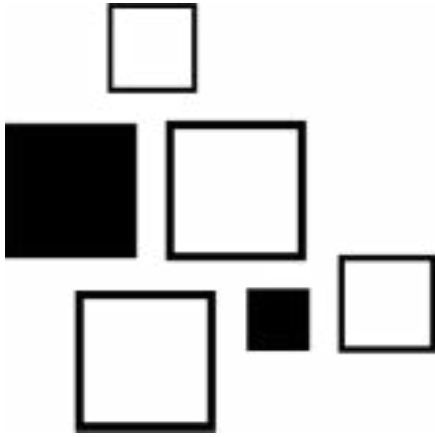
O ARTISTA E O CÓDIGO

Todas as obras aqui descritas foram produzidas com o emprego de softwares e os artistas que as criaram, na maior parte, são também programadores. É o caso de Fry, Koblin, Akten, Vrellis e Harris e Kamvar. Apenas Fontcuberta e Benayoun não aparentam domínio de programação. No primeiro caso, Fontcuberta subverte a

lho, produzido em co-autoria “por qualquer um” evidencia as semelhanças de sentimentos que perpassam uma multidão inimaginável.

Com uma temática semelhante a *We feel fine*, a obra *Mechanic of Emotions* do francês nascido na Argélia, Maurice Benayoun, usa informações sobre as emoções do mundo obtidas junto ao Google News ou canais semelhantes para produzir um mapeamento dinâmico de forma a permitir uma previsão de tendências do estado emocional do planeta para os dias seguintes. Os resultados são mapeados em diferentes obras, como

aplicação de um software em um procedimento que não demanda necessidade de alteração do mesmo. Na produção de sua obra, Maurice Benayoun conta com o apoio de desenvolvedores de softwares para a criação do sistema e do próprio website. À exceção de *Landscapes Without Memory*, todas as obras utilizam softwares especialmente desenvolvidos para a sua produção. É importante destacar o contexto que diferencia imagens estáticas das dinâmicas e/ou interativas, que sofrem alterações a partir da participação do interator, do input de dados externos ou gerados randomicamente. De todos os trabalhos observados,



apenas Chimps trata-se de uma imagem puramente estática. Body Paint e Starry Night são exemplos concretos de obras interativas, mas não podem ser consideradas dinâmicas como Mechanic of Emotions e We feel fine que apresentam variações formais de acordo com os parâmetros utilizados para a sua geração. Dessas duas obras dinâmicas, apenas We feel fine permite a interatividade. Flight Patterns oferece animações e imagens estáticas que podem apresentar uma grande variação de acordo com a proximidade do ponto de vista do observador. Ou seja, podem ser produzidas imagens de uma visão geral do movimento aéreo do país ou de apenas uma cidade a partir de um mesmo conjunto de dados. Mesmo com alteração nos dados das aeronaves, toda a programação pode vir a ser reutilizada.

As diversas possibilidades de produção de obras digitais a partir da utilização de dados externos levantam questões em relação ao nível de envolvimento do artista com a programação. O artista deve necessariamente saber programar ou, pelo menos, ter alguns conhecimentos de programação? Em que medida a produção interdisciplinar em que artistas trabalham em conjunto com programadores pode garantir a qualidade do projeto artístico? Aparentemente os artistas recuam diante dos bastidores de criação de programação, rejeitando a considerada longa curva de aprendizado. Porém, no caso de obras interativas, dinâmicas ou de visualização de dados, pode ser um fator complicador para o domínio da sua produção, o fato do artista não dominar a totalidade do seu processo. É o que pensa Bret Victor:

“A verdade é esta: o autor escreve o livro. O músico compõe a canção, o animador produz o

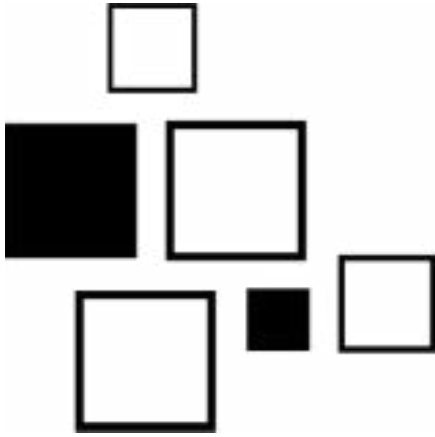
curta, o pintor pinta o quadro. Mas, a maioria dos artistas que lidam com imagens dinâmicas não são capazes de conceber suas próprias criações.”

Se o artista que atua na área digital não tem conhecimento sobre sua produção como ele pode dialogar com o programador e obter o resultado que realmente deseja e não o que o programador pensa que ele quer? A falta de conhecimento pode ser limitante na medida em que o artista coloca-se na posição passiva de aceitar as possibilidades oferecidas pelo programador. Ao se afastar do código, delegando esta etapa de criação ao programador, estaria o artista perdendo o domínio sobre sua obra?

CONCLUSÃO

A participação de equipes no desenvolvimento de projetos artísticos complexos e de grande porte é aceita e desejável, ainda que se oponha diretamente à noção fantasiosa do artista, gênio criador autônomo. Ninguém imagina Michelangelo empunhando sozinho o seu pincel na Capela Sistina embora, certamente, ele tivesse conhecimento sobre todas as etapas da sua obra.

Se a produção do artista de mídias digitais depender exclusivamente dos seus conhecimentos de programação, ele provavelmente não conseguirá obter resultados surpreendentes ou diferenciados, já que dificilmente terá desenvolvido essa complexa rede de conhecimentos em profundidade. Por outro lado, a falta de domínio do campo pode ser



ainda mais limitante na medida em que, nesse caso, caberá ao artista simplesmente aceitar as possibilidades e soluções oferecidas pelo programador. Mas, domínio de programação não significa que caiba ao artista executar a atividade de programação, como na maior parte dos exemplos mencionados acima. Então, qual seria o ponto de equilíbrio? Qual a medida de conhecimento necessária para que o artista mantenha o domínio sobre sua produção artística digital? A resposta não se encontra na sintaxe da programação, mas no conhecimento da sua lógica. O artista que trabalha com mídias digitais deve dominar alguns conceitos como, por exemplo, modularidade, utilização de múltiplas plataformas, reutilização de rotinas e libraries, acesso e mapeamento de dados em tempo real.

Alunos dos cursos de graduação em Design e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais que participam do Laboratório da Visualidade e Visualização da Escola de Belas Artes (LabVis / EBA-UFRJ) são estimulados a aprender Processing e empregar essa linguagem em seus projetos. Foram desenvolvidos projetos de criação de visualizações utilizando dados disponibilizados pelo IBGE, paletas de cores produzidas a partir de imagens obtidas por programação no Flickr, além de experimentos interativos com o Kinect. Em todos os casos, a prática tem sido acompanhada de perto por professores da área de computação gráfica. Os demais membros da equipe sugerem soluções a partir da sua própria experiência. Apesar do sucesso da dinâmica, os resultados obtidos não se mostram uniformes. Alguns estudantes parecem dominar a fronteira interdisciplinar com mais segurança do que outros. De qualquer forma, todos parecem lucrar de acordo com as suas possibilidades, o que nos

leva a ressaltar a importância de conhecimento da lógica de programação como forma de ampliar a prática artística.

REFERÊNCIAS

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- MANOVICH, Lev. *Visualização de dados como uma nova abstração e anti-sublime*. In: LEÃO, Lucia. *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, Senac, 2004.
- MURRAY, J. *What do non-programming designers have to know?* Disponível em: < <http://inventingthemedium.com/2012/05/15/what-do-non-programming-designers-have-to-know/> > Acesso em: 20 de ago. 2012
- VICTOR, B. *Dynamic Pictures*. Disponível em: < <http://worrydream.com> > Acesso em: 7 de abr. 2012

O CORPO NA PAISAGEM - CHÃO: SEMEIO E PASSO

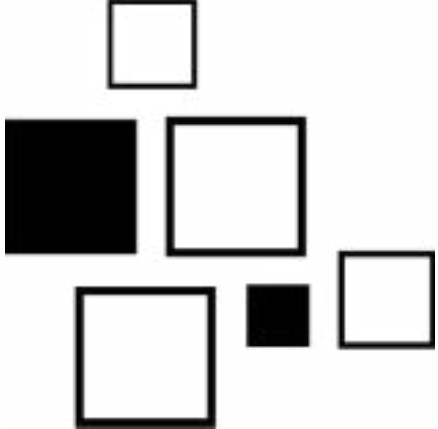


ÉLDER SERENI ILDEFONSO - ELDER _ SE-
RENI@YAHOO.COM.BR

O presente artigo é originário da pesquisa de mestrado intitulada Estudos Cênicos Híbridos e o Corpo em [Des]territorialização no processo de urbanização, realizada na Universidade Estadual Paulista (Unesp) "Julio de Mesquita Filho" com orientação de Prof^a Dr^a Carminda Mendes André. Para esta escrita foi selecionado um recorte sobre o fazer artístico na paisagem urbana de modo a potencializar a subjetividade dos que presenciam a experiência. Para tanto, encaminha-se por um pensamento sobre essa paisagem por meio da dança para espaços urbanos do ...Avoa! núcleo artístico, criando conseqüentemente possibilidade de repensar poeticamente a estruturação da urbanização.

O ...Avoa! núcleo artístico iniciou suas pesquisas no ano de 2000 no desejo de criar a partir da hibridização entre: dança, poesia, teatro e artes visuais, performance e fotografia, experimentando composição e improvisação em espaços diversos. Em seus processos conecta-se a memória corporal, a criação de vídeos e a relação estabelecida com o território urbano. Nesse percurso, o espaço público passou a ser foco de investigação. Corpo e ambiente afetam-se mutuamente gerando possibilidades de relações, refletindo acerca das questões que constituem a cidade e o fazer artístico.

O contato do pesquisador com o ...Avoa! se iniciou a partir da prática em dança contemporânea por dois anos com Luciana Bortoletto - bailarina e fundadora do núcleo em conjunto com Gil Grossi -, que no ano de 2010 expandiu essa conexão por meio da pesquisa de mestrado que incluiu o debate sobre a paisagem urbana formulada entre arte e cidade, portanto



toda a escrita é permeada pela estreita relação com a arte e o pensamento da artista. A pesquisa de mestrado também abordou outras duas temáticas, o espaço e o corpo através de outras duas Cias.

A intervenção Chão: semeio e passo que embasa este artigo, foi criada especialmente para espaços públicos. Pensada em site specific para o Pateo do Collegio, região central de São Paulo e, pontualmente, para o Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas - Visões Urbanas. Diferencia-se de todos os outros trabalhos realizados nas edições do festival devido a sua especificidade relacional com o espaço, referenciando a própria história do lugar, fator que proporcionou os agenciamentos urbanos pretendidos, já que pré-existia uma relação diretamente afetiva.

Foi proposta como matéria-prima dessa pesquisa, a técnica de improvisação presente em três distintas linguagens artísticas que se agregam para sua realização. O ponto de partida esteve sobre a confluência de cinco elementos: a rua, os passantes, a dança, o desenho e o som. A partir desses componentes, os artistas Jorge Peña (sonoplastia), Luciana Bortoletto (dança) e Audrey Hojda (desenhos) elaboraram em tempo real, paisagens sonoras, corporais e plásticas, que romperam com a condição de “lugar comum” do ambiente, valendo-se de contrapontos, contra fluxos e reconfigurações dos espaços de circulação. Todos os elementos se impregnaram do “aqui - agora”.

Em geral, as criações atreladas a poemas marcam presença nas produções do núcleo. Olhar o mundo atravessado por poesias é o caminho

que Bortoletto encontrou para a motivação do diálogo da cidade com um modo de vida mais humanizado, já que São Paulo é um pólo industrial dotado de extrema agressividade.

Por residir em São Paulo e pesquisar uma arte influenciada pela cidade, o núcleo ...Avoa! possibilitou aos três participantes de Chão: semeio e passo (Figura 1) - durante toda a elaboração do trabalho -, transpirar a cidade e a pulsação da dinâmica urbana local. Como então produzir uma ação de cunho poético-político que reflita questões da própria cidade? Dificuldade que se configurou devido aos participantes estarem imersos nesta mesma rede, o que faz com que o olhar estrangeiro praticamente inexista. As questões do trabalho foram então despertadas a partir do poema de Orides Fontela (1940-1998), o qual inspirou a obra.

(sem título)

Semeio sóis

e sons na terra viva

afundo os pés no chão: semeio e passo

Não me importa a colheita

(FONTELLA, 2006, p. 238).



> *Figura 1 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas*

Houve em Chão: semeio e passo uma marcante presença do diálogo com o entorno, pois ao retomarmos o primeiro verso a poesia de Fontella: “semeio sóis”, vê-se a indicação de uma ação que desloca por completo o entendimento de causa e consequência, já que, quem comanda o andamento de uma intervenção no espaço público é primeiramente o clima, - se está chovendo, o que fazer? - semear é antes de tudo uma projeção imagética. As dificuldades de se tornar realidade pouco importam para o semeador, ele deposita na terra toda a sua esperança de vida. Em “sóis”, há a possibilidade de tudo ser iluminado por vários enfoques, ampliando o olhar para a cidade por diversas maneiras.

Além da luz solar esquentar o concreto gélido, faz também com que a sombra se crie por meio de recortes e incidências. Tanizaki (2007) tece

um discurso sobre a valorização da sombra para a vida oriental, em especial no Japão, potencializando o que está oculto e fazendo emergir o contraproposto pelo processo urbano. Logo, podemos ter outra leitura para verso “semeio sóis”, não como iluminar o mundo transformando em belo, mas dar a possibilidade da sombra existir na incidência da iluminação em uma somatória de forças e de relação da natureza com a arquitetura.

A relação criativa com a paisagem urbana foi buscada em Chão: semeio e passo, com influência do olhar da poesia do haikai - cuja temática mais recorrente é a natureza -. Neste trabalho, sobre a natureza urbana, evidenciou-se toda a beleza do caos transpassada pelo corpo, pelo desenho e pela sonoridade da cidade.

A performance foi composta por três elementos artísticos: dança, som e desenho de modo não impositivo no tecido urbano. Neste estudo, foram levantadas leituras e algumas questões referentes a estas ações.

O desenho no chão foi feito por Audrey Hojda durante toda a performance com pequenas pedras azuis no chão, a especificidade como visualidade não esteve em disputar proporções volumétricas com o ambiente em uma relação de oprimido e opressor. O caminho trilhado através da cor revelou o ambiente cinza e sem vida do entorno, ao mesmo tempo em que demonstrou aos observadores que é possível retomar a humanidade de um lugar degradado pela urbanização e que está totalmente desarticulado com necessidades relacionais do ser humano. A artista Hojda se colocou como uma articuladora da estrutura urbana pela sutil



ação de desenhar um caminho com pedrinhas azuis. Essa sutileza do caminho traçado possibilita a reflexão de que o arquitetar é antes de projetar ocupações do espaço, possibilitar deslocamentos, que, ao invés de limitar o espaço com fronteiras estruturais, permiti que os sujeitos urbanos possam ir e vir e por estes caminhos se relacionar.

As luvas em suas mãos não permitiram que suas digitais fossem impressas neste trajeto o que e eximiu da artista, da assinatura digital como registro individual do devir urbanista. Suas vontades enquanto projetista foram minimizadas em favor de permitir que o caminho fosse traçado subjetivamente por todos e atravessado por um corpo multifacetado, que se serviu das influências do entorno para demarcar sutilmente o chão.

O caminho traçado foi sensorialmente medido para que sentisse em determinado momento a necessidade de retornar ao início, para isto, se utilizou de percepções táteis e da quantidade de pedras que diminuía no decorrer do desenhar no espaço, assim conseguindo ter quantidade suficiente para retornar, o que não garantia a conquista do feito, pois não se foi contado anteriormente. O caminho, portanto pode ser pensado como um eterno retorno. A ação de ir nesta performance implicou em sua contra ação, a de retornar.

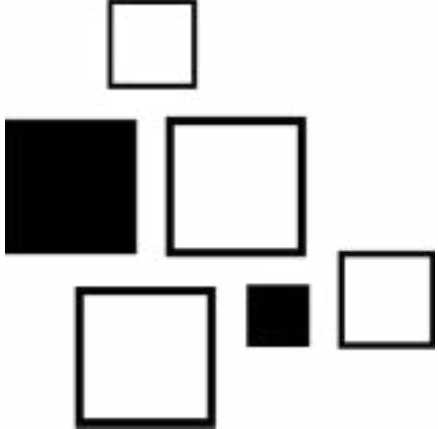
Hojda em sua performance se distanciou de um estado cênico corporal, que quando explorado possibilita um chamariz aos espectadores de acordo com padrões espetaculares. Ao invés deste artifício, enfocou na ação cotidiana de sequencialmente colocar pedrinhas no chão. Dessa

ação desprestenciosa, surgiu um caminho que interviu no trânsito cotidiano, bem como nos caminhos percorridos pela dança de Bortoletto e na localização flutuante da sonoplastia.

Experimentou-se no decurso da performance: fronteiras, permeabilidades, delimitantes, delineantes, atenção dos presentes no espaço, entre outras sensações que ocorreram no corpo de quem vivenciou a experiência, constituindo gradativamente o seu território.

Que fatores fazem com que sutis pedrinhas consigam delimitar um território percebido pelos passantes que visivelmente começaram a respeitar aquele lugar? Essa questão move a atenção para a perceptível alteração que a arte faz no espaço, para que este seja interferido em suas potencialidades e significados. Não necessariamente trava-se uma luta de forças, impondo orientações espaciais e relacionais como pretende a urbanização, mas talvez com delicadeza e humildade na ação, se sensibilizar e sensibilizar o entorno.

Voltando ao poema de Orides Fontella, percebe-se que indica também o ato de “semear sons”. O som urbano não pode ser localizado em um lugar específico, ou mesmo é possível de se reconhecer de onde vem e por onde percorre. Convive-se em centros urbanos com a sobreposição constante de sons que configuram a sua caótica ambientação sonora. É arriscado dizer devido à complexidade dos elementos urbanos, no entanto me parece coerente, que a questão sonora é um dos fatores que geram grande parte do estresse vivido nas cidades.



A interação sonora que Jorge Peña fez durante a performance foi abrigada por um guarda chuva que trazia consigo com toda a aparelhagem sonora (Figura 2). O som foi, portanto, nômade por excelência, Jorge Peña compôs a seleção sonora eleita em confluência com o movimento desenvolvido na dança, no desenho criado com as pedras e no entorno com a potencialidade de um conglomerado sonoro.

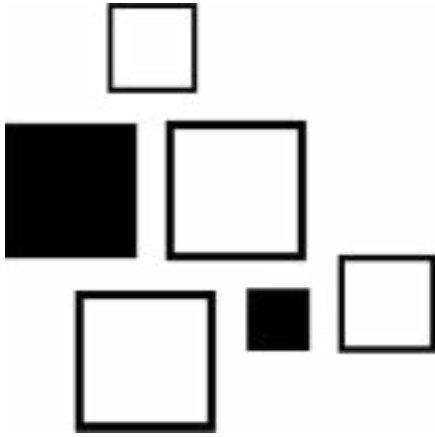
Fazer essa eleição e abrigo implica em configurar uma bolha sonora espacial, uma visualidade do som. A recepção visual é uma das formas de relação do homem com o mundo de enorme velocidade, em que se assimila o ambiente em frações de segundos, muitas vezes caracterizando a objetividade desta apreensão, o que pode não ser interessante para um debate mais amplo. Entretanto, dar visualidade ao som implica em distanciá-lo de ruídos urbanos, pois se encontra em contraposição, sendo passível de localizar sua origem. Por se tratar de sons retirados de objetos com características sonoras diversas, causou admiração para os que se permitiam observar a paisagem que o som compunha, pois todo o procedimento de manipular os objetos criando a música era sempre inusitado.

A produção sonora não foi produzida para o corpo que dançava ou para o que desenhava, ela foi um agenciamento sonoro empregado no espaço urbano. Em estado ritualístico Jorge Peña criou procedimentos sonoros para interagir com o que estava ocorrendo no momento, diferentemente de Audrey Hodja. Existia em seu corpo uma energia cênica advinda do próprio procedimento de manipulação sonora, e ao que parece, coordenada de acordo com os estímulos artísticos e urbanos que

participavam da composição espacial criada, ora seguia estes estímulos ora os ampliava indicando outros tantos possíveis.



> Figura 2 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - foto: Gil Grossi



Foi também marcante uma contradição na produção sonora. A visualidade do som esteve presente, logo era possível identificá-lo pelo olhar objetivo, até mesmo classificá-lo de acordo com o que se via, no entanto, Jorge Peña fez emergir de sua composição, sons que remetiam a um lugar distante, projetando o que estava sendo tocado para um outro momento que não aquele presente. O som se fez presente em dois níveis de apreensão, visual e, assim sendo, uma identificação com o público que através do olhar reconhecia o que estava acontecendo e, imagético, pois ao envolver-se com o som havia um deslocamento do tempo e espaço presente.

Retornando a poesia, evoca-se a poesia como inspiração da escrita e da obra artística.

(...)

afundo os pés

no chão: semeio e passo

(FONTELLA, 2006, p.238).

Este trecho remete ao contato com o solo de modo objetivo, por meio do corpo que o pressiona e a partir deste conjunto de forças tem suporte para se desenvolver no espaço. Por outro lado, de modo subjetivo, no contato com o solo, busca atravessar o tempo se sensibilizando com a história do lugar que originou a cidade de São Paulo.

Em relação a esse arquitetar o espaço a partir do movimento, Bortolletto em diálogo com a pesquisa deste artigo pontua que:

[...] levando em consideração que o trabalho foi

criado para o Pátio do Colégio, a ideia de colocar pedrinhas no chão também se referiu a ação de criar uma imagem de tempo e espaço percorrido, ou seja, as pedrinhas também simbolizavam a história do lugar. Cada linguagem em cena tinha um tempo próprio que dialogava com os outros tempos e com o contexto histórico do lugar (tempo passado). Afundar os pés como forma de caminhar, trazer para o aqui-agora da construção do caminho. (L. Bortolletto)

A partir da concepção de que esta dança surge de uma necessidade interna, externalizada por todo o corpo e este está em contato de algum modo com o solo e o pressiona para se locomover. Abre-se margem para que seja debatida a maneira com que o solo é utilizado nas cidades. Projeta-se todo o perímetro urbano para que se possa caminhar por ele, não é previsto outras formas de relação do corpo com o espaço, a não ser sobre as ações de sentar, do apoiar de mãos em corrimãos para diminuir riscos de acidentes e pelos pés, e mesmo estes são pressionados pela modelação dos sapatos.

Quando pessoas se utilizam do espaço urbano para outros fins, estas muitas vezes são olhadas com desprezo, como, por exemplo, os moradores de rua, que alteram efetivamente o uso do espaço, recriando as possibilidades interativas a todo o tempo. A arte também se encarrega de ocupar o espaço por diversas maneiras e por isso causa deveras estranhezas, mesmo com as ações mais simples possíveis como, por exemplo, deitar no chão.



Os espaços urbanos são projetados para o corpo? Sendo que em sua grande maioria não se pode nem ao menos sentar para descansar que logo surge a fiscalização para garantir que a ação não prejudicará a ordem daquele aquele espaço.

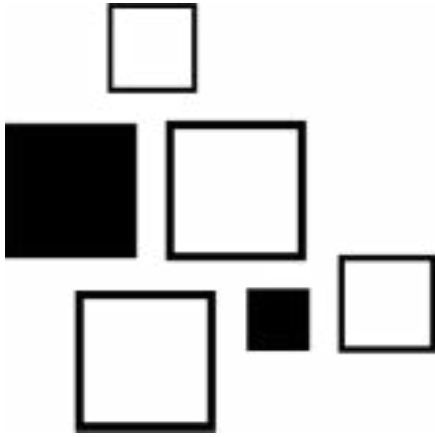
Bortoletto em sua dança pesquisa organização estrutural em conjunto com um perceber do espaço a partir do corpo. Ela procura um modo orgânico de se movimentar, baseado na ideoknesis - conceito que nasceu no início do séc. XX pesquisando o movimento imaginado - e no estudo psicomotor do movimento com embasamento na educação somática. Esta busca por reestabelecer princípios estruturais do corpo e por eles se mover, coloca em questão o fato de que os corpos urbanos são enquadrados em modelos dois mais inorgânicos as mais agressivas modelações inclusive por sua segunda pele, “o vestuário”. Bortoletto, durante a performance, encontrou caminhos para se reorganizar em um espaço organizado pela produtividade de corpos sequencialmente igualados, limados de seus processos subjetivos. Esta condição do corpo de determinada modelagem é a própria estética contemporânea vigente, mesmo que para isso ele seja vitimado por uma formatação a ser alcançada.

Essa busca pela organização corporal durante a performance, a fez defrontar com o histórico pessoal formatado pelas relações sociais. Por vezes, durante a dança, retomou os princípios dos movimentos de um recém-nascido com baixa influência social, o que tornava a movimentação deveras interessante e imagética, pois Bortoletto a fez de modo orgânico.

Faz-se, portanto, um paralelo direto com as transformações urbanas do centro de São Paulo, em que a cidade provinciana configurada para ser um lugar agradável de estar, atualmente encontra-se completamente degradada pela abordagem tecnicista do espaço. Reorganizar o corpo é também reorganizá-lo no espaço e, portanto, não assumir a estética vigente, por conseguinte lançar um olhar de alteração do próprio espaço como obra finalizada em vista de um obra em processo acompanhado e experimentado pelo corpo que tece seus trajetos próprios.

Por meio desta abordagem é que a paisagem poética e nostálgica da cidade se fez presente. A performance retomou, aos olhares mais atentos, um modo de observar a cidade através da poesia em movimento, das figuras plásticas que repercutiam sonoridades e das visualidades sonoras experimentais. Esta abordagem híbrida, despretensiosa em seus graus de espetacularidade, compôs outra paisagem do centro de São Paulo.

Para finalizar esta análise é necessário delinear a última frase verso da poesia de Fontella, “Não me importa a colheita”. Os três artistas se lançaram de corpo inteiro com todos os artifícios que lhes cabiam, para semear e passar para um outro lugar, sem olhar para trás para ver se as sementes estão brotando, não porque não se preocupam com os frutos, mas porque sabem que eles não necessariamente aparecerão as suas vistas, retoma-se novamente a condição rizomática de desprendimento da autoria, bem como o nomadismo da ação artística que age e continua seu caminho sem esperar algo em troca ou mesmo um voto de confiança. A performance foi arquitetada por uma necessidade de comunhão e reestabelecimento da poética urbana mesmo em meio ao caos.



O pensamento sobre a urbanização aqui refletido, em suma complexiza a arte no ambiente urbano a partir do entendimento que estruturalmente as cidades modernas estão dispostas de modo a forçar e elencar níveis e possibilidades relacionais de utilização e ocupação espacial para os que nela vivem. O fato de o pensamento urbanístico ultrapassar o que diz respeito à concepção espacial, bem como ter alcançado parcerias como outras grandes áreas do conhecimento, projeta sua inserção efetiva no pensamento e realização da espacialidade urbana.

Em muitos casos, o urbanismo age como regulamentador de relações sociais e da paisagem da cidade. Esta, que poderia estar povoada pela subjetividade de seus cidadãos, é subjugada a diversas instâncias físicas organizadoras que seguem por um viés diretivo dos comportamentos através da manipulação espacial, em muito, relacionadas ao trabalho e à produção financeira de acordo com a estrutura capitalista.

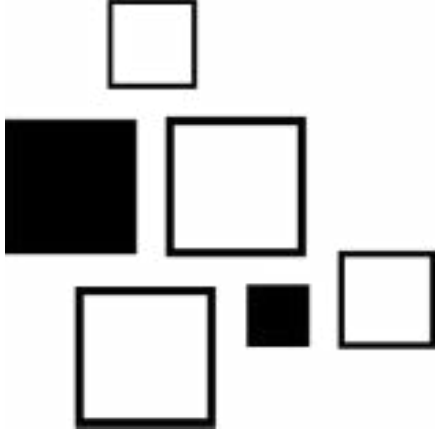
Por assim, este fazer artístico trata da espacialidade urbana por um viés poético e contundente, ocupando as ruas e subvertendo funcionalidades pré-estabelecidas pela estrutura, repensando o “estar” no espaço público.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. A história da arte como história da cidade. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1992.
- BACHELARD, G. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Ed Martins Fontes. São Paulo, 1996.
- BEZIERS, M.M.; PIRET, S. A coordenação motora. Ed. Summus. São Paulo,

1992.

- CALVINO, I. As cidades invisíveis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.
- CARERI, F. Walkscapes: el andar como práctica estética. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.
- CAUQUELIN, A. A invenção da Paisagem. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Ed Vozes. Rio de Janeiro, 2004.
- DEBORD, G. A Sociedade do Espetáculo. Ed. Contraponto, 2002.
- FONTELA, O. Poesia Reunida – 1969/1996. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 Letras/ Cosac Naify, 2006.
- FOUCAULT, M. O nascimento da biopolítica. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2008.
- FRÚGOLI, H. Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. Edusp. São Paulo, 2000.
- _____. São Paulo Espaços públicos e interação social. Ed. Marco Zero. São Paulo, 1995.
- GALARD J. A beleza do gesto: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HIRASHIMA, C. K. O haikai nas artes visuais: Tradução intersemiótica. São Paulo. Dissertação apresentada ao programa de pós- graduação em Artes da USP, Área de concentração artes plásticas, linha de pesquisa poética visuais, 2007.
- LABAN, R. Domínio do Movimento. Ed. Summus. São Paulo, 1978.
- LEFEBVRE, H. O direito à cidade. Ed. Centauro. São Paulo, 1969.
- LYNCH, K. A imagem da cidade. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997.



MATOS, S. A. Da criação artística à intervenção espacial. Revista Marte. Lisboa. Edição nº4. p. 12-20. 2011

PALLMIN, V. M. Arte urbana: São Paulo, região central (1945-1998) - obras de caráter temporário e permanente. Ed. Anna Blume. São Paulo, 2000.

SANTOS, M. O espaço do cidadão. Studio Nobel. São Paulo. 2000.

TANIZAKI, J. Em louvor da sombra. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2007.

A ÚLTIMA FOTO: MORTE E VIDA DA IMAGEM FOTOGRAFICA EM ROSÂNGELA RENNÓ



FERNANDO GONÇALVES - FACULDADE DE
COMUNICAÇÃO SOCIAL - UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - FNG@
UERJ

A fotografia pode ser considerada uma importante ferramenta para perceber, compreender e codificar a realidade. Por isso mesmo, disfruta, pelo menos desde Benjamin, Barthes e Sontag, o status de objeto técnico, teórico e estético. Contudo, foi apenas recentemente que se consolidou como objeto artístico. Mesmo tendo sido alvo do interesse das vanguardas do início do século XX e dos artistas conceituais e de performance nos 60 e 70, é sobretudo a partir dos anos 80 que a fotografia conquista o circuito de arte. Talvez porque hoje seja possível se dar conta de que a fotografia ou sua apropriação nunca terá tido apenas um caráter de registro, mas o de algo que instaura uma relação entre imagem, técnica e modos de existência.

Por ser ao mesmo tempo objeto e mediação técnica e cultural (Huchet in Santos, 2004, p. 14), a fotografia permitiria aos artistas, por exemplo, construir circunstâncias singulares de percepção e recepção, ao produzir um estranhamento da imagem pela própria imagem. É que, enquanto documento, tem uma natureza ao mesmo tempo técnica, cultural e poética, e não raro, política. E enquanto signo, desloca o caráter de registro presente na representação para o de uma re-apresentação do mundo, possibilitando sua releitura. No campo da arte, portanto, a imagem fotográfica já não seria vista apenas como um objeto indicial que fala do mundo ou que o representa. Seria também ou principalmente, como afirma Régis Durand (apud Gattinoni e Vigouroux, 2002, p. 49), um elemento que “joga com a coincidência absoluta entre objeto e imagem de modo a anular a duplicação (...)” e que isolaria esses dois para então recombiná-los de outra forma, dando-lhes outro sentido.



Como artista e pesquisadora da vida das imagens, Rennó parece estar plenamente ciente dessas questões. O modo de abordá-las é o foco da análise do projeto colaborativo “A última foto”. A partir da reflexão da artista sobre as imagens a partir de suas redes de relações, o texto buscará discutir o modo como este trabalho permite pensar a lógica que preconiza a passagem do analógico para o digital como garantia e ao mesmo tempo condição de possibilidade de um potencial estético e de criação para as imagens na atualidade.

INVESTIGANDO UMA ECOLOGIA DA IMAGEM

Rosângela Rennó é uma das maiores artistas brasileiras da atualidade, tendo participado de várias bienais, como as de Veneza (2003), de São Paulo (2010) e de Istambul (2011). Formada em Arquitetura (1986) e em Artes Plásticas (1987) e com Doutorado em Comunicação pela Universidade de São Paulo (1997), Rennó considerando-se a si mesma uma “fotógrafa que não fotografa”. Como artista plástica e “não fotógrafa”, a artista se apropria de material descartado como arquivos alheios, fotos 3x4 de anônimos, antigos álbuns de família, que são retrabalhados através da escultura, do vídeo e de instalações.

Rennó problematiza as bases da fotografia ao se interessar pelo sistema de atribuição de valor dado à imagem (valor estético, documental, afetivo, simbólico) e pelos usos sociais que são feitos dela. Contextualizando brevemente seu trabalho, podemos dizer que Rennó iniciou sua trajetória como artista em meados dos anos 80 com incursões pelo universo familiar e feminino, usando materiais autobiográficos, álbuns de família, lembranças de infância e que correspondeu

ao início do processo de apropriação de imagens fotográficas. Nesse momento ela discute as relações entre imagem e familiaridade, imaginário infantil e feminino, afeto, construção do sujeito por fragmentos de memória.

No início dos anos 90, deixa um pouco de lado o universo familiar e passa a investigar a relação entre a fotografia os processos identitários e de produção social de esquecimento, através da apropriação de fotos 3x4 de anônimos, já sem utilidade ou valor, encontradas em ateliers fotográficos, jornais, obituários, álbuns de retratos vendidos em feiras populares e arquivos de identificação criminal. Nesta fase, a artista busca, mais do que desconstruir, descontextualizar as imagens e deslocá-las para o campo de circulação social da imagem. Colecionando esses “resíduos” de imagens aos milhares, a artista se propõe a investigar o ciclo de vida da imagem fotográfica e sua exaustão.

Retrabalhando os negativos, a artista os resgata de um processo de esquecimento e os transforma em obra e, ao mesmo tempo, num interessante campo de investigação sobre a fotografia, ao questionar os processos de produção de imagens, seu acúmulo e seu posterior descarte. Da segunda metade dos anos 90 até hoje, Rennó passou a incluir em sua agenda, além dos temas memória e esquecimento, as questões da disciplina, do poder e da diversidade cultural. Mais do que simplesmente usar a fotografia em seus trabalhos, a artista propõe, portanto, através deles, uma discussão sobre o fotográfico, através de apropriações de imagens de diferentes tipos e origens.



Como demonstra Cotton (2010), o uso da imagem fotográfica para discutir a própria fotografia, seus aparatos e mecanismos é uma prática comuns a alguns artistas contemporâneos. É uma estratégia usada para discutir na arte os modos de ver e de fazer ver em nossas sociedades (Crary, 1992), a partir da concepção da imagem como construção (Maynard, 1997), questão de codificação (Flusser, 2002), edição e montagem (Didi-Huberman, 2000).

Como em outros trabalhos da artista, em “A última Foto”, as imagens transformam-se naquilo que Craig Owens chamou de “alegoria”. Ou seja, Rennó se apropria de imagens já existentes e cria com elas uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural” (Owens, 1992, p. 205). É que Rennó não está interessada na imagem em si, e sim na experiência do fotográfico, como o entende Dubois (1993), e nas redes de relações em que essa experiência se insere, redes que articulam humanos e não-humanos (Latour, 2008) e que investe as imagens de determinado sentido e valor.

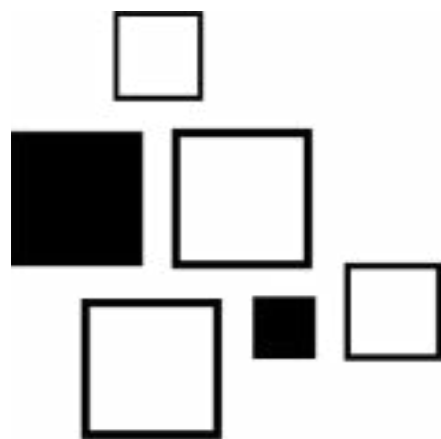
Portanto, o que motivaria a artista seriam as formas multifacetadas onde a fotografia seja considerada não somente como documento, mas também e sobretudo como traço de uma “fatura” que nos cabe investigar (Lissofsky, 2008). Neste paper, nos interessará então discutir “A última foto” exatamente como “alegoria” que permite estranhar e questionar discursos e práticas sociais, que, por exemplo, propõe uma superação do analógico pelo digital na fotografia como algo natural, desejável ou mesmo como um imperativo de nosso tempo.

A ÚLTIMA FOTO

“A última foto” é projeto colaborativo em que Rosângela Rennó convidou 43 fotógrafos profissionais para o fotografar o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Neste trabalho, câmeras mecânicas de diversos formatos - das de chapa 9x12cm, do início do século XX, até as câmeras reflex, para filme 35mm, da década de 80 -, colecionadas pela artista ao longo dos últimos 15 anos foram lacradas depois de serem usadas pela última vez. As fotos foram editadas por Rennó e pelos convidados. O projeto é constituído por 43 dípticos, compostos pelas câmeras e pela última foto registrada por cada uma delas.

Apesar do trabalho ser de 2006, é um dos que talvez mais claramente aborde uma questão que sempre foi cara à artista: a ecologia das imagens. Nele, Rennó segue com suas investigações sobre a fotografia. Só que dessa vez seu foco não recairá sobre a vida das imagens em si, mas no suposto encerramento do ciclo de vida da tecnologia que serviu de base para seu próprio trabalho e para sua reflexão sobre a fotografia. Curiosamente, é um dos últimos trabalhos da artista nos últimos 6 anos que envolve diretamente o uso de imagens fotográficas analógicas, com as quais trabalha desde o final dos anos 80.

O gesto da artista, como em tantos de seus outros trabalhos, não importa por continuar fazendo referência à fotografia, mas por desejar afirmar sua força estética e poética para além dos aparatos que a produzem. Em “A última foto”, Rennó não deseja “mostrar luto” pela fotografia analógica ou denunciar sua morte, mas continuar a falar da produção subjetiva que envolve a fotografia. Em Rennó, a imagem fotográfica interessa



pelas relações que esta entretém não só com a técnica, mas também com seus modos de circulação e legitimação, com nossos modos de vida, com os usos feitos das imagens em contextos diversos e o papel que assume neles. Em “A última foto”, é justamente articulando objetos, imagens, pessoas e máquinas fazedoras de imagens que a artista de certa forma evidencia esse aspecto relacional e de montagem da imagem. Confrontar o fazer fotográfico com a materialidade da tecnologia que torna esse fazer possível é a porta de entrada da artista nessa rede de relações.

Como em trabalhos anteriores, sua questão e sua poética estão não nas imagens, mas nos arranjos que faz com os diferentes elementos que a envolvem (visuais, textuais, objetuais, culturais etc). O próprio ato de convocar outros fotógrafos para realizar com ela o projeto é parte desses arranjos, que cumprem a função de por em perspectiva os modos de presença da imagem posta para circular no campo social.

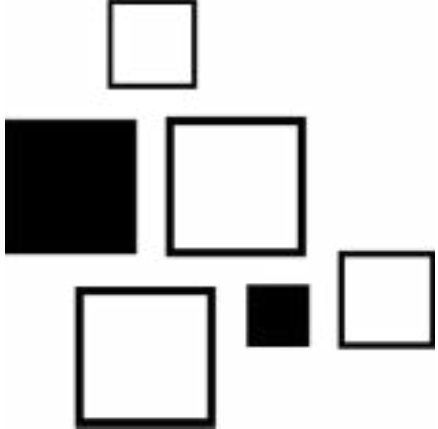
Como mencionado, o ato da convocação dos fotógrafos é complementado pelo de selar as câmeras e, em seguida, de expor as 43 imagens ao lado dos aparelhos, evidenciando justamente que o tipo de relação entre imagem e os modos da produção imagética não é transparente nem objetiva: é mediação que implica modos de fazer e visões de mundo que organizam nossa experiência sensível e nossas formas de percepção do real.

Nesse sentido, o próprio nome “A última foto” não significa nem a morte do analógico, nem o fim das imagens em seus trabalhos, e sim, um pon-

to de partida para discutir a lógica que vincula a imagem e seu porvir aos avanços da técnica em termos de uma determinação. Para Rennó, o “fim” pode ser um começo, não o do acolhimento do digital como um destino natural da imagem e da criação com as imagens, mas o da afirmação da condição da imagem fotográfica mediada pelas condições técnicas de sua produção sem, porém, estar reduzida a estas condições. Ou seja, a imagem constitui e ao mesmo tempo é constituída pelas condições técnicas que as tornam possíveis, embora não seja determinada inteiramente por essas condições.

O pensamento segundo o qual a tecnologia é determinante ou tem centralidade na experiência social e na vida dos sujeitos e dos objetos vem sendo problematizada nos estudos da comunicação, mas de certa forma ressurge ou é reforçada como crença no âmbito da tecnocultura contemporânea. É possível perceber como na atualidade costuma-se atribuir muitas vezes aos avanços técnicos uma função de inovação, liberdade e bem-estar que a torna necessariamente imperiosa e necessária, tal qual o foi no século XIX. Como bem demonstraram Walter Benjamin (1993) e Jonathan Crary (1992), máquinas e técnicas participaram da configuração de modos de existência e da construção de formas de percepção que nos adaptaram a um mundo onde cada vez mediado por máquinas e técnicas e onde máquinas e técnicas passam por isso mesmo a ter um papel central.

A questão da imagem tem sido importantes nessas análises, tanto para Benjamin quanto para Crary, mas também para diferentes autores dos campos da arte, da comunicação, da sociologia e da filosofia. É através



dela que se evidenciam a construção dos modos de ser e de viver em sociedade como correlatos das construções dos modos de ver e de dar a ver em nossas sociedades. E é interessante observar como sobretudo a partir dos anos 80 vai surgindo uma análise da imagem que aos poucos vai se afastando da uma perspectiva hermenêutica da imagem como documento e objeto de significado e que se desloca em direção a abordagens que recuperam a imagem como experiência e conjunto de relações que a constroem como prática social, técnica e historicamente datada.

É a partir de tais abordagens (Dubois, 1993; Maynard, 1997; Lissovsky, 2008) que vemos trabalhos como A Última Foto.

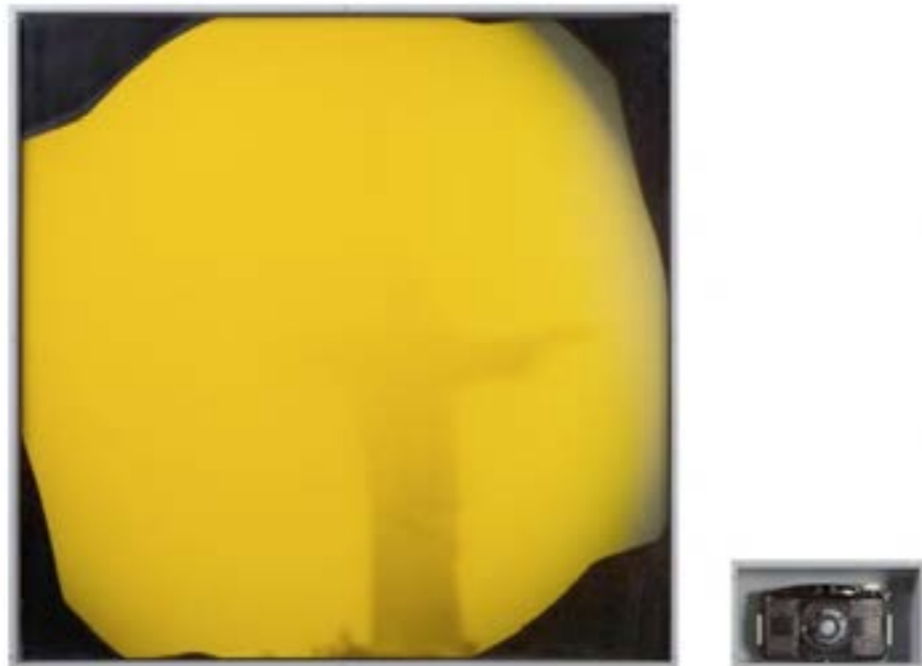
UM DISPOSITIVO ANACRÔNICO

Como afirmam André Brasil e Cesar Migliorin (2007), o que Rennó faz é produzir um dispositivo que lhe permite discutir a imagem “para além da imagem, e na imagem”, aquilo “que a possibilita e é possibilitado por ela” e que evidencia que a potência da imagem não se reduz nem ao fotógrafo, nem ao tema, à tecnologia, nem aos modos de produção, ou à própria artista. Antes, remete à articulação desse conjunto no processo de sua montagem, de sua fabricação. Nesse sentido, não é ao passado ou ao futuro da técnica como determinante da experiência do fotográfico e da criação na arte que a obra se dirige como questão. Mas, ao processo de montagem que toda imagem é e, ao mesmo tempo, ao papel atribuído à tecnologia na chamada “cultura digital”.

Curiosamente, boa parte das 43 imagens produzidas apresentam as-

pectos visuais e plásticos inusitados – tons, cores, texturas –, efeitos que parecem ter sido obtidos por tratamento digital ou por aplicação de filtros hoje comuns em aplicativos de celular. Contudo, tais efeitos são dados pelos tipos de câmeras, filmes, lentes e modos de ampliação empregados, que são analógicos e não digitais (figuras 1 e 2), como se pode ver no site da artista (www.rosangelarenno.com.br).





Embora não tenha sido este o principal interesse de Rennó, o fato deixa claro que técnicas e tecnologias “antigas” já performatizavam antes o que hoje técnicas e tecnologias mais sofisticadas parecem nos fazer crer que são inovações. Mas digo que esse não é necessariamente seu interesse principal porque o que parece mais engenhoso na obra não é a denúncia da ilusão de uma obsolescência e de um anacronismo do analógico frente ao digital, mas o que essa suposta obsolescência e esse anacronismo implicariam num momento de grande valorização do digital: uma crença (moderna) no progresso técnico como algo linear, fator de inovação em si mesmo e destino natural dos modos de vida e de criação na atualidade.

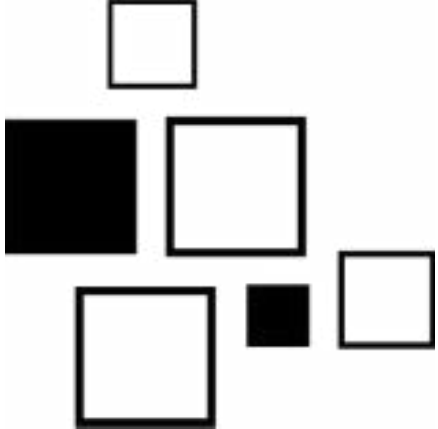
O modo de Rennó afirmar a força e o devir da imagem sem reduzi-la a seus aspectos técnicos é problematizando a imagem como montagem

e o papel atribuído ao digital na atualidade. Seu método é justapor as diferentes temporalidades da técnica, inserindo-a no campo de nossas referências com o digital através de um “anacronismo” entre técnica e imagem.

É assim que “A última foto” pode ser considerada um dispositivo e um dispositivo “anacrônico”, no sentido que o termo anacronismo ganha nas análises feitas pelo historiador de arte Daniel Arrasse. Para Arrasse, o anacronismo é pensado como prática que pensa seu tempo recorrendo a outros tempos, não como alusão ou citação mas como forma de tensionar esses diferentes tempos.

Graças a essas práticas, seria possível colocar em questão a “contemporaneidade” da arte contemporânea na medida em que evidencia o interesse contemporâneo por questões antigas da história da arte e que de certa forma revelam o funcionamento do pensamento criativo contemporâneo. Arrasse está interessado em entender o jogo de relações que a obra de arte realiza, em como o artista nos faz ver a arte e o que ele nos faz ver quando o artista nos faz ver arte. Para ele, analisar uma imagem, seja pintura ou fotografia, trata não de posicionar a obra, a série de que faz parte ou o artista no contexto de sua produção. Antes, trata de ver na imagem ou em uma série, um conjunto de séries e relações de modo a permitir analisar o funcionamento e as questões presentes entre tipos diversos de relações (verossimilhança, diferença, apropriação, transformação, associação).

A partir da perspectiva de Arrase, procurei ver na obra de Rennó não



apenas como seu trabalho pode ser situado como questão de condição de possibilidade da produção da imagem, mas como a obra parte dessa questão para indagar sobre as relações entre imagem, técnica e sociedade hoje.

O que nos interessou, finalmente, é precisamente o jogo que a obra faz com a tecnologia para pensar o poder e as possibilidades da imagem para além de um determinismo tecnológico. Jogo que faz ver, a partir das condições técnicas de produção da imagem, aquilo que a tecnologia tem de propriamente técnica - no sentido que Simondon (1999) atribui ao termo: ser uma relação que não se reduz nem à técnica nem ao social, mas que é propriamente sociotécnica. Forma de mediação que supera a dicotomia entre sujeito e objeto, entre objetivo e subjetivo. Relação entre homem e mundo que produz não apenas objetos, mas modos de estar no mundo mediados por objetos e de ser sujeitos constituídos nessa relação com eles.

REFERÊNCIAS

ARRASSE, Daniel. *Anachroniques*. Paris: Gallimard, 2007.

BRASIL, André e MIGLIORIN, Cezar. Última foto: possibilidade da imagem. In *Revista Cinética*, Rio de Janeiro, RJ, Outubro de 2007. Disponível online: <http://www.revistacinetica.com.br/ultimafoto.htm>. Acesso em 25/01/2012.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and Modernity of the 19th century*. October Books, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronis-*

mes des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1993.

LATOUR, B. *Reensamblar lo social: una introduccion de la teoria del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

MAYNARD, P. *The Engine of Visualization*. Ithaca: Cornell University, 1997.

LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

HUCHET, Stephane. *Tal qual, a Fotografia*. In SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004

OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkley: UCLA Press, 1992

RANCIERE, J. A. *A partilha do sensível*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1999.

NOTAS SOBRE O CONCEITO DE POPULAR EM DOIS JORNALIS CONTEMPORÂNEOS



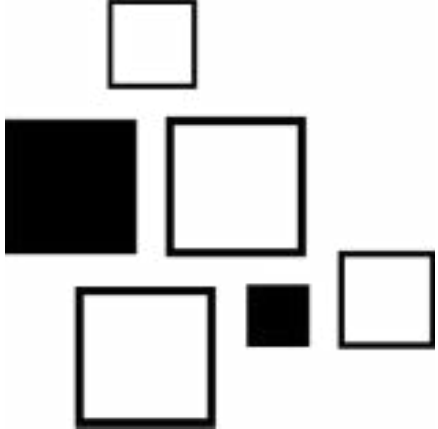
FLÁVIA DA SILVA MIRANDA - DOCENTE
NO CENTRO UNIVERSITÁRIO NEWTON
PAIVA E ASSESSORA DE IMPRENSA NA
ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GE-
RAIS. MESTRE E GRADUADA EM COMUNI-
CAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FE-
DERAL DE MINAS GERAIS (UFMG).
- FLAVIASILVAMIRANDA@YAHOO.COM.BR

Páginas com muitas tarjas e textos curtos. Capas com elementos que compartilham imagens de celebridades da atualidade, chamadas para o futebol e atos de violência, além de selos para juntar e trocar por produtos. A breve descrição é de jornais considerados populares, que circulam atualmente em Minas Gerais e em outros estados, como Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Essas publicações são definidas como populares pelas empresas que os produzem devido ao baixo preço (até R\$ 1) e ao público para o qual se destinam, leitores de baixa renda e baixa escolaridade.

Autores como Stuart Hall (2003) e Néstor Garcia Canclini (1997) desenvolveram estudos sobre a noção de popular por meio da observação e do entendimento da cultura. A partir das críticas e sugestões apresentadas por esses teóricos, propomos uma reflexão sobre como o conceito aparece em dois jornais mineiros, o Super Notícia e o Aqui, lançados no mercado editorial nos anos 2000.

Os jornais considerados populares, tanto pelo público, quanto pelas empresas jornalísticas, são tratados atualmente como fenômenos de vendas no mercado editorial e chamam a atenção devido ao preço e à linguagem textual e gráfica. Conforme o Instituto Verificador de Circulação (IVC), em 2011, o jornal mineiro Super Notícia alcançou o primeiro lugar no ranking dos mais vendidos no país, com 300 mil exemplares de circulação média diária.

Esse jornal, em formato tablóide, surgiu nos anos 2000, em Contagem, na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Vendido inicialmente a R\$



0,50, o Super Notícia foi criado pela Sempre Editora, que edita o jornal de referência O Tempo e o jornal de bairro Pampulha, para atender a uma parcela da população que tinha baixo poder aquisitivo e baixo nível de escolaridade.

O formato textual e visual do periódico foi inspirado no Diário Gaúcho, que circulava no Rio Grande do Sul desde 2000. No início, parecia haver um certo descrédito em relação às vendas do Super na própria redação do jornal, pois a cidade não tinha tradição com jornais populares e até aquele momento não havia publicação semelhante no estado. Contudo, em três anos, Super Notícia conseguiu tensionar a circulação do jornal de referência Estado de Minas, principal publicação dos Diários Associados em Minas Gerais, que tinha a maior tiragem no estado e começou a perder vendas. Esse grande grupo empresarial de comunicação atentou para o fato de que era necessário recuperar o número de exemplares vendidos e lançou um jornal que fizesse frente ao sucesso do periódico popular.

O Diários Associados lançou o tablóide Aqui para fazer concorrência ao Super Notícia. Com o lançamento do Aqui, a R\$ 0,40, a circulação do Diário da Tarde ficou inviável e os Diários Associados decidiram extinguir a publicação, que circulou durante 77 anos no Estado.

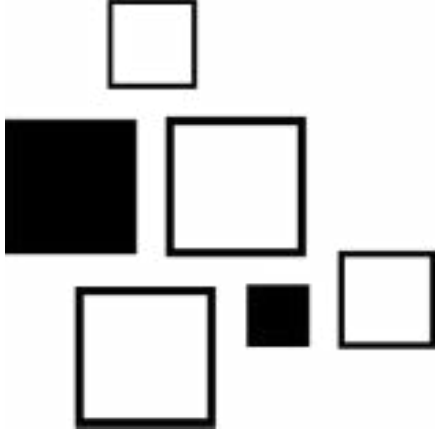
Aqui foi criado em 2005, também em formato tablóide, e custava R\$ 0,40, com conteúdos semelhantes aos abordados pelo Super Notícia. O periódico adotou as estratégias mercadológicas de distribuição de brindes, mas, apesar desses investimentos maciços, Aqui não conseguiu

alcançar uma circulação tão grande quanto o Super Notícia. O concorrente, líder de vendas no Estado, decidiu baixar o preço para R\$ 0,25, investimento mais na distribuição de brindes e promoções para os leitores.

Esses jornais podem ser chamados de populares somente devido à alta vendagem? A noção de popular é marcada fortemente pelo caráter mercadológico? Para explicitar as acepções desse conceito e relacioná-las aos jornais em questão, apresentamos as ideias de Stuart Hall e Néstor Garcia Canclini.

A ESPECIFICIDADE DO CONCEITO POPULAR

Stuart Hall (2003) procura indicar as conotações que o termo popular ganhou ao longo da história e percebe duas acepções muito usadas para defini-lo. A primeira, advinda do senso comum, remete àquilo que grande parte da população escuta, compra, lê ou consome. Essa definição tem forte caráter mercadológico e, segundo Hall, é frequentemente associada à manipulação do povo. Hall critica essa noção porque ela considera a cultura popular como experimentada por um grupo de “tolos culturais”, incapazes de fazer escolhas. Implicitamente, o que é consumido por grande parcela da população tende a ser visto como sendo de mau-gosto, referência à oposição alta e baixa cultura, pouco pertinente para pensar as relações comunicativas por seu caráter redutor e simplista. Hall destaca que o estudo da cultura popular, quando visto pelo ângulo mercadológico, se desloca constantemente entre dois pólos: o da autonomia pura e o do total encapsulamento.



A segunda definição corrente acerca do popular recorre a uma categoria descritiva: popular é tudo o que foi ou é feito pelo povo. Geralmente, o significado de “povo” não é problematizado e parece se referir às classes menos abastadas da população. “Em outras palavras, o princípio estruturador do ‘popular’ neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e a cultura da ‘periferia’” (HALL, 2003: 256). Dessa forma, o popular emerge como uma separação de conteúdos ou produtos elaborados que deveriam se enquadrar nas categorias “popular” e “não popular”, o que confere uma dimensão bastante estática à cultura. Para Hall,

o que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais. (HALL, 2003: 257)

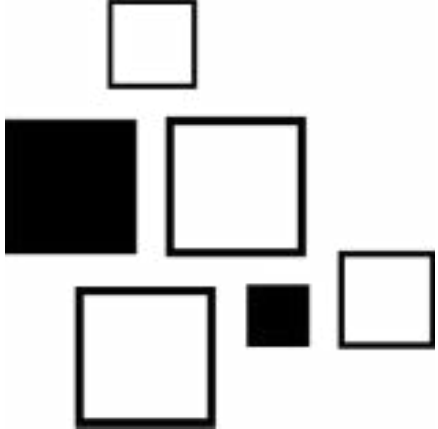
Por meio dessas duas definições, criticadas por Hall, percebemos que o popular é tratado de duas maneiras: como algo ligado ao povo e é dotado de pureza, de isolamento; ou como um conceito que se refere a uma classe subalterna em relação a uma cultura dominante, o que caracterizaria o popular como o lugar da falta. Quando o povo é visto sob a primeira perspectiva, há intenção de preservar seus valores, produtos e manifestações, de maneira a “garantir” que esses aspectos sejam intocados e permaneçam como elementos singulares. Na segunda perspectiva, as classes menos favorecidas tendem a ser vistas como

ignorantes, desprovidas de cultura.

Aqui e Super Notícia conseguem grande adesão por parte do leitorado em função do preço de venda (são produtos de baixo preço), mas seria restrito considerá-los populares apenas por tal característica. Também é simplificador tomá-los como algo que diria de uma maneira própria das classes menos abastadas mostrarem a si mesmas e preservar suas características. Além disso, considerar os jornais populares como algo sem qualidade, um materializador da falta, é reforçar o preconceito de que os pobres não sabem escolher produtos de bom gosto, conforme um ponto de vista hegemônico e calcado nos juízos de valor que aparecem quando um jornal de baixo preço e um considerado referência são comparados.

A TERCEIRA VIA PROPOSTA POR HALL

Hall destaca que o popular relaciona-se fortemente com um contexto histórico e social que abrange as atividades e formas culturais de classes específicas. De alguma maneira, o autor admite que sua sugestão tem ligação com a noção de popular que contém as manifestações de determinada classe social e que, portanto, diz respeito a atividades realizadas por esse grupo de sujeitos. Entretanto, a noção defendida por Hall se diferencia do caráter descritivo e de inventário na medida em que ressalta o popular como um processo mutável, que envolve as relações entre a cultura dominante e a subordinada. Nesse sentido, o conceito tem foco em classes em sua relação com a cultura, mas não as considera como uma camada estanque, inteira, imutável.



O autor pondera, ainda, que o popular materializado em formas comerciais, como os produtos midiáticos, não se trata de algo esvaziado de sentido e que tem como função retirar o senso crítico dos indivíduos e chama a atenção para o aspecto fragmentado e que relaciona opostos.

Hall destaca que o popular relaciona-se fortemente com um contexto histórico e social que abrange as atividades e formas culturais de classes específicas. De alguma maneira, o autor admite que sua sugestão tem ligação com a noção de popular que contém as manifestações de determinada classe social e que, portanto, diz respeito a atividades realizadas por esse grupo de sujeitos. Entretanto, a noção defendida por Hall se diferencia do caráter descritivo e de inventário na medida em que ressalta o popular como um processo mutável, que envolve as relações entre a cultura dominante e a subordinada. Nesse sentido, o conceito tem foco em classes em sua relação com a cultura, mas não as considera como uma camada estanque, inteira, imutável.

O termo ‘popular’ indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as ‘classes populares’. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo ‘popular’ nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe ‘inteira’, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não

é ‘o povo’ ou ‘as classes populares’: a cultura do bloco do poder. (HALL, 2003: 256).

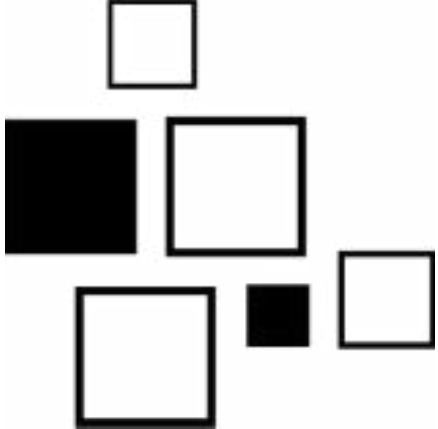
Aqui e Super Notícia não inauguraram o mercado de jornais populares no Brasil. Estudos como os de Márcia Franz Amaral (2006) registram que as primeiras publicações voltadas para pessoas de baixa renda surgiram em 1920. De acordo com a autora, os que mais se destacaram foram Folha da Noite (São Paulo, 1921-1960), O Dia (Rio de Janeiro, 1951 até hoje), Última Hora (Rio de Janeiro, 1951-1964), Luta Democrática (Rio de Janeiro, 1954-1979) e Notícias Populares (São Paulo, 1963-2000).

Essas publicações chegaram ao fim para dar espaço a outras, mais afinadas com os aspectos culturais presentes em cada momento histórico. Aqui e Super Notícia, por exemplo, não investem apenas em crimes, como o extinto Notícias Populares, que ficou conhecido por abordar enfaticamente esse tema e se configurou como um jornal “espreme que sai sangue”.

Os jornais populares mineiros trazem capas com bastantes cores e fotografias e as chamadas fazem referência, em sua maioria, a três universos: da violência, do futebol e das celebridades. Os crimes, o desempenho dos principais times mineiros e a vida de atrizes, apresentadoras e modelos em destaque na televisão ou em revistas de nu são elementos textual e visualmente articulados nas capas.

O POPULAR POR CANCLINI

Néstor Garcia Canclini (1997) também investe no termo popular para falar dos meios de comunicação. O autor latino-americano procede como



Stuart Hall ao tentar delimitar seu entendimento acerca do termo. Ele expõe o uso corrente do vocábulo e realiza desconstruções para mostrar a fragilidade de algumas ideias.

Canclini se opõe à visão de que o popular é ligado ao folclore e à tradição porque essa perspectiva tende a encapsular formas culturais e atribuí-las a grupos específicos, como os artesãos de determinada região. Os folcloristas frequentemente associam cidadãos pobres a tradições regionais, fazendo com que o termo popular seja reduzido a objetos que conferem identidade a certos grupos sociais. Além disso, quando visto pela ótica da tradição, o popular é colocado em oposição a moderno, o que atribui um valor negativo às manifestações, já que o moderno é considerado positivamente e as tradições, como algo retrógrado, desprovido de possibilidades de reelaboração.

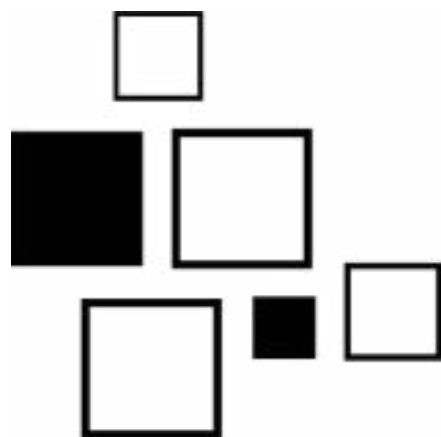
O autor critica a efemeridade com a qual os produtos voltados para as classes menos abastadas são tratados. Se Canclini é contrário à essencialização da cultura popular, à ligação com uma tradição imutável, por outro lado o pesquisador não concorda com o outro extremo do problema em relação ao popular, que é visto como algo passageiro, que não cria vínculos, que deve ser descartado em pouco tempo para que a estrutura econômica midiática continue a funcionar com destreza. O que importa aos meios de comunicação é apenas o número de espectadores, leitores ou ouvintes: quanto maior, mais “popular”, maiores serão os lucros.

Para Canclini, definir o que seria o termo é uma tarefa difícil, mas ele propõe numa noção menos fechada ou localizada do popular. Assim

como Hall, ele afirma que a noção não tem um sentido unívoco, mas se assemelha a uma encenação teatral. “O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos” (CANCLINI, 1997: 279).

Ao longo do processo histórico, muitas publicações consideradas populares surgiram e desapareceram, mas o fenômeno também pode ser observado em relação aos jornais de referência. Os jornais populares, assim como os de referência, se reinventam para dar lugar a elementos com os quais seus leitores se identificam. O formato “espreme que sai sangue” e o caráter fantasioso de alguns acontecimentos compartilhados pelo Notícias Populares se desgastou e precisou ser revisto porque não mais criava vínculos com o público. O sucesso de chamadas e fotografias de cunho violento e sexual e de notícias como o caso do bebê-diabo na década de 1970 se sustentou por certo período, mas perdeu sua capacidade de dialogar com o público devido às mudanças socioculturais, conforme salientam Hall e Canclini na análise do conceito popular.

Para dialogar com os leitores mineiros, Aqui e Super Notícia dão visibilidade a acontecimentos do Estado, do país e do mundo, selecionando o que consideram mais significativo para seus públicos. Esses periódicos se dividem em editorias como Cidades, Geral, Política, Esportes e Variedades e incluem seções especiais ao longo da semana para tratar de veículos, mercado de trabalho e classificados, por exemplo. Nas duas capas apresentadas, as manchetes se referem a um assassinato durante um show de pagode na Capital mineira.

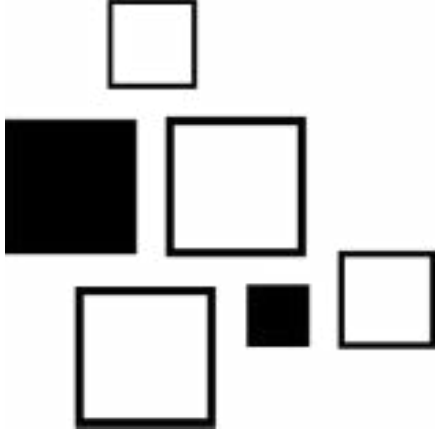


> <http://imgsapp.aqui.uai.com.br/portlet/197/20120827230554268901u.jpg> -
Edição de terça-feira, 28 de agosto de 2012. Visita em 28/08/2012



> <http://www.otempo.com.br/supernoticia> - Edição de terça-feira, 28 de agosto de 2012. Visita em 28/08/2012

Ambos os jornais complementam a manchete com fotografia e a delimitam em um retângulo preenchido de vermelho, que remete ao aspecto de horror e tragédia convocados pela linguagem verbal. Aqui se vale de um jogo de palavras com uma frase conhecida, a “atravessar o samba”.



No caso divulgado, o atravessamento se dá no pagode e “quem” o faz é a morte: “Morte atravessa o pagode – Dois homens armados invadem casa noturna ao final do show e executam rapaz rival. Um dos autores, que trocou tiros com a PM, e ao menos dois frequentadores também morreram”.

Em Super Notícia, a manchete não brinca com as palavras e dá o recado diretamente: “Terror e mortes em show de pagode – Bandidos armados com pistola e com submetralhadora invadem restaurante lotado, atiram em rival, mas acertam também os clientes; quatro pessoas morreram e quatro se feriram”.

Na capa do Aqui, a imagem de uma celebridade quase nua é disposta à esquerda da página, entre a logomarca e a manchete. A chamada é ladeada por outra, que anuncia, em linguagem bastante coloquial que “motorista que saiu da boate e atingiu estudante pode levar três anos de cana”. As outras chamadas que compõem a primeira página se referem ao último jogo entre Atlético e Cruzeiro, a um assassinato relacionado ao goleiro Bruno, a um tiroteio e à morte de um morador de rua por um cachorro. Há, ainda, uma charge relacionada ao jogo entre os dois principais times mineiros.

Na primeira página do Super Notícia também são destaque o confronto futebolístico entre Atlético e Cruzeiro e o caso do goleiro Bruno. O jornal chama a atenção, ainda, para o caso de uma inglesa que tem até cem orgasmos por dia e condenações do Mensalão. Como no Aqui, uma celebridade aparece seminua, mas a imagem, com o corpo da modelo em

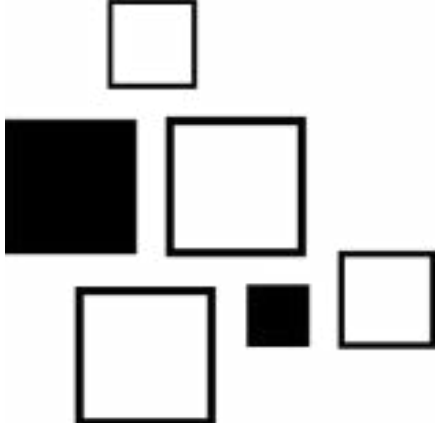
contorno, é disposta como se estivesse em primeiro plano, sobreposta à fotografia do crime no pagode. O corpo da modelo está na metade inferior da página, mas centralizado, misturado à cena de violência e deslocando o olhar do leitor do banho de sangue representado graficamente pelo vermelho e iconograficamente pelo local do crime durante a presença da Polícia Militar.

Ambos os periódicos veiculam, na capa, publicidade de produtos vendidos por eles próprios no sistema junte selos, complemento com um valor estipulado e ganhe ou que podem ser comprados diretamente pelo leitor. A disposição de elementos jornalísticos e publicitários na primeira página também evidencia a dimensão contraditória do popular, uma vez que a apuração jornalística principal remete à violência e pequenos anúncios do próprio jornal deslocam o leitor para o lugar do consumo numa mesma passada de olhos pela capa.

Devido ao formato tablóide e ao leitor suposto pelos jornais, os textos das páginas internas são mais curtos e não são trabalhados para render retrancas, como poderia acontecer em jornais de referência, em formato tablóide ou standart, mais centrados em informações detalhadas. Por isso, ao abrir mão de grandes quantidades de textos, as páginas desses jornais populares ganham mais dinamismo e é possível abordar mais acontecimentos em forma de “pílulas”, o que agrada leitores com baixo grau de escolaridade, conforme pesquisas feitas pelos próprios periódicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção desse artigo foi mostrar como as acepções do conceito po-



pular podem ser identificadas em dois jornais mineiros, Aqui e Super Notícia. Eles são chamados populares porque se destinam ao público de baixa renda e de baixa escolaridade. Para explicitar os entendimentos sobre o conceito, nos baseamos em Stuart Hall e Néstor Garcia Canclini, que desconstruem o termo ao indicar que confundi-lo com popularidade devido a alta vendagem ou restringi-lo ao que o “povo” consome é insuficiente.

Ao destacarmos elementos constitutivos das capas desses jornais populares, chamamos a atenção para os acontecimentos abordados e a forma como são tratados para criarem proximidade com o leitor. Nesse mesmo espaço, temas como violência, esportes, celebridades e política são aproximados textual, graficamente e iconograficamente e remetem ao caráter contraditório que o popular guarda, segundo Hall. Como não olhar para corpos de mulheres seminuas estrategicamente posicionadas nas capas? Elas, assim como o futebol, aparecem dispostas muito próximas da manchete sobre tragédia e se misturam a outro mundo, o da violência, da falta de segurança. Emoções distintas são evocadas na conformação desse popular, que posiciona seus leitores em relação à insegurança, às perdas e ganhos do futebol e ao glamour das celebridades expostas.

Embora não tenham sido objeto de descrição e análise, as páginas internas dão visibilidade a acontecimentos escolhidos pelas empresas jornalísticas por dialogarem com os públicos supostos. O arranjo do material textual é composto por fotografias, boxes delimitadores e faixas preenchidas com cor para marcar a identidade visual do popular, fortemente

ligada à justaposição de diferentes assuntos e elementos gráficos nas páginas, além do uso de linguagem mais coloquial do que o praticado por jornais de referência, por exemplo.

Esses jornais trazem para a cena conflitos que tangenciam a vida dos leitores ou pode ser de seu interesse e arranjam em suas páginas aspectos que, conforme Canclini, posicionam os públicos para situá-los frente ao sistema hegemônico, crítico, em grande medida, desse tipo de publicação. Ao concordarmos com as revisões feitas por Hall e Canclini a respeito do popular, consideramos a importância de lidar com as relações contraditórias articuladas nas páginas de jornais populares e de repensar o modo como essas publicações são analisadas na contemporaneidade. Muitas delas surgiram nos anos 2000 e perduram no mercado editorial, apontando que o popular pode ser mais do que alta vendagem e mais do que produto destinado ao “povo”.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Márcia Franz. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv; RESENDE, Adelaine La Guardia. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.



MELISSA PLASTIC DREAMS: O PAPEL DO DESIGN EMOCIONAL PARA A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DESEJO



FLÁVIA PELLEGRINI - PUBLICITÁRIA. FACULDADE PROMOVE DE SETE LAGOAS. PELLEGRINI.DIAS@GMAIL.COM



LILIANE MARTINS CABRAL - ADMINISTRADORA. FACULDADE NOVOS HORIZONTES. LILIANEMCABRAL@GMAIL.COM

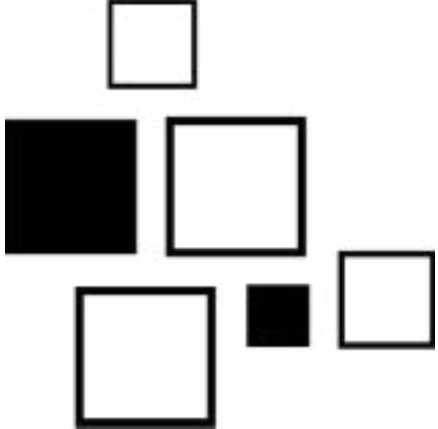
Resumo - O artigo propõe uma reflexão acerca de como o design emocional aplicado à marca Melissa, consolidou sua identidade, tornando-a um objeto de desejo. Busca discutir a relação afetiva entre a consumidora e o calçado de plástico, além do papel do Design na experiência de consumo. Personalidade de marca, valor simbólico e identidade são temas presentes na análise, embasados pela argumentação teórica de autores reconhecidos na área.

Palavras-chave: Melissa, design emocional, branding, identidade, posicionamento

No mundo contemporâneo, os objetos são vistos além de sua função utilitária, sendo indiscutível o papel que a emoção representa na forma como o consumidor se relaciona com o artefato. O objeto transforma-se em portador de significados simbólicos que promovem a identificação social do indivíduo. Seu valor simbólico transcende a estética, a qualidade, a funcionalidade, a usabilidade.

O design, enquanto um processo intencional de construção do objeto, possibilita o desenvolvimento de um produto que evoca sentimentos a seus consumidores, revestindo o mesmo de um sentido. O design emocional torna-se indispensável para a gestão da marca, permitindo a criação de uma linguagem sensorial e sentimental conectada com os desejos do usuário, como acontece com a marca Melissa. “O branding eficaz tem a ver com as emoções que o design gera” (GOBÉ, 2010, p. 38).

Melissa é um objeto de desejo, uma “lovemark” (ROBERTS, 2005). Sua



função é além do vestir os pés. O posicionamento “Melissa cria sonhos que ela transforma em plástico”¹, representa a personalidade da marca e sintetiza o relacionamento afetivo com suas fãs, as “Melisseiras”, constituindo uma comunidade que compartilha valores, aspirações e sentimentos.

A discussão proposta no presente artigo, do ponto de vista metodológico, baseou-se em levantamento bibliográfico e documental sobre o tema e marca. A contribuições de Norman (2008), apoiada em Damásio (2004/2007), Jordan (2000), Gobé (2002;2010) e Niemeyer (2008) fundamentam a construção teórica que estuda a relação do design emocional e a marca Melissa.

BRANDING: PERSONALIDADE E IDENTIDADE

A marca exerce um importante papel na vida do consumidor, representando um canal de interação, de expressão de sua personalidade e partilha de valores. “A marca é uma conexão simbólica e afetiva estabelecida entre uma organização, sua oferta material, intangível, aspiracional e as pessoas para as quais se destina” (PEREZ, 2004, p.10). Os elementos que representam e expressam sua identidade, como logo, design, forma, estética, comunicação, alinhados em um discurso único, estabelecem a relação marca e consumidor.

As marcas são definidas pelas impressões dos consumidores sobre as pessoas que as usam, assim como pela sua própria existência (STRUNCK, 2007). Para Kotler e Keller (2006, p. 275), “a marca é uma entidade perceptual com raízes na realidade, mas que reflete as percepções e

mesmo as idiosincrasias dos consumidores”.

A relação identitária entre objeto de desejo e consumidor, faz-se presente pela personalidade e imagem da marca, possibilitando uma percepção por parte do usuário de que os atributos, funcionais ou emocionais, que se aspira estão associados à marca almejada.

A personalidade da marca é conhecida de acordo com sua identidade e discurso corporativo, relacionada a seus atributos enquanto objeto e explorada pelo composto promocional (KAPFERER, 2003). A imagem da marca é formulada pela percepção do usuário dos elementos tangíveis e intangíveis que compõem sua personalidade e identidade, no território dos significados e envolve valores, atitudes e experiências.

Branding refere-se ao gerenciamento estratégico da marca. Um conjunto de “ações que levam as marcas além de sua natureza econômica, passando a fazer parte da cultura e influenciando a vida das pessoas” (MARTINS, 2006, p.8). A marca deve almejar alcançar o nível da paixão, uma ligação psicológica profunda e intensa com o consumidor que promova lealdade comportamental, senso de comunidade, pertencimento e engajamento, criando laços afetivos (KOTLER; KELLER, 2008). Uma marca emocional se comunica com o consumidor no nível dos sentidos e das emoções, estruturando uma conexão profunda e duradoura.

DESIGN: DO RACIONAL AO EMOCIONAL

O nosso cotidiano é intermediado por objetos elaborados pelo design



enquanto técnica projetual. A função do objeto, segundo Löbach (2001), baseia-se na forma como o indivíduo se relaciona com o artefato: a estética, situada no nível dos sentidos; a prática, representada pelo nível orgânico corporal e a simbólica, localizada no nível psíquico social.

O design é a visualização criativa e sistemática dos processos de interação e das mensagens de diferentes atores sociais; das diferentes funções de objetos de uso e sua adequação às necessidades dos usuários ou aos efeitos sobre os receptores. (SCHNEIDER, 2010, p.199)

Para a construção do artefato pela ótica do design emocional, a função simbólica define a experiência entre usuário e produto, que também fundamenta o consumo do objeto de desejo.

Entende-se pela expressão *product experience* todo o conteúdo afetivo eliciado pela interação entre usuário e produto, incluindo o grau em que os sentidos são gratificados (experiência estética), o significado atribuído ao produto (experiência de significado) e os sentimentos e emoções despertados (experiência emocional). (HEKKERT, 2006, citado por TONETTO; CAMPELO, 2011, p.133)

A atividade do design não está na produção e distribuição dos objetos, mas nos efeitos que esses causam nas pessoas. “O design é um processo cujo ponto central é a intenção de transformar uma realidade existen-

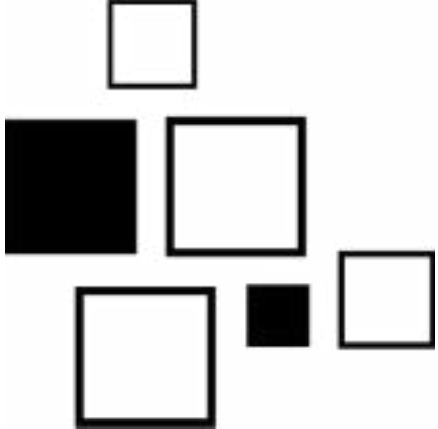
te em uma realidade desejada” (FRASCARA, 1998, p.19).

Segundo Jordan (2000), além de atributos racionais como função e usabilidade, o objeto deve ser agradável, proporcionando prazer e gerando emoções positivas ao usuário. A agradabilidade fundamenta-se em quatro prazeres, o fisiológico relacionado ao corpo e aos sentidos; o social, derivado da relação entre as pessoas; o psicológico oriundo das reações emocionais e cognitivas, e o ideológico que provém de crenças, valores, gostos e aspirações pessoais.

Produtos projetados considerando apenas o aspecto estético, a usabilidade e a funcionalidade não satisfazem as aspirações do usuário. Segundo Niemeyer (2008, p.52), “o que o produto diz para o usuário e o que o usuário fala de si por meio dele, torna-se o verdadeiro sentido das relações sujeito e objeto”.

Para contextualizar o papel mediador do design, a autora propõe o design atitudinal, expressão presente no espectro do Design & Emoção. “O foco do design atitudinal é a interação da eficiência com a significação, com as qualidades mais hedonistas dos produtos, em que as experiências positivas e prazerosas são fins em si mesmas” (NIEMEYER, 2008, p.55).

O conceito de design emocional desenvolvido por Norman (2004) complementa a ideia de Niemeyer (2008). Para Norman (2004) existem três níveis no design emocional que referenciam tipos diferentes de relacionamentos entre usuário e objeto, são eles o visceral, o comportamental e o reflexivo. Segundo o autor, o relacionamento entre objeto e usuário



envolve um componente cognitivo, para atribuir significado, e afetivo, para atribuir valor.

O design visceral é associado a aparência, a forma física, ao estímulo sensorial, ao potencial de atração do objeto, sendo responsável pela primeira impressão em relação ao produto. O design comportamental envolve aspectos relacionados à função, performance, usabilidade e as expectativas de desempenho, afetando diretamente a experiência com o produto. O design reflexivo inclui o significado e a valoração do objeto. Permite o desenvolvimento de uma relação afetiva com o objeto, memórias, sentimentos e emoções são evocadas durante a experiência de consumo. A cultura, as vivências e particularidades do usuário influenciam nesta relação.

A função do design seria, então, somatizar atributos na prática projetual que auxiliem de forma positiva durante a experiência de consumo. Desta forma, o design emocional torna-se estratégico, pois referencia possibilidades inovadoras para o suprimento das necessidades e desejos dos usuários, reconhecendo que os objetos têm competência emocional e que o projeto pode atuar na moderação das experiências estética, afetiva e de significado entre artefatos e usuários (TONETTO; CAMPELO, 2011).

A noção de que os objetos são emocionalmente competentes é muito importante para o design, “pois comprova que os objetos não apenas promovem e mediam grande parte das experiências e ações cotidianas, como estabelecem relações emocionais e laços afetivos” (DAMAZIO, 2006, p.2).

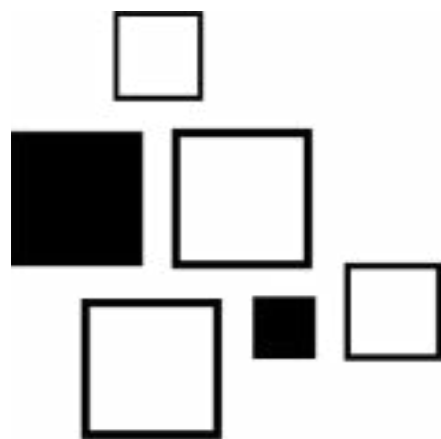
MELISSA PLASTIC DREAMS

Em 1979, a indústria gaúcha Grendene lançou no mercado a marca de calçados plásticos Melissa. O primeiro modelo, denominado “Aranha”, foi inspirado pelas sandálias de plástico utilizadas por pescadores na Riviera Francesa, conhecidas como Fisherman.

Inovação permeia a trajetória mercadológica de Melissa, para posicionar e consolidar o calçado de plástico como acessório que confere a consumidora uma aura “jovem, consciente, despojada, irreverente, democrática e docemente subversiva”¹, a marca adota como filosofia a criação de produtos diferenciados, conceituados pelas tendências e comportamento cultural, permeados pelas áreas do design de produto, artes plásticas, arquitetura e moda.

No Brasil, Melissa foi a primeira a fazer merchandising em novela (Dancin Days, 1979), firmar parcerias com estilistas famosos, como Jean Paul Gaultier e Thierry Mugler, e marcar presença nos desfiles prêt-à-pôrtier de Paris (1983). Entre 1981 a 1998, a marca se consolidou no mercado nacional lançando uma multiplicidade de modelos. Entre 1998 e 2002, identifica-se uma mudança na identidade da marca, alicerçada pelo branding, sendo reposicionada de calçado utilitário para acessório fashion. Melissa se torna ícone na Moda e item colecionável para suas fãs “Melisseiras”, como se autodenominam as consumidoras da marca.

Presença constante nas semanas de Moda nacionais, a partir do novo posicionamento, em 2004, a marca participa da exposição “Brasil 40°”



em Londres, iniciando seu processo de internacionalização. Para comemorar os 25 anos da marca, a exposição “Plastic.o.rama Made in Brazil” é promovida com interpretações pessoais de vários profissionais consagrados do clássico modelo “Aranha”.

Em 2005, inaugura a Galeria Melissa, localizada na região luxuosa de São Paulo, a rua Oscar Freire. Um espaço multimídia que representa o universo da marca, os modelos dos calçados são exibidos como objetos de arte em exposições com temáticas relacionadas ao design, a fotografia, as artes, a moda e a tecnologia.

No intuito de permitir a imersão na personalidade da marca, ao “Mundo Melissa”, em 2009, é lançada a Revista Plastic Dreams. Coleções dos calçados e tendências da moda são apresentadas mescladas com referências culturais e comportamentais, produzindo conteúdo e informação as fãs.

Os 30 anos da marca foram celebrados com o livro Plastic Dreams, e a Mostra de sua história “MelissaEU”. A obra literária é referência sobre o design em plástico, Melissa foi a marca curadora e destaque com os modelos Ultra Coral, e as cocrições dos consagrados designers Campana e Karim Rashid, e da arquiteta Zaha Hadid.

A representatividade da marca para o design de produto e para a Moda é simbolizada por sua presença no livro “Fifty shoes that changed the word” editado pelo Design Museum de Londres, com a citação dos calçados Anglomania + Vivienne Westwood e Zaha Hadid, e pelas parcerias com artistas consagrados dos segmentos.

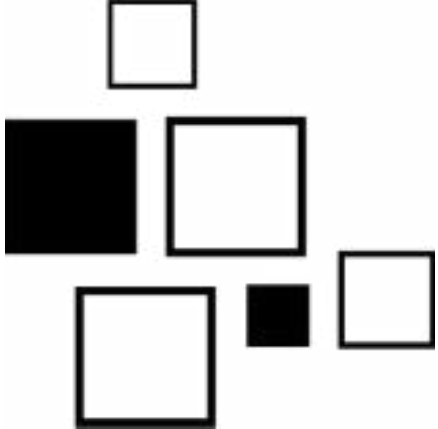
Em 2012, Melissa inaugurou uma Galeria em New York. No Brasil, executou o projeto itinerante “Melissa Love Spot”, loja conceito temporária que permite uma maior aproximação com suas fãs. A estratégia de branding em que se reconhece fundamentos do design emocional, independente de sua intencionalidade, resultou em uma marca ícone e atemporal, conceituada de produto utilitário para acessório fashion, cultuada e valorizada como objeto de desejo.

MELISSA CRIA SONHOS ATRAVÉS DO DESIGN EMOCIONAL

A marca Melissa é sinônimo de estilo e bom gosto, percebida como um ícone cultural e identitário de uma comunidade, que estabelece uma experiência única de consumo, em todos os níveis dos sentidos. A linguagem sensorial da marca Melissa se faz presente em atributos como o cheiro único e memorável de “chiclete”, a forma estética inusitada e colorida do modelo, a textura dos acabamentos explorados no calçado.

O sentimento de pertencimento ao “Mundo Melissa”, o compartilhamento de valores e desejos, o relacionamento entre as fãs, solidificam o território da marca e significam o prazer do consumo emocional. Conforme a conceituação do design emocional proposta por Norman (2004), avalia-se, pela ótica do nível visceral, que a estética do produto Melissa sempre esteve em sincronia com os anseios da consumidora, tornando-se desejada no primeiro contato.

Em relação ao nível comportamental, enquanto um calçado de plástico, o produto cumpre sua função prática. A similitude da personalidade da fã com a identidade da marca no âmbito cognitivo, afetivo e ideológico,



concretizada em uma relação memorável e hedônica, enfatiza o nível reflexivo. Redesign de produto, releitura de modelos clássicos, cocriações, experimentações são práticas embasadas pelo design emocional que renovam o constante interesse em relação a marca Melissa.

O universo simbólico de Melissa abarca desde seu conceito fashion e único, a suas coleções icônicas e pontos de interação com as consumidoras, incitando a emoção e o sentimento de pertencimento. A fã não compra apenas uma sandália de plástico, mas um conjunto de sensações construídas ao longo da história da marca e que ela anseia por compartilhar socialmente.

Percebe-se, então, claramente uma relação emocional revestida de forte significação social e impregnada de valores culturais no consumo do produto, tendo o design emocional como o instrumento para a criação de um objeto de desejo. Nesse sentido, encontram-se subsídios que podem ser pensados durante a prática projetual e explorados pelo design de produto.

Melissa busca por referências emocionais no desenvolvimento de seus produtos, possibilitando a criação de objetos que contenham representações simbólicas adquiridas pelo usuário por meio de sua cultura e identidade, e empregadas em suas relações sociais. O bom design hoje se baseia na premissa de criar conexões emocionais. Com os sonhos plásticos, Melissa provou que é possível vestir um objeto de emoção. A união entre matéria-prima, tecnologia, arte e moda por intermédio do design emocional, originou um objeto de desejo a seus pés.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo tem como propósito apresentar o papel do design emocional para a significação de Melissa enquanto objeto de desejo. Buscou-se compreender como o design enquanto técnica de construto projetual de produtos perpassa pela vertente simbólica promovendo a conexão emocional entre usuário e objeto.

Os conceitos que fundamentam os estudos da área Design & Emoção foram considerados para investigação da iconicidade marcária que Melissa representa para suas fãs. Evidencia-se que os projetos fundamentados no design emocional valorizam o comportamento humano, suas idiossincrasias, os desejos e necessidades, a cultura e identidade, e enfatizam a importância do objeto de se relacionar com o usuário por intermédio da simbolização e de seu potencial afetivo.

Como contribuição, a discussão permeia sobre o aspecto de transversalidade do Design, que converge com a Mercadologia e a Comunicação, e a conceituação de personalidade, identidade e imagem de marca, que referenciam o design de produtos.

A proposta apresenta, assim, possíveis desdobramentos, apontando estudos mais aprofundados em relação a área do Design & Emoção, já que se mostra como imprescindível no que se refere ao posicionamento de marcas em relação ao mercado e o seu público, enquanto objeto funcional, estético, sensorial e emocional.



REFERÊNCIAS

- DAMÁSIO, A.R. Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAMAZIO, V. "Design & Emoção: alguns pensamentos sobre artefatos de memória". In: 7o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Curitiba, 2006.
- FRASCARA, J. Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1998.
- GOBÉ, M. A Emoção das Marcas: conectando marcas às pessoas. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- GOBÉ, M. Brandjam: o design emocional na humanização das marcas. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- JORDAN, P.W. Designing pleasurable products. An introduction to the new human factors. Taylor & Francis, 2000.
- LÖBACH, B. Design industrial: Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Blücher, 2001.
- KAPFERER, J. N. As marcas capital da empresa: criar e desenvolver marcas fortes. Porto Alegre: Bookman, 2003.
- KOTLER, P.; KELLER, K. L. Administração de Marketing. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.
- MARTINS, J. R.. Branding, uma manual para criar, gerenciar e avaliar marcas. São Paulo: Negócio, 2006.
- NIEMEYER, L. Design Atitudinal: uma abordagem projetual. IN: MONT'ALVÃO, C. DAMAZIO, V. Design, Ergonomia, Emoção. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.49-64.
- NORMAN, D. A. Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- PEREZ, C. Signos da marca: expressividade e sensorialidade. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

STRUNCK, G. Como Criar Identidades Visuais para Marcas de Sucesso: um guia sobre o marketing das marcas e como representar graficamente seus valores. Rio de Janeiro: Rio Books, 2007

TONETTO, L.M; CAMPELO, F. Design Emocional: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. Strategic Design Research Journal. São Leopoldo, set.2011. v.4.n.388

2001 – UMA ODISSEIA NO FUTURO DO PRETÉRITO MINIMALISTA

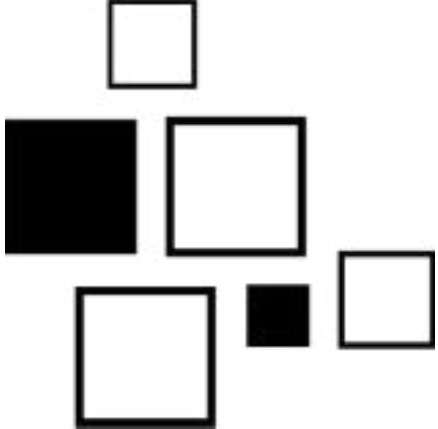


PROF. DR. GEDLEY BELCHIOR BRAGA -
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO
DEL REI - DAUAP – DEPARTAMENTO DE
ARQUITETURA, URBANISMO E ARTES
APLICADAS

“No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas.” - Gênesis 1:1-2.

“A aparência do material é a forma. E essa é certamente uma afirmação pós-material.” - Vilém Flusser

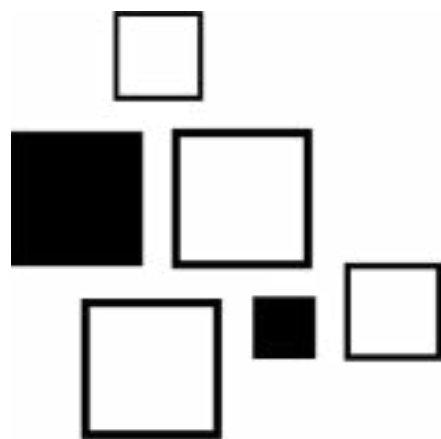
Em um momento estranho e confuso, o da “contemporaneidade”, no sentido de pensar em tudo aquilo que nos é contemporâneo, como trabalhar com a ideia de um projeto que simula se passar em um futuro tecnológico? Em um mundo de coisas efêmeras, incluindo a própria tecnologia da obsolescência programada, o que garantiria a sustentação teórica e a permanência de uma ideia de futuro, quando esse futuro deixasse de ser futuro e passasse a ser um passado, ou seja, um “futuro do pretérito”? Esse tempo, “futuro do pretérito”, só tem sua existência garantida em um discurso teórico, sobre o qual Derrida expõe: “de tudo o que acontece, de todo acontecimento que, por essência, é imprevisível e contingente, diz-se, deve-se poder dizer e pensa-se com efeito, sente-se mesmo: teria podido ser de outro modo, teria podido ser algum outro.” (Derrida, 2005, p.86). Talvez seja preciso pensar em uma “disposição” para procurar alguma forma atemporal de representação de uma ideia, se é que existe essa possibilidade. No presente artigo, nos deteremos na “interpretação” sobre a escolha da forma do monólito preto, por Stanley Kubrick, em “2001 uma odisseia no espaço”, comparando essa escolha formal com questões semelhantes abordadas pelos artistas minimalistas e o mundo da arte na década de 1960. Para concluir, ambas as perspec-



tivas [de Kubrick e dos minimalistas] são complementadas com a proposição do termo “dispositivo”, por Giorgio Agamben, cuja associação nos remete à presença de uma questão originária que precede ao surgimento da própria questão linguística / artística. Essa questão originária presente na cena primitiva [e genealógica] se abisma sobre o mundo ao se despertar como a cisão que excede o simbólico e o imaginário nas primeiras e últimas questões de sempre: de onde viemos? o que somos? para onde vamos? [“Ora, quem somos? Aqui, não esqueçamos, somos primeiro e somente, determinados pela abertura à questão do ser. Mesmo que o ser nos deva ser dado para isto, não estamos neste ponto nem sabemos de nós senão isto, o poder ou, antes, a possibilidade de questionar, a experiência do questionamento.” Derrida, 1990, p.27].

Cabe ressaltar que a palavra “interpretação” assume aqui a sua proximidade com uma citação de Hans Belting: “uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra.” A obra a ser verificada é a escolha do monólito preto e sua “disposição” / representação no filme de Stanley Kubrick, assim como a abertura para a coincidência dessa escolha com o cenário artístico minimalista de Nova York no momento de gestação do filme. Continuando com a apropriação de Belting, “a obra quer ser compreendida e o seu observador quer compreender. Já na Antiguidade, os poetas se esforçavam por uma descrição interpretativa de obras de arte figurativas, sob a ideia de que elas seriam mudas e careciam de intérprete para se tornarem falantes.” Kubrick escolhe uma forma não figurativa, muda em seu propósito originário, com o objetivo, que veremos a seguir,

de afetar os seres à sua volta. Portanto, no filme, pode-se observar a presença de um fenômeno cuja interpretação foi cuidadosamente projetada [lançada] pelo encadeamento das cenas e sons, ou seja, o silêncio do monólito preto é complementado pela presença da música [que faz referência a Nietzsche: Also Sprach Zarathustra, poema sinfônico de Richard Strauss]. Tudo colabora para que a “encenação” opere de modo a pressupor a possibilidade de uma afetação formal originária e, portanto, a nossa interpretação aqui já é secundária, pois parte da verificação de que a forma “atua” e “afeta”, em primeiro lugar, no próprio filme, ou seja, ela já “interpreta” um papel que foi designado [um desígnio] com um propósito de quem conhecia o funcionamento dos mecanismos da linguagem. Belting completa que “às vezes, os poetas tornavam-se tão ambiciosos que descreviam, sem mais, obras que simplesmente não existiam, e de modo tão convincente na éfrase que elas passavam a existir na descrição fictícia. Inventar as obras que se descrevem é ainda hoje uma sedução mesmo no tratamento científico de obras universalmente conhecidas: sempre se inventa um pouco aquilo de que se necessita para tornar a interpretação convincente. (Belting, Hans, 2006, p.216). Portanto, passamos a tratar aqui de uma invenção dentro de uma invenção, ou seja, uma forma que representa uma presença de algo que não se quer ou não se pode mostrar em um universo cinematográfico [a evidência de uma forma que se manifesta como um fenômeno atuante e passa a existir e agir dentro da realidade de um universo fictício]. Assumimos que tal forma age de maneira tão convincente que o seu efeito de sedução é sentido não apenas por aqueles que estão dentro do universo fictício de uma obra que se pretende passar narrativamente por um gênero que recebe o tratamento de “ficção científica”. Mas em



um mundo “pós-material” [apropriando da citação de Flusser], importa o que é o real e o que é fictício?

Muitos anos já se passaram desde que 2001 não é mais um futuro, mas essa data ficou marcada em um passado como um prognóstico de futuro de uma ficção científica cuja possibilidade de ser “futuro” já se encontra perdida. No entanto, essa perda não nos deixa incapazes de pensar na atualidade de uma obra que continua, além de um paradigma para esse gênero cinematográfico, como estímulo para se discutir a linguagem, a comunicação e a tecnologia.

O diretor e co-autor do roteiro, Stanley Kubrick (1928-1999), havia decidido fazer uma obra “definitiva” de ficção científica e convocou o escritor, grande especialista no assunto, Arthur C. Clarke (1917-2008), para ser seu parceiro. De acordo com Kim Newman, a ideia partiu de uma história de Clarke, já publicada, “A Sentinela”, em que um artefato alienígena colocado na Lua servia como “um medidor da humanidade – quando a raça humana atingisse um nível de tecnologia que lhe permitisse alcançar o satélite natural da Terra, um sinal seria enviado à civilização extraterrestre de origem avisando que valia a pena entrar em contato com a nova espécie.” (in Kemp, Philip, 2011, p.292). Aqui já temos o elemento chave que despertou a imaginação de Kubrick redefinindo a importância e, principalmente, a forma que esse “artefato” assumiria na condução de sua narrativa. O que seria um artefato “medidor de humanidade”? Stanley Kubrick recusou dar interpretações de seu filme, muito menos de suas próprias escolhas formais, deixando todas as interpretações para os espectadores, acreditando que quaisquer declarações do autor

poderiam prejudicar a apreciação da obra [entrevista ao jornalista Eric Nordern, na Revista Playboy de setembro de 1968, in: Castle, A. 2008, p.398]. Arthur C. Clarke conta que o projeto inicial era criar um “objeto tecnológico” que causasse espanto pela incompreensibilidade da tecnologia envolvida, usando para isso, todos os recursos de efeitos visuais mais avançados da época [década de 1960]. Seria uma espécie de “máquina de aprendizado” [teaching machine] onde apareceriam imagens que “ensinariam” os primatas a lutar, defender e até fazer fogo, mas os autores abandonaram a ideia por achá-la muito ingênua. Clarke ainda menciona que Kubrick queria criar um “mito” e, para isso, contornaram a questão com um objeto “que não explicamos”, mas que “afetava diretamente todos os que entravam em contato com ele”, “coisas aconteciam ao seu cérebro e eles [os primatas] eram transformados”. (Arthur C. Clarke, em entrevista no documentário “The Making of a Myth”, 2001). Ao mesmo tempo, o monólito preto também era símbolo de outra das teses do filme, a questão da presença de vida inteligente fora da Terra. Clarke também menciona essa solução do monólito preto para evidenciar a presença alienígena sem ter que mostrar como seriam essas formas de vida (idem). Como o silêncio de Kubrick estimula a interpretação e mesmo Clarke esclarece que o objeto não teria explicação, mas seria algo capaz de “afetar” aqueles que entrassem em contato com ele, podemos usá-lo, de certo modo, com propósitos ou “disposições” semelhantes.

Seguindo a proposta inicial da “interpretação”, no caso do monólito preto, foi criado um objeto que parece ser totalmente consciente de si. Essa perspectiva ilusória é mantida durante todo o filme como uma interpretação que dá existência a um ato de “identificação artística”, o que se

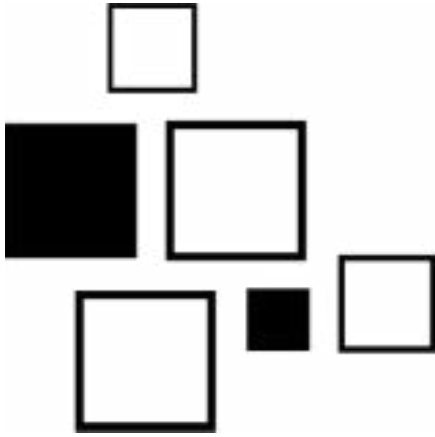


aproxima da perspectiva de uma analogia religiosa de uma “conversão” ou de uma “transfiguração”, pois não há arte sem “o mundo da arte” e, de acordo com Arthur Danto, mesmo nos casos autoconscientes, [nós sabemos que tudo o que testemunhamos é uma “ficção”] essa conversão significa que uma pessoa está apta a aceitar uma coisa literalmente falsa como algo verdadeiro [uma das características da visão “pós-material” de mundo]. Trata-se de um mundo mágico de identificação mística, religiosa, metafórica, artística [Kubrick declara: “Essentially the film is a mythological statement. Its meaning has to be found on a sort of visceral, psychological level rather than in a specific literal explanation.” in: Castle, A. 2008, p.405]. Nesse caso, os limites das interpretações, que são sempre múltiplas, são também os limites da imaginação e do conhecimento e, portanto, a possibilidade de eficiência da atuação da forma em nós mesmos está relacionada com as crenças e restrições especiais, tanto daqueles que interpretaram as obras quanto dos que as criaram. [Os conceitos de “conversão” e “transfiguração” assim como o desenvolvimento desse parágrafo se devem à utilização de fragmentos do texto de Danto, Arthur, 2005, p.190-196].

Para compreender melhor o contexto da época [o seu “território” de imaginação e de conhecimento], é perfeitamente conveniente levantar que as questões emblemáticas enfrentadas pelo cineasta Stanley Kubrick e seu parceiro Arthur Clarke estavam em sintonia, consciente ou não, com as atividades de um grupo de artistas nos Estados Unidos da América, na década de 1960, especialmente em Nova York, cidade do diretor e local de gestação do roteiro. O filme estava em produção desde a primavera de 1964, quando Clarke atendeu ao chamado de Kubrick e começa-

ram a trabalhar nos esboços de um roteiro que foi vendido para a MGM [Metro Goldwyn Mayer] no final do mesmo ano e anunciado, já como sua nova produção em 1965 [Geduld, Carolyn, The Production: A Calendar, in: Castle, A. 2008, p.372]. No mesmo período e na mesma cidade, alguns artistas se debatiam com a ideia de arte mínima que ocuparia um lugar “econômico” no espaço. Tais artistas criaram um movimento conhecido por Minimalismo. Eles estavam em busca da produção de “um objeto visual que mostrasse a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos” (Didi Huberman, G. 1998, p.35). O autor francês prolonga essas questões e provoca o leitor, buscando subsídios em uma filosofia wittgensteiniana: o que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (Idem).

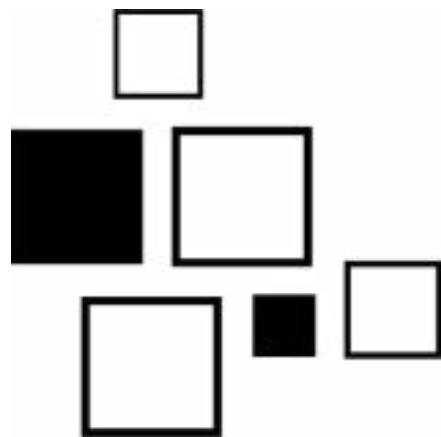
Não há dúvidas de que Stanley Kubrick se deparava com questões semelhantes aos artistas minimalistas, pois, para levar seu projeto adiante, seria preciso encontrar [ou escolher] uma forma que superasse conceitualmente a questão da “técnica” [ou que representasse uma técnica além da “tecnologia”], que fosse capaz de ativar um espaço mental dos personagens e, conseqüentemente, dos espectadores. Uma forma eficiente para sintetizar e marcar toda a mudança de percepção das várias épocas em que se passa o filme, ou, simultaneamente, dos vários momentos entre descobertas, transições, “passagens” [ecos de Walter Benjamin], e, ao mesmo tempo, um objeto que fosse capaz de remeter a rupturas, cortes bruscos e relações de poder. Apesar de tal objeto projetar uma promessa de futuro, um destino [desígnio], como os fotogramas cinematográficos no contexto do filme, tais cortes [ou tal objeto?] também traziam a lembrança



/ consciência de uma perda, de uma destruição ou mesmo, na pior das hipóteses, da finitude da vida, o maior medo enfrentado pelo ser humano. Não seria melhor escolher formas que já estivessem presentes no imaginário histórico da humanidade? Além da semelhança com uma lápide preta, um monólito teria uma relação de parentesco com os obeliscos, as estelas, com os monumentos milenares espalhados pelo mundo como Stonehenge [Inglaterra], Ring of Brodgar [Irlanda], os obeliscos egípcios, as estelas da Etiópia, entre outros. Curiosamente, em uma obra conceitual do artista Richard Long, há uma menção da relação entre esses monumentos pré-históricos, especialmente os da região francesa de Carnac [datados de cerca de 2000 a.C] com as experiências da física quântica do centro de pesquisa tecnológica de Cern. O título da obra de Long é o próprio relato do trabalho executado [19 dias de caminhada]: *Megalithic to subatomic: from Carnac to Cern – a walk of 603 miles in nineteen days across France to Switzerland – Autumn 2008*.

A questão de uma “escolha” formal envolve um processo de liberdade intelectual que pressupõe os seres humanos, conforme citação de Bergson, como “centros de indeterminação” (Bergson, H. 1999, p.34). O mesmo autor levanta questões que poderiam ser caras ao cineasta e seu projeto de uma “odisseia no espaço” [e no tempo?], especialmente na sequência final, em que não se sabe se tudo ocorre na mente do personagem ou se é “real”: o universo existe apenas em pensamento ou fora dele? Partindo do corpo como o centro ao qual se relacionam todas as outras imagens, não se pode ignorar que esse mesmo corpo tem a tendência a se mover, talvez mesmo a se dispersar. De um núcleo original de homínidos em torno de um objeto inexplicável até milhões

de anos no futuro, quando o homem encontra, em uma escavação arqueológica lunar, um objeto semelhante [ao que nós, espectadores, já vimos, importante lembrar]. Tal descoberta provoca nova tendência para a “dispersão” humana ao emitir sinais de rádio para o espaço sideral, resultando na conhecida missão da nave para o rastreamento da fonte / destino dos sinais. Não é propósito deste artigo a abordagem do que ocorre durante essa missão e as implicações da presença de uma “inteligência artificial” [HAL] levariam a outras discussões. Nesse ponto, a possibilidade de uma confusão metafísica poderia ser vista como uma confusão psicológica (idem, p.48, com adaptações). De acordo com Bergson, “a percepção tem um interesse inteiramente especulativo, ela é conhecimento puro. Toda a discussão tem por objeto a importância que é preciso atribuir a esse conhecimento em face do conhecimento científico. (...) Perceber significa antes de tudo conhecer (ibidem, p.24). (...) Perceber conscientemente significa sempre estar a escolher (p.49). E nessa escolha, o autor [Bergson] conclui que as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço (p.75) e propõe uma solução para esse impasse entre subjetividade e materialidade que vai de encontro com as teorias minimalistas: “haveria um meio, e apenas um, de refutar o materialismo: seria estabelecer que a matéria é absolutamente como ela parece ser. Por aí se eliminaria da matéria toda virtualidade, todo poder oculto, e os fenômenos do espírito teriam uma realidade independente” (p.77). Desse modo, entre a subjetividade e a materialidade, também estamos a tratar de um problema entre “forma subjetiva” [“duração”, “tempo”] que pode ser “confusa” e “forma material” [presença física no espaço] que deve ser capaz de “eliminar toda a vir-



tualidade”. Isso seria possível? Novamente, um dilema entre o falso e o verdadeiro, o subjetivo como falso e a matéria como verdade. No entanto, ao dar uma consistência absoluta para a matéria, Bergson libera os “fenômenos do espírito” para uma “realidade independente” no espaço / tempo [pós-material?].

Nesse contexto, os artistas minimalistas, ao invés de lidarem com as mais complexas tecnologias, irão propor o mais simples objeto a ser visto com o mínimo de conteúdo de arte (a minimal art-content, segundo R. Wolheim, em texto de 1965, citado por Didi-Huberman, G. 1998, p.49). São dessa época, por volta de 1965, uma série de trabalhos artísticos expostos em Nova York, amplamente debatidos em textos escritos ou por seus autores, por críticos ou pela imprensa, que levantava o debate público se aquilo que era exibido poderia ser chamado de “arte”. Robert Morris (1931-) e Donald Judd (1928-1994) iniciam a fabricação de objetos com o propósito de não mentir sobre o seu volume e sua presença, despidos de quaisquer ilusionismos espaciais, produzidos especificamente para determinados lugares. Estamos às voltas com a intenção de esvaziamento de qualquer emoção, teoricamente, a eliminação de qualquer mistério, aura e, principalmente, todo o antropomorfismo. Frank Stella (1936-), entre 1958 e 1965, pinta faixas e declara ao crítico Bruce Glaser que sua pintura é apenas um objeto, ela se baseia no fato de que nela se encontra apenas aquilo que nela pode ser visto, ou seja, “se a pintura fosse incisiva, precisa, exata, bastaria simplesmente olhá-la.” E em seguida, Stella nos dá uma das mais famosas declarações do minimalismo: “Tudo o que é dado a ver é o que você vê (what you see is what you see)” (in Didi-Huberman, G. 1998, p.55).

Em 1966, Michael Fried publicou um artigo na Revista Artforum 5 em que chamava a atenção para a questão da forma no trabalho de Frank Stella [ou do “formato” ou “formatação”, questões complexas para tradução, pois ele distingue entre “form” e “shape”, usando ambas no próprio título: “Shape as form”]. É exatamente esse o primeiro ponto de discussão de seu texto: Fried diz que “forma como tal” [shape as such] não é meramente a silhueta do suporte (que ele chama de “forma literal” [projeção? Formato? Texto? Escrita]) nem apenas as linhas externas de elementos em uma pintura (que ele chama “depicted shape” [forma descrita? Formatação? Escrita?]), mas forma como um meio [medium] no qual ambas as escolhas são feitas e que são mutuamente sensíveis: formato [forma literal – texto] e formatação [forma descrita – escrita]. Para Fried, a partir daquele momento a forma [shape] passa a adquirir uma autonomia capaz de sustentar a si mesma com poderes ou potencialidades e até mesmo responsabilidades que nunca ocorreram antes na “pintura moderna”. Nesse sentido, a pintura [principalmente a de Frank Stella] tinha se transformado em um objeto de convicção [fé? crença?], enquanto antes era apenas um tipo de objeto. (Fried, M. 1998, p.78, livre tradução e adaptação, todos os textos entre colchetes são possibilidades de interpretação, tradução ou “intertextos”). O fato é que essas discussões preparavam o caminho para a “desmaterialização da arte”, que viria logo em seguida com a Arte Conceitual e a desmaterialização da arte [ou seria a arte “imaterial”?].

Em uma proposta de discussão teórica sobre “as coisas”, Vilém Flusser irá se deter sobre essa questão da palavra “imaterial” ou da “imaterialidade” lembrando das tentativas romanas de traduzir para o latim o



termo grego hylé, que originalmente significava “madeira” e que, por associação materia teria designado algo similar, como sugere a palavra espanhola madera. Ele explica que quando os gregos utilizavam a palavra hylé, eles queriam designar a madeira estocada, a “matéria”. Para se opor a esse conceito de matéria estocada, o conceito de “forma” (a morphé grega) era a palavra correta. Portanto, a matéria (hylé) significava algo amorfo. Nesse ponto, Flusser diz que o mundo dos fenômenos, tal como percebemos com os nossos sentidos, é uma “geleia amorfa” ou “mundo material”, que oculta “as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva supra-sensível da teoria”. Por meio dessa “teoria”, é que somos capazes de encontrar ou descobrir as formas ou “o mundo formal”. No entanto, com a passagem do tempo e com o desenvolvimento das ciências, “a perspectiva teórica entrou numa relação dialética com a perspectiva sensória (“observação – teoria – experimento”), que pode ser interpretada como opacidade da teoria. E assim se chegou a um materialismo para o qual a matéria é a realidade.” Ou seja, as ideias de Bergson e dos minimalistas encontram aqui sua mais perfeita tradução [a matéria é exatamente o que ela parece ser, ou, o que você vê é o que você vê]. No entanto, para Flusser, com o impacto da informática começaríamos a retornar ao conceito original de matéria, uma vez que, na nova visão provocada pela ciência moderna, teríamos a possibilidade teórica de uma nova imagem do mundo que oscila entre dois horizontes: “em um deles (o do zero absoluto), tudo o que se mostra é sólido (material)”; já no outro horizonte (na velocidade da luz), tudo se apresenta num estado mais do que gasoso (energético). (Vale lembrar aqui que “gás” e “caos” são a mesma palavra).” (Flusser, Vilém, 2007, p.23-25). Logo em seguida, em seu texto, Flusser chegará à questão da

“fórmula”, que talvez fosse a melhor palavra para diferenciar os usos de “shape”, com dois sentidos para “form”, por Michael Fried, em seu texto sobre a perspectiva “formal” do minimalismo. Para Flusser, a “fórmula” é “imaterial”, seria o “como” da matéria e “a matéria é o quê da forma”. Com o desenvolvimento científico as questões trocam o real para o que é conveniente e a ciência teórica não é nem “verdadeira” nem “fictícia”, mas sim “formal” (projetam modelos). (Idem, p-27-28). Talvez o minimalismo e Stanley Kubrick não estivessem totalmente conscientes dessas questões, mas a explicação de Flusser esclarece muito sobre essas questões formais, pois ele distingue duas maneiras distintas de projetar: a material e a formal, a primeira [material] produz representações e a segunda [formal] produz modelos e para ele, a história da pintura [e Michael Fried estava exatamente abordando a história da pintura ao falar de Frank Stella] pode ser “interpretada” [Flusser usa essa palavra] “como um processo, no decorrer do qual a visada formal se impõe sobre a visada material” (Ibidem, p.29). Flusser continua seu discurso afirmando que tudo o que se debate, desde o início, é o conceito de “informar”, que significa “impor formas à matéria” [o que os minimalistas queriam] e que o que está em jogo agora é tornar aparente um mundo altamente codificado, pois “a questão antigamente era distinguir as informações verdadeiras das falsas. Verdadeiras eram aquelas cujas formas eram descobertas, e falsas aquelas em que as formas eram ficções” (p.31). Com a informática, para Flusser, distinções entre tais questões deixam de ser relevantes “quando passamos a considerar as formas não mais como descobertas (aletheiai), nem como ficções, mas como modelos.” (P.31-32).

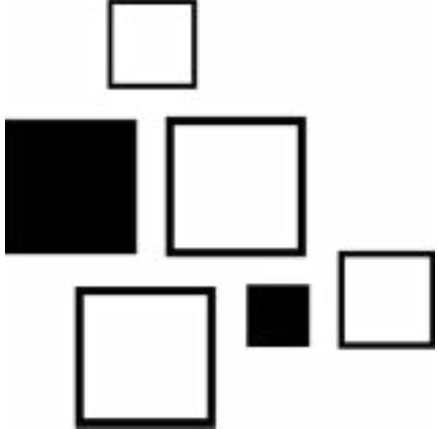


O que não se pode omitir é que, juntamente com todas essas propostas de discursos sobre a produção da forma pura [ou seria formatação da forma? Ou formulação da forma?] e da presença física do objeto, o artista e o crítico aparecem para explicar o que é essa presença e, portanto, a palavra e o texto, contraditoriamente, são convocados para chamar a atenção para o objeto e para o sujeito, estabelecendo uma nova ordem de “experiência” em que o objeto acaba por não ser suficiente, como era o objetivo inicial. Didi-Huberman expõe essa contradição em que o artista não consegue ver a diferença entre o que ele diz (ou o que ele diz que deve ser visto: what you see is what you see) e o que ele faz [para ser visto ou para ser lido] (p.69). Um discurso literal [uma descrição] é o que se esboça a partir do paradoxo dos objetos minimalistas culminando, pouco tempo depois, na arte conceitual, concordando, novamente, com a afirmação flusseriana de que atualmente parece ser um despropósito diferenciar ciência da arte, uma vez que “o critério para a crítica da informação hoje está mais para a seguinte pergunta: até que ponto as formas aqui impostas podem ser preenchidas com matéria? Em que medida podem ser realizadas? Até que ponto as informações são operacionais ou produtivas?” (Flusser, 2007, p.32).

Portanto, não seria esse objeto procurado tanto por Kubrick quanto pelos artistas minimalistas algo semelhante a um “dispositivo”, no sentido “técnico” [ou tecnológico] que Giorgio Agamben remete como “essencial” ao pensamento de Foucault? (Agamben, G. 2009, p.33). Kubrick tinha noção clara de que um filme opera dividindo e separando cenas, fragmentos que são ordenados de modo a tentar [re] constituir uma articulação semelhante a um processo histórico hegeliano de [re] concii-

liação entre dois elementos “positivos”, não esquecendo que “destino” e “positividade” são dois conceitos-chave do pensamento de Hegel que fazem menção às questões de oposição entre uma “religião natural” e uma “religião positiva” (idem, p.30). Para Flusser, a história é “uma tradução linearmente progressiva [positiva] de ideias em conceitos, ou de imagens em textos”, esclarecendo que para este filósofo, a imagem é a “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente.” (Flusser, Vilém, 1985, p.9). E o que seria um “dispositivo” para Agamben? O filósofo italiano, depois de abandonar a filologia foucaultiana em seu texto em favor de uma interpretação mais pessoal, esclarece que ele chama “literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” E acrescenta: “também a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.” (Agamben, G. 2009, p.40-41). Para Agamben, é por meio da relação entre os dispositivos e os seres vivos (ou as substâncias) que surge uma terceira classe: os sujeitos. Na subjetividade [ser] e na subjetivação [ação] os dispositivos não são “acidentes”, mas uma “cisão” que cria uma abertura heideggeriana para “a possibilidade de conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo”. [Idem, p.43].

Kubrick e os minimalistas, de certo modo, se deixaram capturar por



formas [artísticas ou não] que agem como “dispositivos”, principalmente por estarem imersas em um discurso que depende exatamente da existência de uma linguagem complexa [teórica] e de muita “magia”, no sentido flusseriano de “uma existência no espaço-tempo do eterno retorno”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. 2009 O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos.

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

BERGSON, Henri. 1999 Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos).

CASTLE, Alison [ed.]. 2008 The Stanley Kubrick Archives. Cologne: Taschen [original edition: 2005 Taschen GmbH].

DANTO, Arthur C.. 2005 A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify.

DERRIDA, Jacques. 1990 Do espírito: Heidegger e a questão. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus.

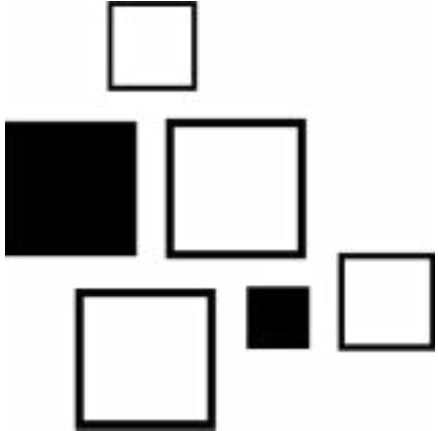
_____. 2005 Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina.

FLUSSER, Vilém. 1985 A filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec.

_____. 2007 O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify.

KEMP, Philip [ed.]. 2011 Tudo sobre cinema. Tradução de Fabiano Morais... et al. Rio de Janeiro: Sextante.

2001 A Space Odyssey – The Making of a Myth. Television documentary. 60 minutes. Producer: Jamie Doran. Director: Paul Joyce. ACF Production & Lucida Productions. Original release date: January 13, 2001. United Kingdom. [Also included in: “2001 A Space Odyssey” – Special Edition DVD, released in 2007.]



NEGRAS E NEGROS EM EVIDÊNCIA: OS DISPOSITIVOS COMUNICACIONAIS DO MUSEU COMUNITÁRIO TREZE DE MAIO DE SANTA MARIA



GIANE VARGAS ESCOBAR - DOUTORANDA EM COMUNICAÇÃO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA - UFSM (2012) - GIANE2.VARGASESCOBAR@GMAIL.COM

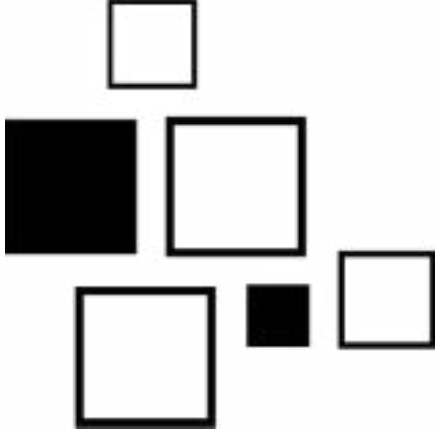


ANA LUIZA COIRO MORAES - DOUTORA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL (PUCRS); PROFESSORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UFSM. - ANACOIRO@GMAIL.COM

O blog do Museu Comunitário Treze de Maio surgiu em 2010, por ocasião das comemorações alusivas a 22a Semana Municipal da Consciência Negra de Santa Maria, bem como pela necessidade de divulgar as inúmeras atividades e ações empreendidas por organizações negras, educacionais e culturais, as quais obtiveram pouco ou nenhum destaque nas mídias tradicionais de Santa Maria. Criado por acadêmicos do Curso de História da UFSM e a diretoria técnica do Museu Treze de Maio, o blog continuou sendo mantido e organizado por gestores do próprio Museu e outros administradores e parceiros que se somaram a esta iniciativa. A reflexão desenvolvida neste artigo busca analisar e identificar, além do blog, outros mecanismos de promoção e visibilidade negra forjados pelos próprios dirigentes, colaboradores e simpatizantes do Museu para dar visibilidade às reivindicações identitárias da comunidade negra em Santa Maria, como documentários, vídeos paradigmáticos sobre juventude negra periférica, bem como a pesquisa acadêmica com as fotografias do centenário Clube Social Negro Treze de Maio, todos elaborados pelos próprios dinamizadores do Treze. Estes suportes da informação permitiram desenvolver um discurso próprio, com o olhar dos protagonistas, ou seja, num projeto endógeno, o contra-discurso, pois o que se tem constatado nas mídias tradicionais é a invisibilidade negra.

Palavras-Chave: Blog, Documentário, Acervo fotográfico, Museu Comunitário, Identidades Negras

O presente artigo aborda o processo de criação do primeiro instrumento



midiático sob gestão do Museu Comunitário Treze de Maio, o blog institucional, o qual surgiu em 2010, durante as comemorações alusivas à 22ª Semana Municipal da Consciência Negra de Santa Maria. O texto aborda também outros dispositivos comunicacionais do Museu, como o documentário “O Treze em 13” e o processo de construção e visibilidade das “vozes da juventude negra periférica” de Santa Maria, por meio de vídeo paradigmático, construído numa parceria entre o Museu Treze de Maio, o Pré-Vestibular Popular Práxis e a 8ª CRE, a Coordenadoria Regional de Educação. Destaca-se, ainda, um trabalho acadêmico com o acervo fotográfico do Museu Treze de Maio, tendo como foco principal a análise das imagens de mulheres negras de um centenário Clube Social Negro da cidade, sob o ponto de vista dos estudos da Arquivologia.

UM MUSEU COMUNITÁRIO AFRO-BRASILEIRO NA REGIÃO CENTRAL DO RS? QUE MUSEU É ESTE? ONDE ESTÁ O ACERVO DESTE MUSEU?

Estas são perguntas frequentes de inúmeras pessoas que desconhecem a história da Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio, clube social negro, aos dinamizadores do Museu Comunitário Treze de Maio, os quais reconhecem a si mesmos como comunidade que partilha os mesmos problemas e os mesmos valores, e, por isso, buscam soluções para questões coletivas.

Pode-se melhor entender, de forma breve, como se deu a trajetória de mais de um século deste antigo reduto de sociabilidade, lazer e resistência da comunidade negra em Santa Maria, através da Tabela 1, abaixo, que contextualiza historicamente a Sociedade Cultural Ferroviária

Treze de Maio em cinco períodos distintos: 1) a fase da criação (1903-1914); 2) o período de transição, de intercâmbios com outras sociedades congêneres (1920-1940); 3) a fase de legitimação e fortalecimento da Sociedade, o auge, os grandes bailes, intensa visibilidade, afirmação de uma “elite negra” (1950-1980); 4) a decadência, desestruturação, perda de parte da identidade original (1990-2000); e 5) a etapa de revitalização e “reinvenção do patrimônio”, como espaço comunitário, o Museu Treze de Maio (a partir de 2001). A reflexão desenvolvida no artigo se atém a este último período, com foco nos acontecimentos transcorridos a partir do ano de 2001.

As origens e motivações que levaram ao surgimento de uma sociedade negra em Santa Maria no início do século XX, para além das comemorações da “liberdade oficial”, em 1888, deram-se em virtude da organização e resistência dos trabalhadores negros ferroviários e da mobilidade social proporcionada pelo desenvolvimento da extinta rede ferroviária em Santa Maria. Fator decisivo, no entanto, foi a proibição do acesso de ferroviários negros às dependências dos tradicionais clubes brancos, como o Caixeiral ou o Comercial, embora sua situação financeira diferenciada da maioria da população negra da cidade.

“O Treze de Maio de Santa Maria”, como ficou popularmente conhecido este clube social negro, permaneceu ao longo de quase um século, de 1903 à década de 1980, como um dos espaços de sociabilidade mais frequentados pela comunidade negra do Sul do país. Atingiu seu auge nas décadas de 1960-1980 e viu parte de sua história sucumbir, desaparecer em meados dos anos de 1990-2000.

Tabela 1 – Fases e características da Sociedade Cultural Ferroviária
Treze de Maio

Fase	Período	Características	
1	1903-1914	Origens	Famílias de ferroviários negros, comemorações e apologia ao 13 de Maio e Princesa Isabel
2	1920-1940	Transição	Estruturação e afirmação como Clube essencialmente negro
3	1950-1980	Auge	Legitimação, fortalecimento, moralidade, rigidez, afirmação de uma “elite negra”
4	1990-2000	Decadência	Desestruturação e desaparecimento
5	2001	Revitalização e “reinvenção do patrimônio”	Re-significação como Museu Comunitário, fortalecimento e valorização das origens, comemorações do 20 de Novembro e apologia a Zumbi dos Palmares.

> Fonte: Escobar (2010)

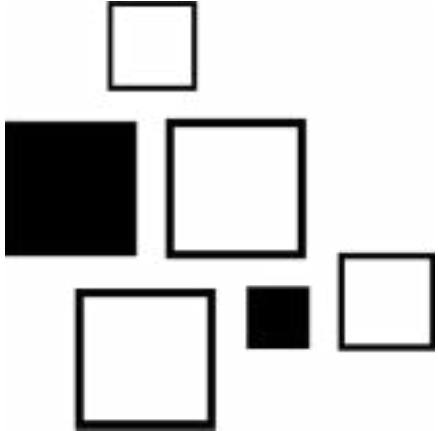
Em Santa Maria, ao final de 2002, no andar térreo do prédio da Rua Silva Jardim, 1407, um significativo acervo documental foi encontrado pelo grupo de interessados em revitalizar o centenário Clube Afro-Ferroviário Treze de Maio. Parecia que há muito tempo o lugar estava abandonado

e de fato estava, pois a documentação encontrava-se submersa na água que se acumulou no prédio de dois andares, durante os anos de abandono, em completa situação de deterioração.

Logo que a grande porta de duas abas do “Treze” reabriu para a comunidade negra e interessados, pode-se perceber a preciosidade daquele material (livros de atas, fichas de identificação e carteirinhas de antigos associados, documentos administrativos, etc) que o grupo retirou debaixo d’água, para ser preservado, ou melhor, salvaguardado para nunca mais ser esquecido.

Cientes dos problemas existentes no prédio do “Treze” e motivados pelas premissas da “nova museologia” — movimento que afirma a função social do museu e o caráter global das suas intervenções, de acordo com Varine (2000, p. 22) —, um grupo do movimento negro local aliou-se a alunos do Curso de Especialização em Museologia do Centro Universitário Franciscano (2001-2002). Essa aliança, respaldada pelos antigos sócios do “Treze”, deu início ao projeto de revitalização do espaço ocioso da antiga sociedade, surgindo então a idéia de um Museu Comunitário.

Nesse sentido, o prédio que abriga o Museu foi tombado como patrimônio cultural municipal em dezembro de 2004 (Lei nº 4809/04) e, em 21 de dezembro desse mesmo ano, o Governo do Estado sancionou a Lei nº 12.183, que “declarou como bem integrante do patrimônio histórico e cultural do Estado do Rio Grande do Sul o edifício da antiga Sociedade Cultural Ferroviária 13 de Maio”.



O Museu Treze de Maio integra o universo de mais de 3000 museus que fazem parte do “Guia dos Museus Brasileiros”, lançado em 2011 pelo Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM/MinC, figura no Guia de Museus do Estado do RS como o primeiro Museu da Cultura Negra cadastrado neste instrumento. Além disso, trata-se de um dos raros museus comunitários do país, o qual também integra o Sistema Municipal de Museus de Santa Maria – SMM (2008), abrigando em seu interior oficinas de dança afro, como a CIA de Dança Afro Euwá Dandaras, capoeira, percussão, hip-hop, grupo vocal de mulheres negras, exposições temporárias e itinerantes, atividades técnicas e de pesquisa, reuniões do Movimento Negro, além de proporcionar estágios acadêmicos, oficinas com escolares e acadêmicos, debates e encontros de estudantes negros cotistas da UFSM, bem como do Movimento Clubista Negro (Escobar, 2012, p. 291-292).

Sua vocação política é que faz com que seus profissionais ou “militantes do patrimônio” (Varine, 2005) corram riscos, pois é um Museu que não espera ansiosamente pelo “grande dia da inauguração”. Ele permanece no mesmo lugar materializado num espaço centenário e, ao mesmo tempo, extrapola as paredes de seu prédio ao sair para ruas e bairros da cidade reivindicando direitos, trocando experiências por meio de aulas públicas dentro e fora do seu espaço. É um “museu libertador”, como conceitua Varine (2000, p. 24), que é “inaugurado” a cada oportunidade, a cada desafio solucionado, até mesmo, quando um antigo sócio aparece para contar um pouco de sua história e deixa parte de seu legado, como fotografias, relatos e memórias.

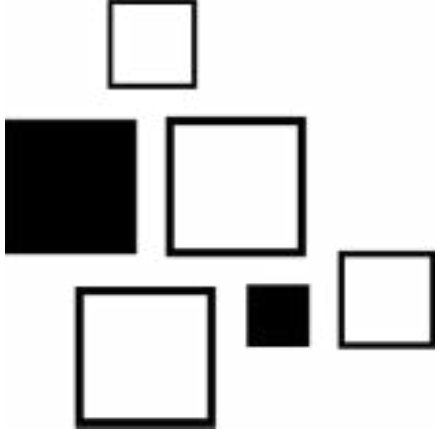
“O TREZE EM 13”: NEGRAS E NEGROS EM EVIDÊNCIA

O principal “objeto” do Museu Comunitário Treze de Maio é imaterial, são as trajetórias de vida de cada um e de cada uma que por ali passou e ainda passa, além do enfrentamento político em prol de melhorias para a comunidade negra e as interfaces com a comunidade local. Essa ideia se materializou em um documentário construído e dirigido em 2010 por três acadêmicos do Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Franciele Oliveira, Iana Meira e Alexon Messias, intitulado “O Treze em 13”. O trabalho foi orientado por Giane Vargas Escobar e contou com o apoio da equipe de edição e produção do Mafondo Coletivo, Rodrigo Ricordi e Marcelo Cabala.

A ideia dos alunos em produzir um documentário com a “voz do Treze” foi no intuito de divulgar as ações do Museu Treze de Maio e da nova geração que o construiu no século XXI, ou “reinventou” o Clube Social Negro do século XX, de maneira que pudesse ficar um registro no presente e para o futuro.

Destacam-se neste vídeo treze depoentes, sendo quatro homens e nove mulheres, que ali expõem suas expectativas, seus sonhos e participação na construção tanto no Clube Treze de Maio, quanto do seu processo de reinvenção em Museu Comunitário.

O lançamento do documentário “O Treze em 13” se deu em 21 de março de 2011, Dia Internacional de Luta contra o Racismo, como uma das atividades da programação alusiva à III Semana da Mulher em Santa Maria e contou com uma significativa presença de mulheres negras, em



especial, antigas sócias do Clube Treze de Maio, inclusive a sua última presidenta na década de 1990, Nilza Moura, que também assistiu aos depoimentos do vídeo.

A produção despertou o interesse de profissionais e pesquisadores de diversas áreas, bem como historiadores e museólogos, tanto de museus clássicos/tradicionais, quanto de museus comunitários, que após visualizarem no blog institucional (<http://museutrezedemaio.blogspot.com.br/2011/04/o-treze-em-13-foi-lancado-no-dia.html>) a divulgação do lançamento do documentário, solicitaram cópia do mesmo.

Neste vídeo, o Museu Comunitário é definido em “treze palavras” e os sujeitos principais são os próprios dinamizadores, idealizadores e vivenciadores do espaço que dão seus depoimentos, tornando-se visíveis dentro e fora do Museu, apropriando-se de um discurso próprio, não mais “alguém falando da/pela comunidade negra”, mas a “própria comunidade negra falando por ela mesma” e com seus próprios recursos.

O BLOG DO MUSEU COMUNITÁRIO TREZE DE MAIO: DES NATURALIZANDO AS DIFERENÇAS, DESCONSTRUINDO ESTEREÓTIPOS

“Pode um regime dominante de representação ser desafiado ou modificado? Podem formas “negativas” de representação, da diferença racial, que abundam em inúmeros exemplos nas mídias, ser revertidos por uma estratégia positiva?” Hall (1997, p. 33) nos inquieta com estas questões, justamente num mundo globalizado onde o discurso da pluralidade e do respeito à diversidade está em pauta e inúmeras ações são empreendi-

das para tentar reverter esta situação que ainda permanece.

Os museus, em especial os europeus, ao longo dos séculos têm se apropriado da cultura do “outro”, para minimizar, reduzir o que é positivo e ressaltar o exótico, a barbárie, sendo que muitos deles têm suas origens e exposições organizadas com objetos usurpados nos saques de guerra, ou até mesmo “retirados” de rituais de comunidades tradicionais, como os terreiros e casas de matriz africana.

Ao pensar na palavra “estereótipo” pode-se verificar que se trata de uma expressão bastante atual, que persiste ao longo dos séculos, em especial no século XXI, podendo-se citar inúmeros exemplos na sociedade brasileira de como a mídia ainda representa homens e mulheres negras. Exemplo disso é o racismo explícito no programa televisivo “Zorra Total” da Rede Globo (2012), que utiliza um ator que pinta a cara de preto e ridiculariza as mulheres negras (feias, desdentadas, ignorantes, fazendo referências pejorativas aos cabelos dos negros), ou até mesmo de forma “cômica”, como os atores Muçum, Tião Macalé, que sempre representaram personagens associados ao alcoolismo, à preguiça, à falta de cultura e de inteligência, o que podemos chamar de “regime racializado de representação” (Hall, 1997, p.22).

Nesse sentido, acredita-se que é possível “desnaturalizar” a diferença, já que segundo Hall (1997, p. 3) os significados “flutuam”, não podem ser definitivamente estabelecidos. Assim, em vez de questionar um significado “certo” ou “errado”, o que precisamos perguntar é “qual o significado preferido naquele suporte da informação e qual deles vamos privilegiar?”



Ao construir o blog do Museu Comunitário Treze de Maio não se teve dúvida e a resposta a essas indagações foi imediata. Há um anseio em privilegiar imagens e ações positivas de negras e negros de Santa Maria, elevando a autoestima e autoimagem desta parcela da população, com o cuidado de não cair na armadilha do estereótipo do “outro”, pois se sabe que “imagens negativas de negras e negros não desaparecerão e que no jornal do dia seguinte continuará a aparecer a forma estereotipada de negro exótico e violento...” (HALL, 1997, p. 36). Esta é a luta pela representação da “diferença”, que está intrinsecamente ligada às relações de poder e parece estar longe de se extinguir. Acredita-se que um dos caminhos para desconstruir este imaginário legitimado durante séculos se dá por meio da educação.

Conforme depoimento do historiador Ênio Grigio (2012), do Instituto Federal Farroupilha de Júlio de Castilhos-RS, o blog do Museu Treze de Maio tem sido um instrumento pedagógico por ele utilizado em sala de aula, quando se trata de trabalhar com a Lei 10.639/03, que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, estabelecendo as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

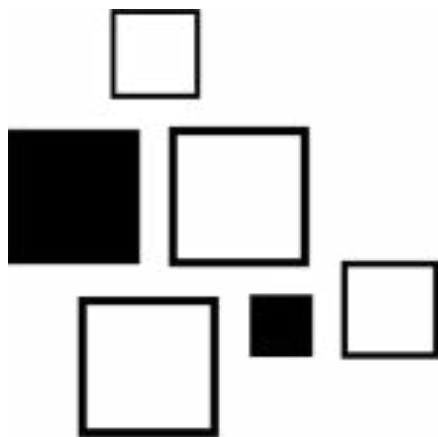
Eu acesso frequentemente o blog do Museu Treze de Maio. Ele é uma fonte de informação sobre os eventos, projetos e atividades culturais que envolvem a comunidade afro-brasileira da cidade e região. Também utilizo o blog para ter informações das oficinas desenvolvidas e os contatos para levar as atividades até o campus onde trabalho.

Ao ser questionado de que forma os professores poderiam aproveitar o blog e em quais os aspectos este poderia melhorar, o Professor Grigio (2012) respondeu,

O blog poderia ser utilizado para trabalhar diversos temas: diversidade cultural, cultura africana e afro-brasileira, participação das diversas etnias na história da cidade e da região. É uma importante fonte de pesquisa. Além das notícias das atividades desenvolvidas, possui diversos artigos que poderiam ser utilizados para um trabalho de pesquisa de maior fôlego. Como sugestão, acho que o blog poderia ter um uma espécie de “calendário” da cultura africana e afro-brasileira, com um pequeno artigo explicativo em cada evento histórico ou data significativa. Com isso, o blog se tornaria uma referência obrigatória para os professores e um grande auxílio para o cumprimento efetivo da lei 10639/03.

O blog do Museu Treze de Maio foi criado em 2010, por João David Minuzzi, Bruna Gomes Rangel e Giane Vargas Escobar, durante as comemorações alusivas à 22ª Semana Municipal da Consciência Negra de Santa Maria.

Os blogs foram inicialmente definidos como uma ferramenta de publicação que constituía um formato muito particular. Essa definição, que chamaremos de estrutural, foi baseada na estrutu-



ra da publicação resultante do uso do blog e é bastante comum. [...] Como artefatos culturais, eles são apropriados pelos usuários e constituídos através de marcações e motivações. Além disso, perceber os blogs como artefatos indica sua também a sua percepção como virtual settlement (JONES, 1997), uma vez que são eles o repositório das marcações culturais de determinados grupos e populações no ciberespaço, nos quais é possível, também, recuperar seus traçados culturais. Como meios de comunicação, os weblogs são compreendidos através de sua função comunicativa e dos elementos que dela decorrem (AMARAL, RECUERO e MONTARDO, 2008, p. 3-4).

A apropriação deste “novo” veículo de comunicação se deu em meio a muitos diálogos, atividades e criatividade por parte de acadêmicos que vivenciavam diariamente o Museu, acompanhando as lutas, os anseios, os sucessos e as fragilidades de estar em um lugar que realiza inúmeras ações, mas que carecia de um mecanismo de divulgação de suas atividades e que pudesse contribuir política, cultural e esteticamente para a visibilidade das ações do Treze no mês de novembro, cuja data magna é o Dia Nacional da Consciência Negra, em “20 de Novembro”.

Falar sobre uma comunidade negra da região central do Rio Grande do Sul, num Estado majoritariamente branco, a partir de um lugar centenario e legitimado pela comunidade negra, constitui-se em verdadeiro

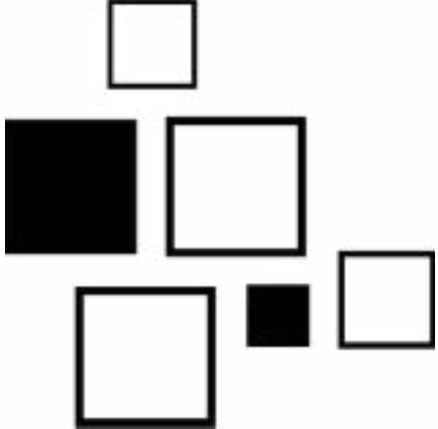
desafio. A escolha pelo dispositivo “blog” se deu pelo fato de ser um instrumento midiático cuja mensagem não se perderia na “linha do tempo” como no Facebook ou no Twitter, embora se saiba a rapidez com que as informações circulam nestas duas redes sociais, não se trata de descartá-las, mas centrar esforços nas postagens neste dispositivo comunicacional que permite construir um discurso próprio, num processo endógeno, o contra-discurso.

O ACERVO FOTOGRÁFICO DO MUSEU TREZE DE MAIO: FONTE DE PESQUISA E VISIBILIDADE NEGRA

Dentre as pesquisas que compõem o acervo fotográfico do Museu Treze de Maio, destaca-se o Trabalho de Conclusão de Curso de Arquivologia da UFSM (2012), de Letícia de Aguiar Corrêa, intitulado “A Memória da Mulher Negra na Comunidade Santa-Mariense: a fotografia como documento para a Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio”. O trabalho com o acervo fotográfico sob a custódia do Museu Treze de Maio teve como eixo central a análise de fotografias de mulheres negras pertencentes ao fundo fechado da Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio no período de 1960-1980.

A pesquisa se reveste de singular importância, pois se trata de um trabalho que chama a atenção para a salvaguarda das imagens e a preservação da fotografia como documento que representa o papel da mulher negra a partir da análise de sua participação na história, na sociedade e no desenvolvimento da cidade de Santa Maria.

Trabalhos como este são importantes, na medida em que destacam pa-



péis que se “naturalizaram invisíveis”, subjugados ou até mesmo este-reotipados pelos diversos suportes da informação. Neste caso, sob o enfoque da Arquivologia, a mulher negra ganha destaque nos meios acadêmicos com um olhar de quem a vê como sujeito e não como objeto de pesquisa. Trata-se, neste caso, de uma pesquisadora negra, agora uma arquivista, que com o seu “olhar” faz a diferença.

JUVENTUDES PERIFÉRICAS: NEGRURAS URBANAS EM CENA

Em julho de 2012, o Museu Treze de Maio e o Práxis Coletivo de Educação Popular, projeto de extensão vinculado ao Curso de História da UFSM, aliaram-se para produzir vídeos paradidáticos sobre as juventudes negras periféricas de Santa Maria. Logo, passou a fazer parte do Projeto, a 8ª CRE - Coordenadoria Regional de Educação, representada pela Profa. Ceres de Paula, Coordenadora do GT Diversidade, com a responsabilidade de fazer a interlocução com escolas estaduais da rede pública de Ensino de Santa Maria na distribuição e divulgação do vídeo, cuja previsão de lançamento é em novembro de 2012, no Mês da Consciência Negra.

O projeto tem como articulador principal o ativista negro Vilnes Gonçalves Flores Júnior, o Nei D’Ogum, que mora na periferia da cidade de Santa Maria, no Loteamento Cipriano da Rocha e conhece inúmeros jovens negros, assim como seus anseios, necessidades e sonhos. A produção do vídeo paradidático conta com o desempenho dos estudantes de História da UFSM, bolsistas do Práxis, Alexon Messias e Elias Felipe Costa, orientados pelo Prof. Ms. Cícero Santiago. Importante ressaltar que uma das preocupações da equipe organizadora sempre foi com qual

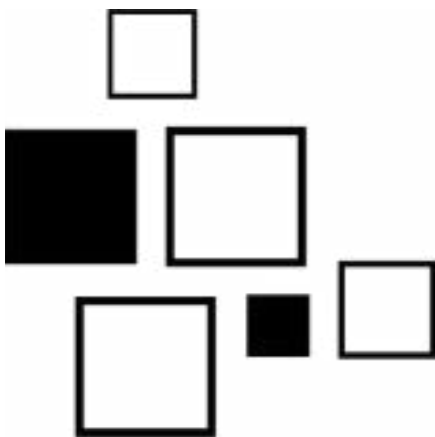
perspectiva se vai trabalhar e qual será o “olhar” privilegiado? Trata-se de um vídeo produzido “com” e “para” a comunidade, residindo aí a sedução deste trabalho, que ora se inicia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hall (2003, p. 338) ressalta que nunca houve um espaço tão produtivo para as culturas “marginais” quanto este momento,

não é simplesmente pela abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural.

No caso do Museu Treze de Maio, todos estes fatores fazem as “diferenças” quando se pensa em identidades negras e instrumentos midiáticos como o blog, fotografias, documentários e vídeos paradidáticos, os quais são um meio de refletir sobre o passado, problematizando o presente, trazendo à tona inúmeras questões que envolvem jovens negros e negras na sociedade santa-mariense no desenvolvimento da história local, com uma perspectiva de futuro mais solidário, mas humanizado e menos preconceituoso.



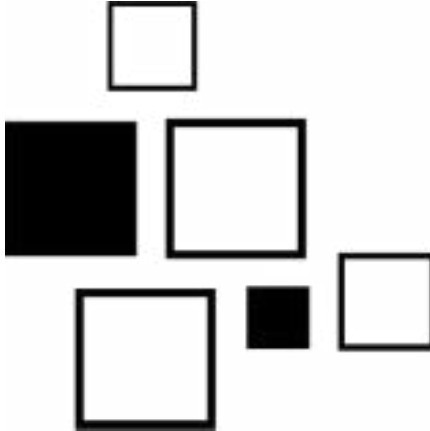
Assim, o Museu enquanto lugar privilegiado de construção da memória e da história, não se limita à nostalgia do passado, agindo de maneira pró-ativa (Costa, 2008), ao trabalhar por uma “cultura de paz”, buscando igualdade de oportunidades e de direitos, suscitando o debate e o confronto de idéias, tanto internamente, quanto nas redes sociais ruas e praças da cidade, promovendo e participando da “saúde cultural” da sociedade em que se encontra inserido.

Exemplos de representação de estereótipos negativos de pessoas negras abundam em nossa sociedade e fomentam as discussões do tão debatido bullying que aflige as crianças negras, em particular as meninas negras, contribuindo sobremaneira na manutenção da baixa autoestima e do sentimento de inferioridade, sendo responsável também pelos altos índices de evasão escolar desta parcela da população. Embora estas representações sempre tenham sido contestadas, elas permanecem, constituindo-se em desafio diário da luta antirracista no século XXI.

As reflexões propostas no estudo vêm no sentido de proposta de utilização dos instrumentos midiáticos para contribuir com a desconstrução de estereótipos que mantêm os negros brasileiros à margem dos direitos devidos a todos os cidadãos, sobretudo os negros que se reconhecem descendentes de africanos, que se negam deixar assimilar por ideias e conhecimentos depreciativos de tudo que vem da sabedoria construída a partir de suas raízes, enfrentando diferentes facetas e manifestações do racismo, que continua sendo fomentado pelo mito de que vivemos numa democracia racial.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana; RECUERO, Raquel e MONTARDO, Sandra Portella. Blogs: Mapeando um objeto. Anais do VI Congresso Nacional de História da Mídia, GT História da Mídia Digital. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 13 a 16 de maio de 2008.
- CORREA, Letícia de Aguiar. A Memória da Mulher Negra na Comunidade Santa-Mariense: a fotografia como documento para a Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio. Trabalho de Conclusão de Curso de Arquivologia. Santa Maria: UFSM, 2012.
- COSTA, Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da. Atribuição de Valor ao Patrimônio Material e Imaterial: Afinal, com qual Patrimônio nos Preocupamos? In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues et al. (orgs). Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.
- ESCOBAR, Giane Vargas. A Face Afro-Brasileira do Patrimônio: a reinvenção do Clube Social Negro Treze de Maio de Santa Maria-RS em Museu Comunitário. In: Nova História de Santa Maria: outras contribuições recentes. RIBEIRO, José Iran; WEBER, Beatriz Teixeira (Orgs.). Santa Maria: Câmara Municipal de Vereadores, 2012. p. 279-299.
- _____. Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Patrimônio Cultural). Santa Maria: UFSM, 2010.
- GRIGIO, Enio. Enio Grigio: depoimento [ago. 2012]. Entrevistadora: Giane Vargas Escobar. Santa Maria, 2012.
- HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. The spectacle of the ‘other’. In: HALL, Stuart. Representation. Cultural Representations and Signifying Practises. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage/Open University, 1997.
- _____. Que “negro” é esse na cultura negra? In HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

A decorative graphic consisting of several squares of varying sizes and colors (white, black, and grey) arranged in a cluster on the left side of the page.

VARINE, Hugues de. A nova museologia: ficção ou realidade. In: Museologia Social. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2000. p. 21-34.

_____ O Museu Comunitário é herético? ABREMC, 2005. Disponível em: <http://www.abremc.com.br/artigos1.asp?id=9>, acesso em 03 março de 2009.

APRENDIZAGEM DO DESENHO ATRAVÉS DA ARTE LOCAL



GLÓRIA MARTINS OLIVEIRA - LICENCIADA EM ARTES PLÁSTICA – AR.CO (CENTRO DE ARTE E COMUNICAÇÃO VISUAL);
- MESTRE EM ENSINO DE ARTES VISUAIS
- IADE, CREATIVE UNIVERSITY - OLIVEIRA.GLORIA@GMAIL.COM

Resumo - O presente artigo visa a criação e o desenvolvimento de uma estratégia para a aprendizagem do desenho através do ambiente artístico e ambiental em que os indivíduos se desenvolvem e actuam. Através desta prática, pretende-se potenciar nos alunos as suas capacidades intelectuais e criativas enquanto agentes activos, capazes de criar e recriar a realidade à sua volta mantendo e gerando novos valores culturais e sociais.

O desenho é referido e utilizado como ferramenta não meramente artística e técnica mas também como potenciador de uma activação social consciente como retrato da natureza humana ao longo da história.

Palavras-chave: Arte; Desenho; meio envolvente; sentido crítico; estética; ética

Abstract - This article aims at the creation and development of a strategy for understanding drawing through artistic environment in which individuals develop and act. Through this practice it is intended to enhance students intellectual and creative abilities has active agents, able to create and recreate the reality maintaining and generating new cultural and social values.

Drawing is referenced and used as a tool not merely artistic and technical but also as a way to create a social conscience of human nature throughout history. A creative knowledge is proposed through drawing as a information and learning tool, researching the intersection between art, man and the environment.



Keywords: Art, Drawing, environment, critical sense, aesthetics, ethics

Aprendizagem do desenho através da Arte Local pretende constituir uma reflexão sobre a prática do ensino do desenho no Ensino Secundário e propor uma perspectiva de construção de um projecto a inserir no plano curricular, mas também possibilitar e fomentar o surgimento de novas ideias e planos a aplicar na aprendizagem desta disciplina. Esta metodologia utiliza a Arte Local como referente para abordar e desenvolver os conteúdos programáticos da disciplina. Baseado na “escultura social” de Joseph Beuys (1921-1986) - teoria que parte do conceito de obra enquanto processo, mutação e evolução capaz de moldar e esculpir o mundo em que vivemos - o projecto desenvolve o pressuposto de inserir a aprendizagem fora da sala de aula, trabalhando o espaço social como um laboratório, realizando actividades no exterior da escola, criando espaços de convívio e apreciação da Arte.

É uma proposta que tem um forte carácter prático, e ambiciona desenvolver nos alunos envolvidos a responsabilidade e tomada de consciência crítica e criativa, para uma cidadania activa e libertadora de estereótipos e preconceitos, criados em torno de uma incompreensão do mundo contemporâneo e da arte que o acompanha e retrata.

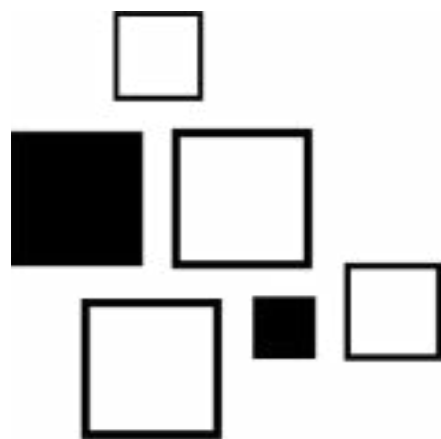
O DESENHO

A Disciplina de Desenho é transversal a todas as áreas, cursos ou tecnologias relacionadas com a arte em geral. Como tal, é uma disciplina fundamental e necessária à construção de um pensamento artístico, ético e estético, constituindo uma ferramenta essencial para o desenvolvi-

mento de um conhecimento técnico, útil a qualquer media e investigação no campo das artes. No entanto, o desenho não assenta unicamente na representação, ele possui uma capacidade de renovação capaz de inventar novos modos de não ser representado, não existe independentemente do corpo que o produz e do seu contacto com o mundo, estabelece uma problematização do visível e do invisível assente na folha em branco. O executante selecciona, tornando visível a forma, atribuindo-lhe sentido. O desenho contém em si mesmo um contexto, uma definição de espaço-tempo, é representativo de uma sociedade, de um indivíduo, quer no plano figurativo quer no plano da abstracção. Dada esta complexidade, entende-se a codificação e informação que um desenho abarca na sua composição como um estudo histórico, social em si mesmo, para além da mera esfera da estética. A estética e a ética unem-se, formando-se e transformando-se em interligação. O desenho é um exercício de disciplina mental que permite que cada gesto seja quase absoluto, é o presente de uma ideia.

A aplicação do desenho ao longo da história acontece das mais variadas formas: artísticas, científicas (investigação na medicina, biologia, física...). A presença do desenho envolve-se e funde-se com a realidade que conhecemos.

Para o bom entendimento dos conceitos apresentados nesta reflexão é importante assumir qual o papel do observador e como este constitui a realidade, pois não existe uma realidade mas várias, todas elas igualmente legítimas, “...quantos domínios de coerências operacionais explicativas, quantos modos de reformular a experiência, quantos domínios



cognitivos podemos trazer à mão.” (Maturana, 2001: 37). Maturana define o observador como o ser humano que opera na linguagem e na experiência, e a explicação é uma reformulação da experiência aceita pelo observador. Nesta perspectiva a afirmação cognitiva é válida e ocorre com as coerências operacionais que a constituem, com a experiência: com este ponto de vista pretendo defender a singularidade do desenho.

ARTE LOCAL

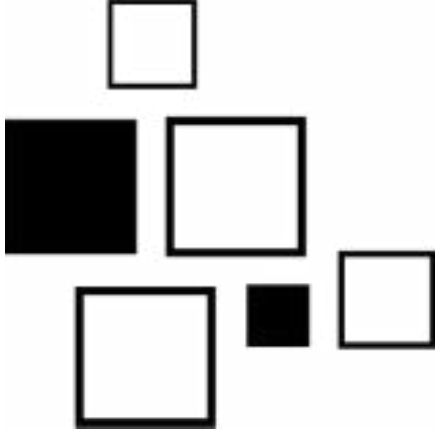
A pedagogia tem muitas vezes ocultado a arte contemporânea, a arte emergente, a Arte Local, o artesanato. Acaso (2009) defende que não se pode ignorar o tempo em que vivemos, a nossa cultura visual, a nossa comunidade local, o avanço das tecnologias: é através da própria realidade que devemos aprender, para a podermos decifrar, ler, recriar e criar.

O desenvolvimento estético, assim como o da linguagem e da lógica, desenvolvem-se a partir da interacção e estimulação oferecidas pelo meio, assim como pela formulação de perguntas que surgem no decorrer do acto pedagógico. Deste modo, entende-se que o acto pedagógico está interligado a sistemas nos quais o indivíduo - aluno e o indivíduo - professor se desenvolvem, e que definem as suas estruturas e dinâmicas. Esta proposta convida o docente a criar as condições sistémicas educativas que permitam que o aluno se adapte para operar na área do desenho. O envolvimento dinâmico e directo de cada indivíduo com o objecto real - o objecto artístico no contexto da Arte Local - possibilita uma envolvimento na aprendizagem em que emergem temas e problemáticas relacionadas com a sua própria vivência. São potenciadas novas formas de aprendizagem e de conhecimento, a auto-confiança, o sentido crítico

e a maturidade, que vêm associados a uma motivação implícita através do desenvolvimento social: estas são competências essenciais para a construção de uma cidadania activa e responsável.

A aproximação dos alunos à Arte Local convida-os a construir os seus próprios pontos de vista, criando relações duradouras com o seu meio envolvente cultural, encorajando-os a contribuir e a reinventar directamente o seu espaço relacional sociológico e cultural, e estabelecendo, através da observação, compreensão e interpretação, a oportunidade de se tornarem autónomos, criativos e conscientes da sua capacidade de formulação / criação das suas próprias ideias no real. Objectivo: que eles entendam em consciência que são os próprios agentes de mudança.

O espaço envolvente às nossas práticas quotidianas apresenta um enorme potencial educativo que devia ser mais explorado pela comunidade educativa. A Arte Local não é somente os museus, as esculturas e instalações presentes na via pública. A arquitectura e o design (envolventes) são também reflexos e fruto do tempo contemporâneo, eles constituem o retrato da humanidade num período espaço--temporal. A Arte Local pode ser o ponto de partida para que múltiplos assuntos e reflexões ganhem forma e conteúdo, utilizando correctamente os métodos de investigação e a estratégia educativa adequada. Esta interactividade com o objecto artístico pode activar de forma positiva uma nova posição dos alunos na aprendizagem e no espaço escola. A estrutura base para o desenvolvimento deste projecto centra-se em três etapas: i) “aprender a ver”: desenvolvimento preceptivo e descodificação dos objectos e dos seus significados. ii) “importância do fazer”: capacitar o aluno para a



autonomia de produção de imagens e selecção das técnicas adequadas aos seus objectivos. iii) “expor”: finalização do projecto com exposição e discussão dos trabalhos, impulsionando o debate e a construção crítica e construtiva num diálogo reflexivo sobre o corpo de trabalho realizado.

APRENDER A VER

“Learning to draw is really a matter of learning to see – to see correctly - and that means a good deal more than merely looking with the eyes.”(Kimon Nicolaides, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, 1990: 5)

Desenhar não é difícil, difícil é saber ver. Aprender a desenhar amplia a nossa forma de ver e de nos expressarmos correctamente na linguagem. Desta forma podemos estabelecer relações e ver o mundo na sua totalidade, criando novos padrões e possibilidades, respondendo aos nossos problemas de forma criativa. Se é o observador que constitui o objecto, então esta relação implica a extensão do sujeito no objecto, permitindo desenvolver competências e capacidades de auto-análise, de auto-conhecimento e também de entendimento do colectivo, dos indivíduos no mundo. No entanto, este processo é complexo, dadas as perturbações que sucedem na nossa interacção com o meio, que estão em permanente dinâmica e se complexificam a cada novo olhar.

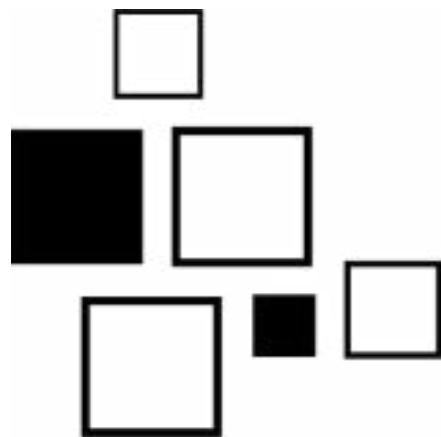
“Cada indivíduo tende a conceber o mundo conforme o vê e do modo como toma consciência dele. (...) E coisas que existem “em si mesmas” só passam a ter existência “para nós” no decor-

rer da nossa própria existência; a necessidade do homem de conhecer funciona desse modo, é esse o seu significado. A capacidade das pessoas de conhecer o mundo é limitada pelos órgãos dos sentidos que a natureza lhes deu; e se, nas palavras de Nikolai Gumiliov, pudéssemos “fazer nascer” um “órgão responsável por um sexto sentido”, então, obviamente, o mundo apareceria diante de nós em suas outras dimensões. Logo, todo o artista é limitado na sua percepção, na sua capacidade de compreensão das conexões interiores do mundo que o circunda.” (Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, 2002: 224)

A função cognitiva atribuída às artes ajuda-nos a aprender a observar o mundo. As formas estéticas traduzem-se em experiência estética; para Dewey, citado no trabalho de Eisner no seu livro *El arte y la creación de la mente* (2004), a arte é o modo da experiência humana que acontece quando uma pessoa interage com os mais variados aspectos do mundo, quando despertamos para o que nos rodeia, e possibilita uma forma de conhecimento.

A IMPORTÂNCIA DO “FAZER”

A exploração dos objectos de estudo e a prática do fazer é o que nos permite criar e modelar a nossa própria experiência, a vivência real. O desenho é, antes de mais, uma prática que se traduz numa organização primordial de pensamentos e sensações. Sendo uma prática, desen-



volve-se no fazer, implicando uma continuidade e a elaboração de uma estruturação de actividade através de momentos concretos em que se delimitam conceitos e problemas práticos.

O conceito de “escultura social” de Beuys defende que o processo artístico não depende da produção de objectos, mas sim da realização da acção. O que é importante e motivador na produção de conhecimento é o processo para alcançar o objecto. A comunicação e troca de pensamentos é a forma de despertar e alterar a consciência da humanidade através da sua relação com a Arte, é a troca imaterial na mente do indivíduo que origina a “escultura social”. Beuys sempre defendeu que o desenho era a principal fonte de energia criativa, o registo mais puro e imediato do interior do indivíduo no exterior, a linguagem mais pura de todas as expressões artísticas; é através da prática do desenho que trabalhamos a observação, elemento fundamental e transversal a todas as disciplinas da arte.

EXPOSIÇÃO

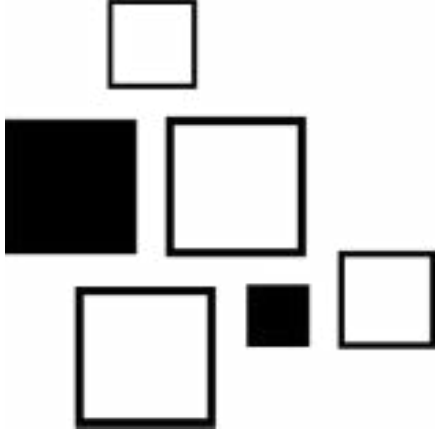
Uma exposição é sempre o culminar de algo, o fechar de um período de trabalho, seja este temporal ou temático. O seu corpo de trabalho é o resultado de uma pesquisa, de um conjunto de formulações de respostas ou perguntas.

Em termos pedagógicos, uma exposição tem proveitos fantásticos: os alunos vêem o reconhecimento do seu trabalho e têm a possibilidade de ver o seu trabalho num conjunto colectivo, inserido num determinado contexto ou tema. O facto de os alunos visualizarem o seu trabalho

em correlação com outros, distancia-os do seu próprio trabalho, permitindo que vejam e acedam a leituras do mesmo, que até à data não tinham sido possíveis, dado o envolvimento demasiado próximo com o seu trabalho. Desta forma, o aluno experiencia o encerrar de uma obra: o objecto artístico criado na esfera pessoal, através da exposição, apresenta-se ao mundo e é libertado.

PREPARAÇÃO / APLICAÇÃO DO PROJECTO NAS AULAS

Este projecto foi definido e planificado tendo em atenção as especificidades da turma, dos alunos, de todos os agentes participantes. A sua estrutura assenta em factores educativos e culturais, organizados atempadamente mas, no entanto, sempre em aberto para actualizações atendendo aos acontecimentos, necessidades e dificuldades sentidas em conjunto com a turma ao longo do período decorrente do estágio. Esta proposta educativa foi realizada numa escola artística em Lisboa, Portugal, numa turma de 10º ano na Disciplina de Desenho A no ano lectivo de 2011/12. A primeira etapa constituiu na definição dos objectivos, na escolha dos focos de estudo para iniciar a prática da Aprendizagem do Desenho através da Arte Local aliada ao programa curricular da disciplina de Desenho A. O projecto envolveu e complementou o programa curricular de Desenho, reforçando uma perspectiva construtiva crítica e contextualizada, a Arte Local. Desta forma os alunos estavam a cumprir o programa da disciplina de desenho perante o Ministério da Educação, mas também capacitados para contextualizarem o seu trabalho e as suas interpretações críticas no cenário contemporâneo cultural, histórico e social. Assim, a estratégia adoptada pelo professor deverá, nas diferentes etapas de um projecto - escola, aproximar os alunos dos ob-



jectivos a que se propuseram de início, mas também analisar a margem de manobra que o surgimento de situações imprevisíveis possibilita e propor o desenvolvimento de potenciais ideias para futuros projectos.

“APRENDIZAGEM DO DESENHO ATRAVÉS DA ARTE LOCAL” URBAN SKETCHING

O desenvolvimento de trabalho a partir do Urban Sketching permite envolver os alunos com o cenário urbano envolvente, e, pela mesma via, expressarem a sua experiência directa e afectiva com o local através do desenho. São estimuladas estratégias de observação e de construção do desenho, técnicas e formais, assim como a manipulação e experimentação de vários materiais de desenho e pintura. O processo de apreensão dos conteúdos de conhecimento plástico e crítico é formulado e experienciado sempre através da interacção do sujeito com o objecto, possibilitando a experiência estética, a plástica social defendida por Beuys e referida no programa curricular da disciplina. A partir dos exercícios práticos propostos, são fornecidas aos alunos as condições para manipularem e explorarem várias competências artísticas e técnicas, de forma a identificar, problematizar, criar e constituir os seus próprios pontos de vista, inventando e reformulando formas de ver e de apresentar imagens visuais e formas de conhecimento e de comunicação.

ARTE PÚBLICA

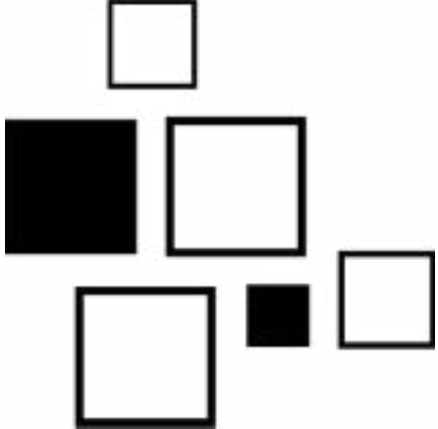
Perante o cenário das múltiplas formas que a Arte Pública pode assumir, a definição do seu carácter centra-se no processo do surgimento do objecto. É a relação entre a linguagem e a sua evolução na História da Arte integrada no meio urbano envolvente, é a prática social através

da activação dos objectos que produz sentido e significado ao espaço público. Desta forma o espaço público constitui-se pela interacção de diferentes grupos sociais e culturais; a apropriação do espaço permite aos cidadãos estabelecer plataformas de intervenção, comunicação e identificação colectiva.

Com esta definição do conceito de Arte Pública entende-se que o potencial educativo está contido na experiência vivida, perfeitamente alcançável em qualquer ponto geográfico, cidade ou país. Se o espaço público apresenta elementos representativos de factores culturais, de crenças, de comunicação empresarial, económica e política, entre outros, então as condições para o debate e diálogo estão estabelecidas. Através delas todos os professores poderão desenvolver planos de aula e projectos, não só na área das Artes Visuais, mas em todas as disciplinas - História, Filosofia, Psicologia, Matemática, Português, etc. O importante é incentivar os alunos a observar o que os rodeia, e que depois reflectam sobre o que vêem, questionem, desenvolvam um pensamento crítico, discutam possibilidades, diferentes pontos de vista, sugiram alterações: pois todo este processo mental leva à criação.

ARTE E MUSEU

O museu tende a institucionalizar a arte, muitas vezes cristalizando-a; mas é igualmente local de preservação e conversação do passado que possibilita o encontro e o cruzamento com a contemporaneidade. A importância de compreender os antepassados, estabelecer relações com as suas vivências, os seus problemas, as soluções que os artistas encontraram para retratar e contornar condicionantes políticas, econó-



micas e sociais, são transversais a qualquer época e ajudam-nos a compreender o nosso momento. É o Museu o local onde podemos, através da aproximação à experiência do outro, questionar a humanidade e, por esta compreensão e “retenção” ir além dos limites estabelecidos, recriando-os e abrindo novos horizontes.

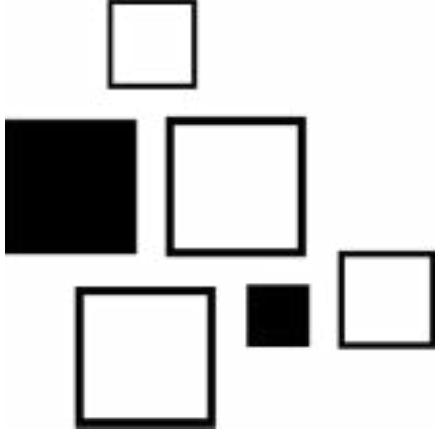
Pretendeu-se estabelecer uma relação activa e dinâmica entre colecções museológicas (e as suas obras de arte) e a atitude física e mental do observador, avançando e recuando no tempo e possibilitando aos alunos a sua intervenção crítica e estética sobre a arte institucionalizada. Um dos objectivos foi a partir da compreensão e visualização de algumas obras de arte, dar a conhecer e debater em aula a forma como os artistas contemporâneos abordam o espaço do museu e as suas colecções; este paralelismo entre o passado e o presente foi utilizado como referência de trabalho e instrumento de investigação do conhecimento artístico e humano. A partir da realidade da História da Arte e da Museologia acedemos à cultura visual aceite no contexto dos museus e das colecções; criam-se assim as condições para abandonarmos as percepções convencionais, as representações da nossa consciência colectiva. A observação activa da História, forma conhecimento, que ajuda a estabelecer relações entre as formas, os seus conteúdos e os eventos históricos da cultura em que a obra emergiu. Deste modo, os alunos, por sua vez, vão sistematizando o conhecimento. “Comprender el contenido de la pintura famenca exige cierta comprension de la situación geográfica de Flandres, su dependência del comercio y el surgimiento de una clase comerciante adinerada. De este modo, el estudiante aborda la geografia, la historia y la economia además de la estética” (Eisner, 2004: 60).

Este módulo foi extremamente proveitoso para a discussão e compreensão das preocupações e manifestações dos artistas e da arte ao longo da história da humanidade, da expressão pessoal dos indivíduos - atendendo aos problemas colocados à sociedade e à forma como a arte surge e se contextualiza na sociedade.

CONCLUSÃO

O meio envolvente e a prática quotidiana podem constituir elementos pedagógicos muito eficazes para promover o envolvimento e a motivação dos alunos na abordagem de variados temas e conteúdos curriculares. A interdisciplinaridade e a multiculturalidade estão patentes e evidentes no espaço urbano, na arte popular, nas instituições públicas e privadas de qualquer cidade ou aldeia. A promoção de saídas do espaço escolar é geralmente encarada pelos alunos com enorme satisfação; são índices que o professor pode e deve trabalhar e explorar, construindo actividades e exercícios em que os alunos são confrontados com problemas concretos, que lhes exijam a implementação e a activação das suas capacidades e competências na resolução dos mesmos.

Os agentes educativos devem proporcionar, no método pedagógico, a relação entre a experiência estética e o meio envolvente, permitindo que o indivíduo aceda ao mundo considerando várias perspectivas, esteja atento à diversidade que caracteriza a natureza humana ao longo de toda a História. O professor é responsável por activar e consciencializar nos seus alunos dinâmicas e estratégias que os e motivem na aprendizagem ao longo da vida, dotados de uma visão alargada das possibilidades e potencialidades de todos.



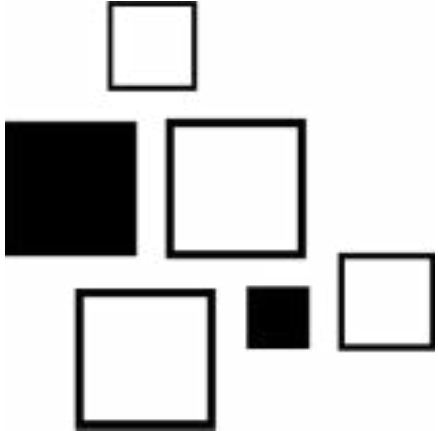
O programa educativo apresentado permitiu o desenvolvimento das capacidades cognitivas dos alunos, surtiu uma evolução no entendimento da arte, assim como o desenvolvimento e conhecimento dos parâmetros técnicos, expressivos e críticos que constituem o processo artístico.

A experiência que reformula a própria experiência, é fruto da aprendizagem através da emoção, que consciencializa para uma atitude transformadora ao longo da vida e em qualquer situação.

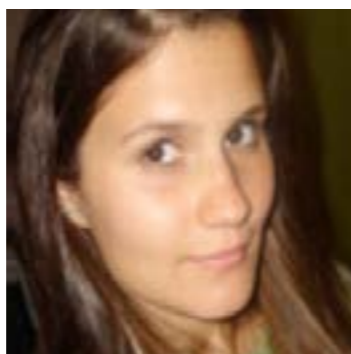
Este trabalho evidencia a importância de continuar a trabalhar, investigar, reflectir e reformular as estruturas pedagógicas implementadas e em vigor, para um futuro mais digno, capaz de criar plataformas criativas que valorizem o verdadeiro potencial humano.

REFERÊNCIA

- ACASO, M. (2009). La educación artística no son manualidades – nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual. Madrid: Catarata
- EISNER, Elliot W. (2004). El Arte y la Creación de la Mente. Barcelona: Editorial Paidós
- MATURANA, H. (2001). Cognição, Ciência e Vida Cotidiana. Belo Horizonte: Editora UFMG
- NICOLAIDES, K. (1990). The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study. Mariner Books
- TARKOVSKI, A. (2002). Esculpir o Tempo. São Paulo: Martins Fontes



ENTRE O PICTORIALISMO E A LOMOGRAFIA – A RESSIGNIFICAÇÃO DA LINGUAGEM ANALÓGICA SOB A MATERIALIDADE DO FILME FOTOGRAFICO.

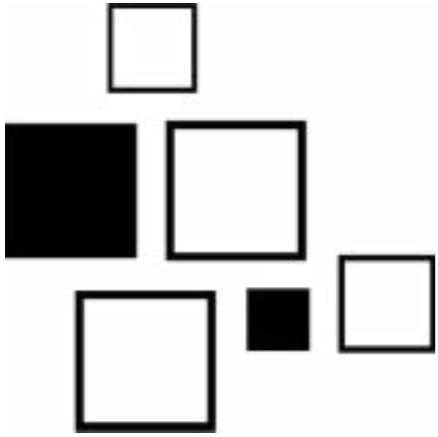


GRÉCIA DESIRÉE FALCÃO DE ARAUJO -
MESTRANDA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICA-
ÇÃO DA UERJ. LINHA DE PESQUISA:
TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO E CUL-
TURA.

A partir dos inúmeros recursos da produção digital, algumas tecnologias se tornaram “obsoletas” sobrepujadas pelo imediatismo, facilidade de manuseio e o baixo custo das práticas digitais. Neste cenário, a laboriosidade da fotografia análoga se opunha a facilidade de controle imagético provido pelas câmeras digitais.

No caso, para dominar a fotografia analógica era imprescindível o conhecimento particular do aparato profissional, utilizando recursos como foco, velocidade, abertura, além de distintos tipos de filme e modos de revelação. Em contrapartida, a prática digital passa a automatizar tais recursos fotográficos sobre a simplicidade de um clique no visor de cristal líquido. Por exemplo, modifica-se a exposição de luz ou as temperaturas de cor, sem precisar escolher entre filmes fotográficos específicos. Neste âmbito, o fotógrafo amador, antes refém dos poucos recursos técnicos, porém estáveis, das câmeras analógicas amadoras [Com o passar do tempo, as câmeras analógicas amadoras buscavam facilitar o processo de captura de imagens para o fotógrafo amador. Neste sentido, investia-se em lentes e recursos fotográficos que produzissem o menor erro possível nas imagens. Contudo, a busca era facilitar a apreensão do real e não tanto investir em possibilidades estéticas distintas.], aproxima-se do fazer fotográfico através da acessibilidade da tecnologia digital.

Neste âmbito, a evolução linear da produção fotográfica gradualmente associava o análogo a uma prática complicada e custosa do ponto de vista técnico. Se por um lado o analógico parecia dificultar a obtenção de certos efeitos fotográficos, por outro, o número limitado de poses da



película, bem como a visualização do resultado somente após a revelação química, desvalorizavam a prática frente ao acúmulo de fotos em cartões de memória [O cartão de memória é um dispositivo de armazenamento de dados portátil e reutilizável. Ele é comumente utilizado em suportes digitais, como câmeras fotográficas, celulares, videogames etc.], e a possibilidade de antever a imagem no visor, manipulando e apagando uma foto em tempo real.

Nesta ascensão do controle imagético tanto durante o ato fotográfico, assim como em softwares de edição, a técnica fotográfica se tornava mais acessível ao grande público, assim como alterações plásticas na imagem eram cada vez mais comuns. Sob a previsibilidade do visor digital, o fotógrafo amador parecia impelido a ousar em efeitos, cores, ângulos etc. Neste sentido, ao invés de somente registrar os momentos marcantes do cotidiano, o sujeito começa a inscrever em suas fotografias um caráter plástico distinto. Logo, associado ao surgimento das redes de distribuição imagéticas na Web, como Flickr e Facebook, a técnica digital parece incitar a ascensão de uma produção fotográfica de busca estética diferenciada. Contudo, mudam-se as práticas, os lugares de difusão, assim como a busca pelo fotografável.

“a fotografia digital passou a produzir visibilidades adaptadas a nova época. [...] Entrando em ressonância com alguns princípios próprios da era digital, redefinindo as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – imanência”. (ROUILLÉ, 2009:10)

Neste cenário, o caráter experimental do análogo era associado aos profissionais da imagem, aos amantes da fotografia, já que o analógico era sobrepujado por uma experiência fotográfica de nova ordem, associada aos inúmeros recursos do suporte digital, bem como a praticidade da produção imagética na era da informação. Contudo, sob uma outra experiência com o aparato analógico, a lomografia parece readaptar e incorporar uma tecnologia anacrônica a contemporaneidade, ressignificando a idéia do análogo para o fotógrafo amador.

Ao ousar no design das câmeras e aumentar a visibilidade do analógico na Web, a lomografia passa a estimular cada vez mais o interesse de nativos digitais por câmeras analógicas. Porém, esta modalidade ganha real destaque ao subverter as práticas e linguagens fotográficas dominantes. Sobrevém outra dinâmica do olhar, uma nova estética da imagem, na qual as limitações da película se tornaram potencialidades para uma nova linguagem experimental.

Se para Charlotte Cotton, o retorno do analógico na arte contemporânea encontrava-se “nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetal desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX” (COTTON, 2010, p. 219), o presente trabalho pretende, justamente, relacionar o emprego do filme fotográfico na lomografia aos aspectos materiais e presenciais do mesmo nos movimentos fotográficos como o pictorialismo do século XIX. Ou seja, de que maneira o atual caráter experimental do analógico poderia configurar a busca por uma marca subjetiva diferenciada, da mesma forma requerida pelos pictorialistas no surgimento da técnica fotográfica?

DAS LIMITAÇÕES AS POTENCIALIDADES DA PELÍCULA

Como visto, o aparato analógico profissional associava-se a um processo de difícil controle e manipulação plástica da imagem, e as câmeras analógicas amadoras, por sua vez, detinham a simplicidade da técnica, mas poucas possibilidades do ponto de vista estético. Neste contexto, a facilidade dos recursos digitais parecia estimular a busca do fotógrafo comum por uma nova plasticidade fotográfica.

Contudo, se o uso do filme oferecia dificuldades ao exercício de uma fotografia diferenciada, na lomografia, o analógico passa a satisfazer as novas demandas estéticas, associando a simplicidade da técnica as marcas particulares de cada câmera lomográfica. Ou seja, nesta prática, as poucas variações de abertura, foco e velocidade aliam-se a lentes que possibilitam fotos com cores saturadas, imagens distorcidas ou até quadros fotográficos divididos em oito frames. Neste caso, a técnica simples, as lentes ousadas e a imprevisibilidade do uso da película são o estímulo para readaptação do analógico nos dias atuais.

Assim, a película na lomografia parece reivindicar o caráter experimental do analógico, sob um movimento de contraposição ao excessivo controle do registro fotográfico digital. Se por um lado a simplicidade dos recursos digitais facilitaram a busca por uma nova plasticidade da imagem, por outro, a fotografia digital incitou o domínio sobre a imagem, já que a inventividade estética estava sempre associada a previsibilidade de um programa, as limitações da configuração do aparato.

Contudo, na lomografia, a temporalidade e materialidade do filme retor-

nam sob uma experiência estética que evoca o imprevisível, o descompromisso com o resultado fotográfico. Neste caso, a busca não é ativar recursos plásticos que tornem possível dominar a imagem, mas jogar infinitas potencialidades estéticas, materiais e imprevisíveis, circunscritas no uso do suporte - das lentes peculiares - e da película.

Assim, sobrevém a estética do lúdico, do inventivo, no qual o caráter subjetivo da imagem não está associado a possibilidades controladas, mas, sim, ensaísticas. Nesta nova linguagem é comum, por exemplo, usar um filme vencido, expô-lo à luz, esquentá-lo. Ainda mais usual é a dupla exposição, na qual, após o registro, captura-se outra foto por cima, sem adiantar o filme. Neste sentido, a experimentação com o filme sugere uma nova forma de contemplação da imagem, onde a revelação fotográfica não está mais associada a uma espera monótona, mas a expectativas sob resultado imprevisível deste analógico.

A CORRENTE PICTORIALISTA DO SÉCULO XIX

Em alinhamento com o pensamento moderno, no qual a máquina trazia mais exatidão e eficiência aos processos de produção, o surgimento da tecnologia fotográfica passa a fortalecer o embate entre objetividade e subjetividade, entre ciência e arte, entre máquina e homem.

Se ao longo da história da arte até o surgimento da fotografia, a sensibilidade do artista estava associada a sua capacidade técnica em representar com perfeição a realidade, a partir de seu funcionamento mecânico, a técnica fotográfica foi vista como o elo perfeito entre as imagens e a realidade. A evolução do ato de feitura de imagens, onde a captura



da foto se dava sem a interferência do homem, respondendo as necessidades de eficácia e objetividade potencializadas pela racionalidade moderna.

Desta forma, quando surgiu, a fotografia não parecia reivindicar qualquer habilidade artística para a produção imagética, mas sim conhecimento técnico para operar o novo instrumento. No entanto, a partir dos primeiros movimentos fotográficos, como o pictorialismo do século XIX, abre-se a discussão sobre a participação do fotógrafo e de sua subjetividade no fazer fotográfico.

Se por um lado, a técnica fotográfica não exigia sensibilidade ou habilidade da mesma forma que a arte pictórica, certos fotógrafos estavam dispostos a provar que, assim como a pintura, a fotografia era uma forma de arte. Entretanto, a objetividade e a precisão deste mecanismo dificultaram a apreensão deste caráter artístico, levando a alguns fotógrafos tomarem a pintura como modelo de uma arte fotográfica.

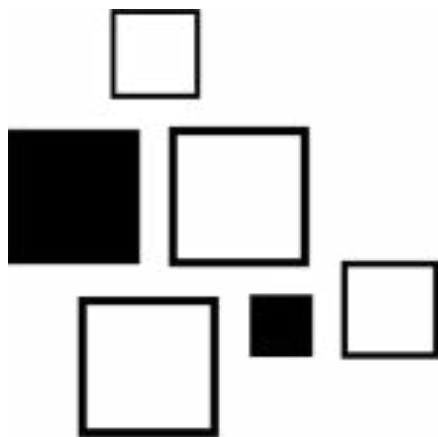
Entre a referência dos padrões estéticos da pintura - paisagem, retrato, natureza morta - o movimento pictorialista buscava o caráter subjetivo da fotografia ao inserir a mão do artista no filme. Ou seja, para negar a exatidão e a nitidez do processo técnico, os pictorialistas forjavam uma estética fotográfica ao manipular o negativo através de pincéis, lápis, além de outras técnicas e processos químicos. Neste âmbito, ao interferir no filme, este movimento desenvolveu a busca pela plasticidade experimental da imagem, modificando os rumos da fotografia artística contemporânea.

Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Adotando novas técnicas de positivo, podem alterar a imagem fotográfica e torná-la semelhante a um quadro, sobretudo se a exposição havia sido feita sobre tecido. (FABRIS, 2011: 33)

Se para os pictorialistas a idéia de arte fotográfica ainda estava associada a uma certa 'excelência nas mãos', e, por sua vez, a fotografia só poderia ganhar status de arte através de interferências sobre a película, pode-se dizer que este movimento não buscava uma linguagem própria da fotografia, pois seus critérios artísticos ainda estavam associados a certas habilidades manuais requeridas pela arte pictórica.

No entanto, é através deste processo técnico experimental, que a prática fotográfica inaugura a busca pela subjetividade. No caso, pela primeira vez, a linguagem fotográfica passa a burlar sua objetividade, deslocando a técnica da busca pela eficácia e precisão na captura do real.

A raspagem de negativos, a ampliação e o re-enquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da plantinotipia e a heliogravura são recursos usados pelos fotógrafos pictorialistas, que desejam corrigir o dispositivo fotográfico e sobretudo, sua relação intrínseca com o real, fazendo da imagem uma transcrição pessoal da



natureza, capaz de evocar sentimentos no espectador”. (FABRIS, 2011: 8)

Entre correntes que se opuseram ao pictorialismo, como o straight photography - “em prol de uma concepção de fotografia alicerçada na plena aceitação das propriedades químicas e mecânicas do meio” (FABRIS, 2011: 55) - a partir dos anos 50, a produção fotográfica começa a utilizar a manipulação da película como possibilidade de imprimir sensações subjetivas e imateriais a fotografia. Ou seja, numa readaptação das práticas pictorialistas, a linguagem fotográfica contemporânea passa a distanciar-se do realismo fotográfico, buscando composições abstratas, imagens desfocadas, borradas ou distorcidas, filmes granulados e negativos super-expostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta mesma vertente, hoje, a lomografia sugere o resgate desta herança pictorialista como forma de ressignificação do analógico para o fotógrafo amador. Neste caso, a experimentação com o filme não está tão ligada a sofisticação dos procedimentos técnicos, mas a busca por um processo experimental ligado ao acaso. Ou seja, se por um lado, os pictorialistas manipulavam as fotografias à mão, alterando a granulação e os tons ao adicionar bicromato de goma, ou outros pigmentos e emulsões, por outro, os lomógrafos imprimem um novo conceito subjetivo as suas fotografias ao enterrar o filme, deixá-lo pegar fungo, ou, até mesmo, jogando o rolo na máquina de lavar.

Em outro ponto, os pictorialistas, pouco interessados na verossimilhan-

ça que o novo meio podia proporcionar, buscavam as potencialidades subjetivas e lúdicas que pudessem surgir da manipulação do filme. Da mesma maneira, os ‘lomógrafos’ não buscam uma imagem como cópia mecânica da realidade, mas, sim, um real transformado pela manipulação acidental do filme, capaz de evocar sentimentos, e, por sua vez, certo caráter artístico.

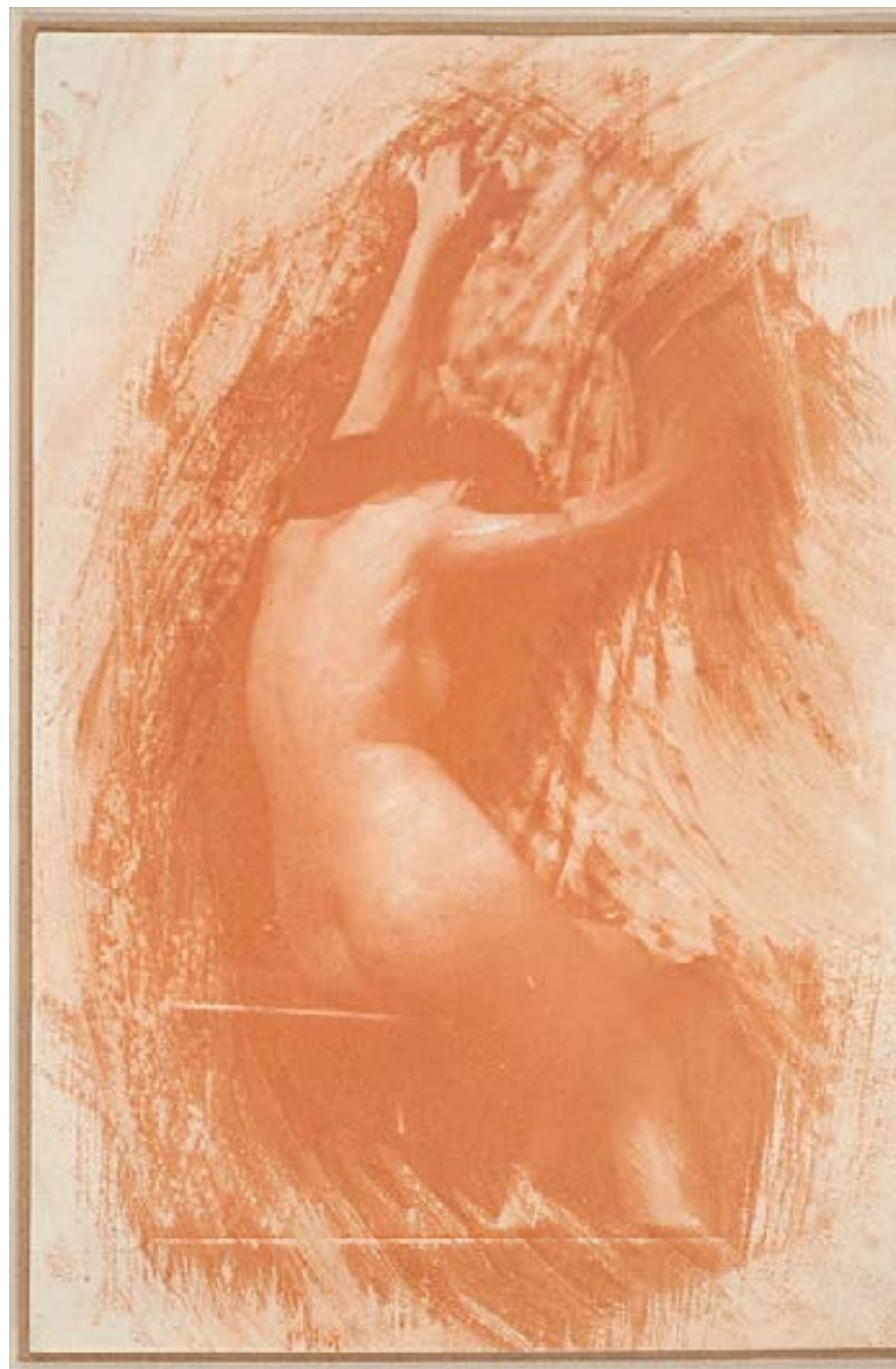
Contudo, percebe-se que ao invés das possibilidades previsíveis da manipulação digital, hoje o analógico ressurgiu para o fotógrafo amador como a possibilidade de ultrapassar os limites do programa, pois as práticas experimentais lomográficas permitem potencialidades estéticas tanto imprevisíveis, bem como infinitas.

REFERÊNCIAS

- COTTON, Charlotte. A Fotografia como Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FABRIS, Annateresa. O Desafio do Olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2011.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- ROUILLE, André. A Fotografia – entre documento e arte contemporânea. Senac, São Paulo, 2009
- SAMAIN, Etienne (org). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

Website: <http://www.lomography.com> Acessado em 28/08/2012.

ANEXO 1

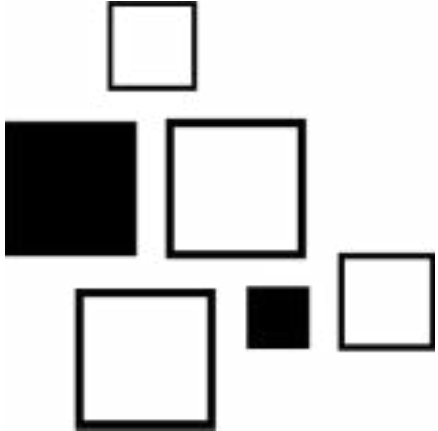


><http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190043773> -
Struggle, 1903. -Fotografía de estilo pictorialista de Robert Demachy, utilizando goma bicromatada,

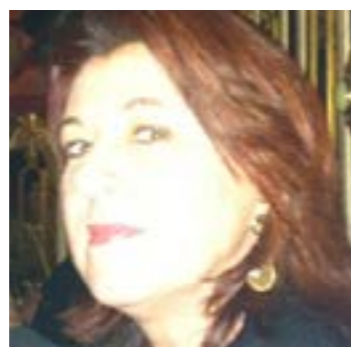
ANEXO 2



> <http://www.lomography.com.br/magazine/tipster/2012/07/06/rolo-lavado-e-posto-para-secar> - *Imagem lomográfica presente no artigo: "Rolo Lavado e Posto para Secar"*



PESQUISA ACADÊMICA E PRÁTICA PROJETUAL EM DESIGN DE JOALHERIA: REFLEXÕES SOBRE ARTESANATO, ARTE E DESIGN.

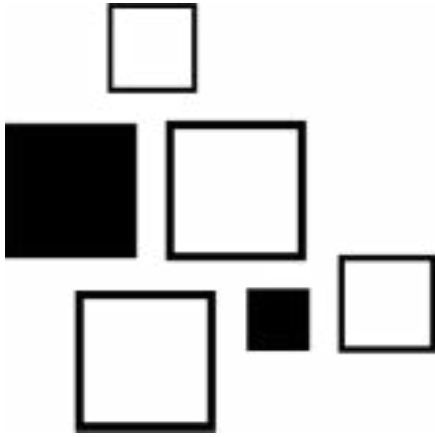


HENNY AGUIAR B. ROSA FAVARO; MESTRE; UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - HENNYROSA@YAHOO.COM.BR

O presente estudo discute alguns aspectos relativos à interação entre o Design, o artesanato e a arte, a partir de analogias propostas por autores como Grace Lees-Maffei e Linda Sandino, que apresentam o território instável e em permanente mudança, relativos às esses três conjuntos de práticas e discursos que envolvem os objetos dessa cultura material. As autoras questionam a respeito do 'status' considerado como irrelevante à hierarquia convencional nas ligações entre essas práticas: "... o entendimento dessas tensões culturais tem sido visto em termos de desenvolvimento paralelo, ou convergente, ao invés de hierárquico." Lees-Maffei (2007). E acrescentam que para o entendimento das ligações entre o design, artesanato e arte, é preciso questionar a relação mutuamente informativa entre a prática e o discurso, princípios esses que se mostram sujeitos a mudanças em função da história e que variam regionalmente e culturalmente.

A partir desse foco sobre a interação entre o design, o artesanato e a arte, podemos traçar pontos interessantes e reveladores sobre o universo que abrange a área de joalheria. Para tanto, foi necessário, apresentar algumas categorias dentro da área de joalheria, e suas características específicas, como por exemplo, a Joalheria artesanal, que engloba as subcategorias de 'joia de autor' e 'joia de arte'; e Joalheria experimental, que se identificam como 'nova joalheria'; e por fim, o sub-item 'design do produto joia'.

O que se apresenta são inadequações a normativa ou ao uso imutável dos termos design, artesanato e arte, e as especificidades que se



apresentam na área de joalheria, que, a partir de estudos de casos de prática visual e material, mobilizam ou confundem as categorias normativas, complicam os discursos baseados em definições convencionais e distintas.

No intuito de examinar os pontos de intersecção que acontecem nos objetos, práticas e materiais; pontos nos quais a produção, recepção e consumo de objetos é intrínseco ao entendimento de seus significados polivalentes, partimos do pressuposto de que os princípios que distinguem o design, a arte e o artesanato, variam em suas respectivas histórias de acordo com diferentes modelos hierárquicos, encontrados nas suas características e no período em que eles se situaram. Seria mais apropriado ver essas práticas na forma de suportes de similaridade e distinção, levando à constante inter-relação de princípios e estratégias entre eles. Assim, os significados evocados pelos termos respectivos têm mudado em função do tempo e lugar.

Em qualquer análise que se apresente sobre as ligações entre os três domínios, se faz necessário um envolvimento com a história, cultura e as mudanças aplicadas através das instituições nos discursos que as rodeiam, e como observa Rosemary Hill, a crítica ocupa um lugar independente da arte, pois:

A crítica pode muito bem aproveitar histórias distintas daquelas do design, arte e artesanato, mas para assim o afirmar sem reconhecer as relações mutuamente constituintes entre essas histórias é ignorar as ligações, as quais sob análise são

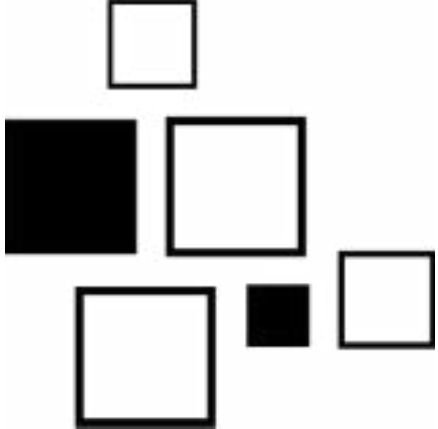
tão reveladoras. (Hill, apud LEES- MAFEI, 2007, p. 208)

De acordo com Lees-Maffei, o desenvolvimento da história do design, tem assegurado a importância de integrar o design, o artesanato e a arte, e pondera que:

Durante os últimos 150 anos têm se escrito sobre artesanato como sendo um antídoto à crescente industrialização. Até mesmo em 2000, o jornal inglês The Guardian foi visto reafirmando aos seus leitores que a arte em vidro sobreviveu à industrialização do século dezanove. Lees-Mafei (2007, p.209).

Teóricos do design do meio do século dezanove estavam preocupados em promover as práticas artesanais enraizadas nos séculos de tradição, como uma necessária correspondente da sociedade industrial. Atitudes como essas, afirma a autora, de maneira diferente, apoiam o trabalho e a recepção da Bauhaus, com seu conjunto de princípios relacionados, incluindo a insistência de que o design, o artesanato e as belas artes fossem ensinados, exercidos e vistos juntos, ao invés de separados hierarquicamente, e que um dos objetivos seria a elevação do status do design e do artesanato aquele experimentado pelas belas artes.

Podemos questionar o sucesso dessa empreitada com o contínuo cultivo dessas discussões: Martina Margetts apud Lees – Mafei (2007), afirma que “os ‘mantras’ como ‘nova cerâmica’ e ‘novas joias’ sugerem mudanças de prioridades, na qual ideias conceituais florescem em con-



junto, algumas vezes, ao invés de considerações do uso”, e afirma também que se faz necessária uma análise cuidadosa para que se possa alcançar um contexto mais sofisticado para a discussão e a compreensão do artesanato.

Em face aos desafios experimentais às tradições de especialidades, Peter Fuller apud Less – Mafeei (2007), afirma em seu credo conservativo que, a originalidade é possível apenas tendo como base a tradição, ou seja, só se alcança a excelência, através da aceitação das tradições e limitações específicas de qualquer busca. Seu ponto de vista sobre a ênfase da individualidade de expressão que levou os artesãos a negligenciar suas habilidades, é explicada da seguinte forma:

A ortodoxia moderna é que concepção e execução são atividades separadas e que a execução - o mero fazer - pode tomar conta de si mesmo. Habilidades são consideradas como restrições técnicas sobre a auto-expressão e elas não são reconhecidas como sendo o conteúdo, e sim como sendo o meio de expressão. Fuller apud Less - Mafeei (2007).

A recente onda de textos e eventos questionando o artesanato providenciou um interesse necessário ao envolvimento compartilhado de artistas, designers e artesãos.

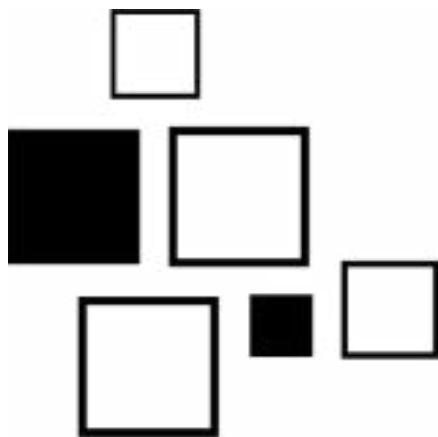
De acordo com documento publicado pela UNESCO, Castro (2008) afirma que o artesanato é considerado como parte integrante do patrimônio

cultural de grupos e comunidades pela sua capacidade representativa do imaginário popular, tradições e costumes, com a função de preservar conhecimentos e técnicas específicas, sejam através da criação de objetos, artefatos ou mesmo instrumentos, reconhecidamente concernente às culturas de um povo.

As autoras argumentam que o espaço do artesanato dentro da tendência visual contemporânea se solidifica a partir da exposição *Objects of Our Time*, sediada no Crafts Council em 1996, onde o curador e então diretor Tony Ford, declarou uma mudança de posicionamento definitivo do artesanato das margens para o centro: “ocupar uma posição integrada com as belas artes, moda, arquitetura e design industrial”, e complementam que com a reorganização dos conselhos governamentais de design, arte e artesanato, e as mudanças no setor mais alto da educação, estudiosos, alunos e praticantes das mais variadas formas de cultura material e visual, precisam ver seus objetos de uma forma contextualizada e interdisciplinar, de maneira a revigorar a discussão da relação entre esses campos.

De acordo com o editorial da 30ª edição de aniversário da revista *Crafts* publicada em 2003, são identificadas as mudanças ocorridas durante três décadas:

Em março de 1973, na edição número 1, um artigo intitulado *The Concept of Craft* (O Conceito de Artesanato) fez - entre outras - duas perguntas: “O que é artesanato?” e “Como ele se diferencia por um lado da indústria e por outro lado



da arte?” 30 anos depois, uma terceira pergunta segue-se à segunda: “Isso importa?” Certamente hoje poucos artesãos consideram as barreiras entre a arte, o artesanato e o design de tamanha significância. Artesanato e indústria são rotineiramente parceiros, e muitos designers de bom grado combinam o feitiço de objetos exclusivos com a linha de produção... [e] o termo artesanato é agora simplesmente “inadequado” para resumir a diversidade colaborativa, interdisciplinar dessa prática atual. (RUDGE apud LEES-MAFFEI, 2007)

Entretanto, se por um lado, de acordo com a citação, as barreiras entre o design, artesanato e arte, não importam mais, por outro, o termo artesanato fica inadequado para descrever a prática atual. Rudge se afasta da próxima pergunta lógica: “Se não artesanato, então o quê?”.

Dada a diversidade de opiniões e os sentimentos aflorados a cerca do design, artesanato e arte, qualquer observação sobre o assunto, precisa estar ciente da natureza perigosa e inflamatória do assunto, e reconhecer essas ligações como criativas e dinâmicas, pois a diversidade colaborativa e interdisciplinar da prática atual produz artefatos híbridos que rendem discussões sobre essas relações, as quais necessitam de exploração mais aprofundada.

No caso do Brasil, atualmente cerca de 8,5 milhões de pessoas trabalham na produção de artesanato, sendo 87% mulheres, o que extrapola

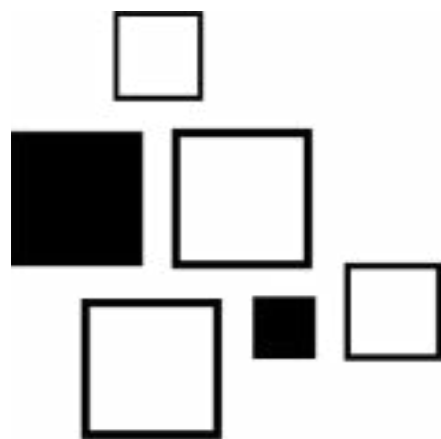
razões culturais, pois Sant’ana (2010) observa que em função desemprego, surge como alternativa socioeconômica para populações principalmente localizadas no meio rural, ou em pequenas cidades.

Com o intuito de elucidar o valor da reflexão sobre o dinamismo das relações entre Arte, Artesanato e Design, pretende-se demonstrar que o relacionamento entre essas categorias ajuda o entendimento de seus objetos, pois se trata de áreas sub exploradas em pesquisa acadêmica.

É possível que se realizem ações conjuntas com designers e artesãos, sem a intenção de modificá-las, mas de sustentá-las como manifestação cultural, através de trocas e atualizações, sem que nenhuma delas seja aniquilada:

O artesanato é um patrimônio inestimável que ninguém pode se dar ao luxo de perder. Mas esse patrimônio não deve ser congelado no tempo, congelado, ele morre. E é na transformação respeitosa que entra o papel dos designers. Vida longa para esse namoro que apenas se inicia. (BORGES, 2003, p. 68).

Linda Sandino nos lembra que historiadores do design, ignoram o significado alusivo dos materiais nos objetos, e foca no uso expressivo na arte e nas joias de estúdio atuais, e sugere uma reavaliação do significado dos materiais, e oferece uma leitura de objetos que destacam a falta de originalidade.



Como já foi observada, a interação entre o design, o artesanato e a arte, não é específica apenas historicamente, mas também é determinada pela cultura e pela região, e sua relação de significados difere geográfica e culturalmente em função das práticas de produção e consumo.

PRODUÇÃO E CRIAÇÃO NA JOALHERIA: APROXIMAÇÕES E DISTINÇÕES ENTRE ARTESANATO, ARTE E DESIGN.

Com o intuito de entender os aspectos complexos que compreende o universo da criação joalheira, fazemos abaixo algumas considerações sobre a joia tanto como objeto de arte, (joalheria artesanal), quanto como produto industrial, compondo conjuntos absolutamente distintos, principalmente em relação à suas premissas de concepção:

Criação de joias é atividade onde há espaço para a produção manual, artesanal nas técnicas tradicionais de ourivesaria, bem como para a produção industrial em grande ou pequena escala, desenvolvida com metodologia de projeto de design como o de qualquer outro produto industrial ou artesanal que tenha o objetivo de consumo e não somente de fruição pelo público, em relação ao conceito de produto. LLABERIA, (2009 p.20).

Pode-se observar inovações tecnológicas no processo industrial para produção em larga escala, que ainda estão associadas em etapas totalmente artesanais, onde o desenvolvimento das peças contam com a habilidade manual do modelista, para que se possa reduzir as imperfeições do produto final. Processos tradicionais e tecnológicos se con-

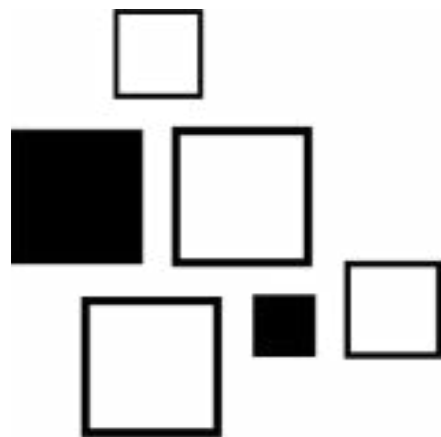
frontam a partir de parâmetros como qualidade, agilidade e eficiência na produtividade.

“As joias vêm sendo produzidas desde remotos tempos, estando repletas de significados relativos à construção e transformação do pensamento individual e coletivo.” Afirma Campos (2010), e completa que o papel da joia enquanto forma de expressão da cultura, tem sido revelado a partir desses três aspectos: distinção, proteção e sedução, que podem ser complementares entre si.

O princípio que se desenvolve na configuração do design, e o une à arte e ao artesanato, teve como primeiro fenômeno a produção em série, na fabricação de vestuário. Teve como mesma premissa, a abertura de lojas de joalheiros como Cartier e Boucheron, dentre outros fabricantes de produtos de uso pessoal e doméstico. Esse processo transformou a economia, tornando a indústria da criação seu novo domínio, onde aponta para ‘um novo profissional liberal voltado para o projeto, cujo status passa de artesão para artista.’ Campos (2010).

No final do sec. XIX e começo do sec. XX, com o advento da Revolução Industrial, o cenário das artes sofreu modificações relativas às novas relações dos objetos produzidos pela máquina. A transformação no campo da joalheria se deu principalmente com as peças de René Lalique, pois ele incluiu aspectos novos onde o material utilizado nas peças passou a fazer papel secundário na joalheria, cedendo seu papel ao design.

A escola Bauhaus (1919), com o propósito de formar profissionais ca-



pacitados para relacionar artes com indústria, contribui na demarcação de áreas distintas entre arte, artesanato e design, através de um pensamento e de uma estética funcionalista, acabam por afastar a produção joalheira de uma relação com o campo do design: “Sua conotação artística era considerada pejorativa e a colocava distante das discussões do design tanto no que diz respeito aos aspectos formais quanto ao caráter industrial de fabricação, dado seu forte vínculo de produção com o artesanal e a manufatura”. (Annicchiaricco apud Campos, 2010).

Entretanto, com a intensificação das mudanças promovidas pelo desenvolvimento tecnológico e crescimento dos setores de serviços, comunicação e informação, e com o grande interesse pelas inovações e consumo, período caracterizado como pós-industrial, os objetos foram entendidos para além das questões funcionais e utilitárias, uma nova demanda de produtos começaram a ser criados, com maior liberdade em relação aos materiais e as joias foram criadas com maior desprendimento da ‘aura’ e da ‘nobreza’ da joia tradicional, como observa Campos (2010): a XI Trienal de Milão/ 1957 foi a pioneira na aproximação entre joalheria e design.

Na abordagem acadêmica sobre a joalheria artesanal, um dos elementos que vêm à tona com intensidade considerável é o papel da experiência, tal como consideramos acima.

Como observa a designer de joias Engracia Llaberia, o fato de se falar em joalheria artesanal, não significa que o produto final seja considerado como artesanato, ligado a tradições locais, e em geral, associadas

a questões de sobrevivência, e acrescenta: “Assim, este trabalho a que nos referimos como joalheria artesanal seria o de artesanaria, enquanto objeto resultante da manualidade, do fazer manual, da técnica e do domínio do processo produtivo, desde a concepção até a finalização pelo mesmo indivíduo.” Llaberia, (2009 p. 45).

A joia artesanal tem como características: ser produzida manualmente em todas as etapas, desde a fundição até o acabamento; ser de domínio, em geral, de um único indivíduo, desde sua concepção, produção até a sua distribuição; segue também como característica na joalheria brasileira contemporânea, o uso expressivo de materiais alternativos, como por exemplo, sementes, fibras, madeiras, couro de peixe, jarinas (mais conhecidas como marfim vegetal), borrachas, entre outros materiais, e como considera a designer de joia Regina Machado, ‘novas preciosidades na joalheria’, esse diferencial de materiais alternativos: “Ouro e diamantes funcionam como pontos de luz que consagram a nobreza dos materiais. As texturas naturais sinalizam autenticidade no encontro com o brilho dos metais e das gemas.” Machado, (2008, p.7).



> Figura 1: Peça Atabaque, Fernando Pires Jorge, catálogo Anglo Gold, 2004.

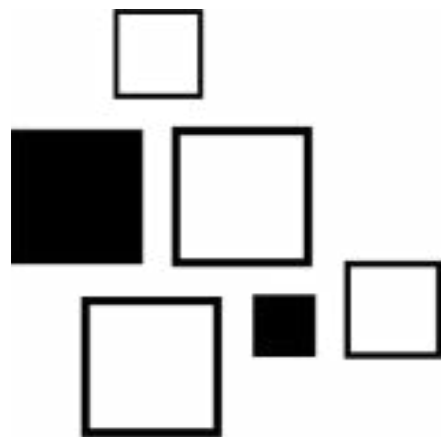
Para o universo da pesquisa, podemos estabelecer alguns parâmetros que configuram, categorias distintas nas áreas da joalheria, com o intuito de delimitar as áreas de criação para esclarecer alguns posicionamentos do setor, como por exemplo, joia de autor: tem como principais características o fato de possuir linguagem própria, ou seja, uma expressão pessoal de seu criador, e a exploração de materiais inovadores e inusitados, resultado de particularidades na pesquisa formal, como nos trabalhos acadêmicos, através da experimentação. Joia de arte, por outro lado, apresenta características em outras áreas como a pintura, escultura, e sua comercialização, diferente de joias que são

produzidas exclusivamente por razões comerciais, têm como foco galerias, museus, como é o exemplo da figura a seguir, peça de Alexander Calder (1898-1976), artista plástico norte-americano, exposta no Norton Museum of Art, onde em nota publicada pelo Wall Street Journal (acesso em jan/2011), relata: “Alguns itens refletem movimento e gêneros que influenciaram suas esculturas, como o Surrealismo e a Arte Africana”



>Fig. 2 Silver wire, string and ribbon, Calder Foundation, New York, 2007

A partir do conceito de que a joalheria experimental reside mais na



criatividade e originalidade, e trata da questão do valor com o processo criativo, pois relega a segundo plano a utilização de materiais preciosos e trabalha muitas vezes com a efemeridade das peças, ao contrário da joalheria tradicional, temos que o movimento conhecido como Nova Joalheria, oferece uma nova leitura para o significado da joia, através de constantes experimentações, pesquisas, inquietações e reflexões para uma nova proposta de joalheria.

Abordagens que tomam a poesia artística como viés para a criação, e não adotam o processo de projeto em design, priorizam a experimentação para a busca de resultados, que ampliem o repertório tanto para novas ideias quanto para a exploração de materiais, diversificando proposadamente seu uso.

Como exemplo, o Projeto Nova Joia, iniciado em 2007 onde as artistas joalheiras Mirla Fernandes e Bettina Terepins, realizaram exposições coletivas de Joalheria Contemporânea na galeria Zona D, em São Paulo, em parceria com Andréa Elage, com o objetivo de criar diferenciais no conceito e nas peças dos artistas.

De acordo com Andréa Ellage, curadora da série de exposições, o conceito da nova joalheria, consiste em criar peças de ornamentação para o corpo com significado, cujo valor está além do material (metais e pedras preciosas), e busca explorar materiais inusitados (papel, resinas, polímeros, tecidos entre outros), com diferentes técnicas na criação de peças de joalheria: “Ambos mergulham na essência da joalheria, porém não se limitam às suas tradicionais fronteiras. O uso de outras mídias

(fotografia, literatura) vai além de meros recursos ilustrativos, aparecem aqui completamente absorvidos e integrados nos trabalhos.” ZONA D (11/Nov./2010)

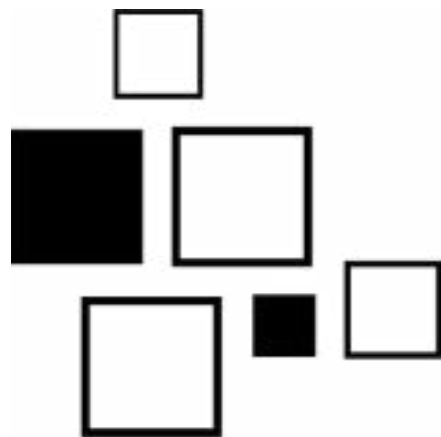
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de entender os aspectos complexos que compreende o universo da criação joalheira, pode-se considerar que inovações tecnológicas no processo industrial para produção em larga escala, ainda estão associadas a etapas totalmente artesanais, onde os desenvolvimentos das peças contam com a habilidade manual, ou seja, processos tradicionais e tecnológicos se confrontam a partir de parâmetros como qualidade, agilidade e eficiência.

Finalizamos, apontando as dificuldades na incorporação desses elementos que embora pareçam centrais no design de joias, são de difícil consideração na pesquisa acadêmica, o que sugere à necessidade de estudos mais aprofundados e em maior quantidade que abordem as ‘ligações perigosas’ que rondam o design de joias, ou seja, as relações entre arte, design e artesanato.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Adélia. Designer não é personal trainer: e outros escritos. 2.ed. São Paulo: Rosari, 2003
- CAMPOS, Ana Paula. Design e Arte: aproximações através da Joalheria Contemporânea. São Paulo: P&D 2010. <www.anhembimorumbi/p&d/2010.br> Acesso em 10.nov.2010.
- CASTRO, Maria Laura; FONSECA, Maria Cecília. Patrimônio imaterial no Bra-



sil. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

LLABERIA, Engracia M. Loureiro da Costa. Design de Jóias: Desafios Contemporâneos. 2009. 188 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

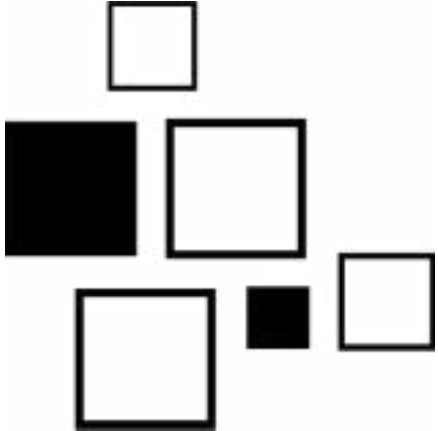
LEES-MAFFEI, Grace. Dangerous Liaisons: Relationship Between Design, Craft and Art. *The Journal of Design History* 17 (3), 2007. p. 207-220.

MACHADO, Regina. Instituto Brasileiro de Gemas e Metais. São Paulo: Catálogo de tendências IBGM, 2008.

SANT'ANA, Adriano Lins. Artesanato Brasileiro: criatividade e diversidade. Disponível em <<http://www.brasilviagem.com/materia/?CodMateria=42&CodPagina=139>> Acesso em: 03 nov. 2010.

WALL STREET JOURNAL.<<http://online.wsj.com/article/SB120405815589094425.html>>. Acesso em 05 jan. 2011.

ZONA D. Nova Jóia. Editorial. Disponível em <<http://www.zonad.com.br/zonad/noticia.aspx?Node=751>> Acesso em: 11 nov. 2010.



TECNOESTESIA ENGAJADA: RESISTÊNCIAS E AGENCIAMENTOS EM EDUCAÇÃO, ARTE E TECNOLOGIA NO PROGRAMA ESCOLA INTEGRADA DE BELO HORIZONTE



HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA

O PEI surge em 2006 como uma ação construída entre a Pró-reitora de Extensão (PROEX) da UFMG e a SMED/PBH de implementação de uma proposta pedagógica de educação integral, que contemple a noção de formação integral do ser educando. Parte importante da concepção é a noção de Cidade Educadora onde os espaços e intermediações com o meio urbano são agentes do processo de ensino-aprendizagem. Envolve diferentes sujeitos na proposta educacional de oficinas no contra turno escolar: de um lado os alunos da rede de ensino fundamental do município de Belo Horizonte, de outro os alunos da graduação da UFMG, atuando enquanto bolsistas-educadores em uma ação de extensão da Universidade.

A partir da observação dos sujeitos socioculturais envolvidos nessas relações, pode-se observar a forte presença da imagem. Essa imagem e suas tecnologias geram, por sua vez, efeitos no ensino de arte, na constituição desses atores e na vivência das relações de ensino/aprendizagem dentro do recorte específico da educação integral, aquela que se volta. Fenômenos como a ciborguização da juventude, presença tecnológica ubíqua e acentuação das exclusões sociais a partir do viés tecnológico demandam uma investigação da complexificação de como se configura a educação neste contexto (SALES, 2010).

RECONSTRUINDO O CONHECIMENTO

O desenvolvimento do conhecimento humano na cultura ocidental, de fundo profundamente Judáico-Cristão e posteriormente Cartesiano, tende a apreender o saber humano em formas redutivas, pares dicotômicos, como forma de análise e sistematização do saber: certo/errado,



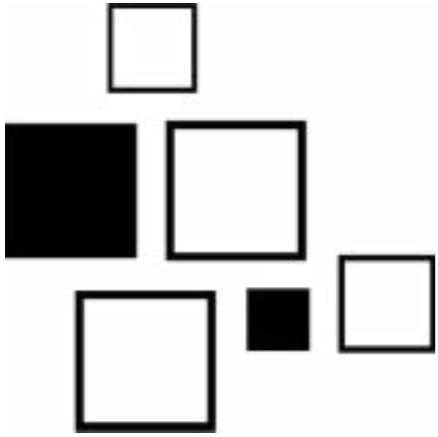
0/1, bom/mal, macho/fêmea, feliz/triste, cru/cozido, civilizado/bárbaro, analógico/digital, tecnológico/rudimentar; porém este sistema de categorização está profundamente em crise em vários campos do conhecimento, lugares em que as teorias sobre hibridização ou até mesmo percursos nômades fazem mais sentido do que definições categóricas auto-excludentes. Nas Artes, por exemplo, o par belo/feio, baseado em princípios estéticos kantianos (KANT, 1993) ainda tem sobrevida na maneira com que as pessoas veem as obras, em especial no senso comum ou quando sujeitas a percursos formativos focados em referenciais estéticos e artistas ligados a correntes clássicas. Entretanto, este tipo de juízo deixou de ser relevante na maneira com que a experiência em arte se articula, pois vivemos na égide da troca e co-construção da experiência, seja ela estética, seja ela educacional, e não de um ideal referencial que achata aquilo que é diferente.

Esta é uma nova maneira de pensar as coisas através da dissolução entre as categorias de base e a integração em um todo sistêmico não hierárquico, horizontal, processual, perceptivo, reflexivo e aberto. As categorizações – definições construídas de maneira taxonômica, servem como mapeamento de processos não hierárquicos híbridos. Educação, tecnologia e arte se encaixam, em suas permutações, dentro desta concepção. Estaríamos, portanto, segundo esta visão, na virada dos sistemas categóricos e nosso pensamento mudará para algo diferente, mais ligado a conexões entre as coisas em uma tentativa de compreensão da realidade através dos percursos transdisciplinares, complexos; através de caminhos para se chegar ao mundo das experiências, imaginações e significações, construídos a partir da subjetividade do indivíduo por

um lado, tramados na rede das subjetividades – intersubjetividade – por outro. Desfazemos as fronteiras que nos separam uns dos outros, do sujeito Eu, subjetivo, para o Nós, sujeito em rede, intersubjetivo (COUCHOT, 2003). Experimentamos então o saber do hibridismo, fenômeno da dissolução das categorias operativas e constitutivas da realidade concreta em favor dos binômios: homem-máquina, masculino-feminino, imagem-máquina, espaço-tempo, realidade-ficção, desenvolvido-subdesenvolvido, regular-integral; destas justaposições ativas, onde cada categoria de experiência entra em atrito com a outra, vemos surgir termos sincréticos que tentam dar conta do híbrido “cyborgue”, realidade aumentada, educação integral, pensamento complexo, transexual, intersubjetividade, nômade. Assim se constitui uma trama de imaginações do que seria nossa relação com a vida que nos conforma.

Entretanto, percebemos o agenciamento desse fluxo complexo? Teremos coordenadas de navegação suficientemente alinhadas com o vértice do paradigma revolucionário que nos sobressalta?

Uma maneira contemporânea de compreender como nos construímos enquanto sujeitos socioculturais é pensada a partir de um modelo perceptivo comum ao qual podemos dar o nome de tecnoestesia. A técnica (do grego tékhne), sob a forma de um saber materializado em um objeto – ex.: o telefone celular – juntamente com a experiência de contato perceptivo (do grego aísthesis) – ex.: usar o aparelho – criam um modelo de como agir e compreender a experiência com o mundo. Seguindo neste exemplo, hoje, se sentimos uma vibração no corpo associamos imediatamente a uma possível chamada do aparelho celular em modo silencioso.



Esta percepção compartilhada, aparentemente pequena e inócua, está aspergida sobre todas as nossas camadas de construção de sentidos em nosso viver, o que torna essencial mapear, de forma atenta, como estes agenciamentos de experiência ocorrem. Por exemplo, ao visualizarmos uma imagem aérea de uma cidade, imediatamente a reconhecemos e conseguimos imaginar a experiência, o fato de que houve ali uma câmera, um ponto de vista, uma experiência de andar de avião, um conjunto de coisas que nos permite, por já ter participado de alguma maneira das trocas culturais, a sensibilidade para significar essa relação. Este conjunto de agenciamentos foi gerado a partir de aparelhos (avião), próteses (a máquina fotográfica sobreposta aos olhos), máquinas (o computador no qual visualizamos a imagem). Técnicas e conhecimentos que ampliam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações.

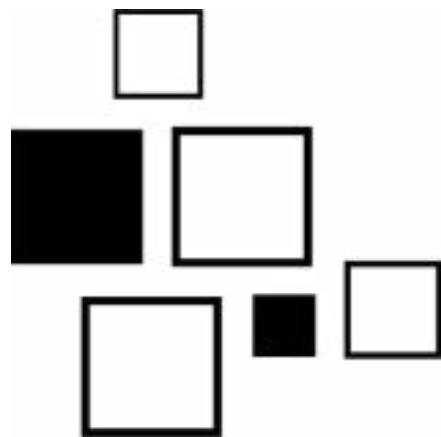
A mente humana, uma vez ampliada, não volta ao seu estado original. As relações dessa mente expandida- hipercortex - promove tessituras, tramas na experiência vivida coletivamente (ASCOTT, 1997, p.334),. Cada encontro nesta trama é um novo módulo, rizoma de em todo não apreensível por uma estrutura hierárquica. Desta forma as interações tecnológicas ocorridas nas experiências construtoras de conhecimento em arte (re/co) criam as interfaces culturais-cognitivas com as quais os sujeitos estabelecem seu percurso (nômade) na complexa tessitura de coisas a que costumamos dar o nome de realidade.



> Henrique Teixeira 2010

ALVORADA DOS PIRILAMPOS: EU SOU (SUJEITOS E CULTURAS)

Longe das experiências em rede, mediadas por aparatos tecnológicos ou sensibilidades por estes geradas, existem outras formas de apropriar-se do mundo. Aqueles que estão às margens da história do vencedor (BENJAMIN, 1985c), em suas formas específicas de se relacionar com o mundo, também partilham este mundo e nele constroem relações, promovem sentidos, apropriam-se e recriam a realidade, construindo-se como sujeitos no mar da cultura, transgredindo, “gambiarrando” os usos dos aparelhos, barateando seu acesso (FLUSSER, 2002). “Povos vagalumes quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus lampejos e dirigi-los a outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2011 p. 155)



Este processo de afirmação dos desejos, emissão de lampejos, é possível através do empoderamento (PEREIRA, 2006) destes sujeitos. Não se trata apenas de um processo abstrato, e sim concreto, de apropriação de tecnologias construção de conhecimento e expressão estética (SALES, 2010, p. 17),. Aprender arte, campo de conhecimento onde as sensibilidades perceptivas são desenvolvidas. É empoderar-se para apreender conscientemente os fenômenos tecnoestéticos que nos cercam. É desmistificar-se e partir para a luta (FREIRE, 2005, P.26). Esta consciência libertária permite da perspectiva do oprimido, a construção de novas relações com a realidade.

As pessoas não são resultantes de determinadas condições estruturais de suas vidas. Seu corpo, origem sociocultural, e momento histórico contribuem na maneira que elaboram sua realidade, mas de forma alguma são limites determinantes de como o ser criará seu caminhar, pois isto depende de uma construção interna, sutil e única. No processo de viver, adaptações e sentidos são elaborados em micro histórias de como a vida acontece (MATOS, 2003, p.22). O novo, desta forma, reconfigura as formas de viver. Novo este que se manifesta em expressões em arte e nas maneiras com que os jovens transgridem, experimentam e recriam as contingências estruturais que, pela visão determinista, lhes cerceariam. E dentre todas as contingências estruturais, a imagem e suas implicações tecnoestéticas, sobressaem como um biombo se interpondo fortemente entre o sujeito e sua expressão de luta (FLUSSER, 2002, p.9).

O ponto zero da discussão parece ser um argumento objetivo: é ilusório pensar em uma vida aparte das imagens, pois a presença da imagem

é parte fundamental da constituição das culturas. Enquanto manifestação de processos culturais e cognitivos, a imagem já foi teorizada por diversas correntes de pensamento, e assume, de maneira renovada, um papel fundamental para a cultura ocidental.

Esse lugar, que é evidenciado pelo uso das imagens na sociedade contemporânea, se presta aos mais diversos fins, com funções tanto na arte como na cultura de massas, além de estar em outros nichos de fruição cultural, como a cultura popular. Se por um lado são pensados os sistemas culturais que produzem artefatos visuais, por outro, os agentes que produzem imagens merecem ser analisados. Contemporaneamente a sociedade – e sua visualidade – se organiza de acordo com o complexo econômico industrial, onde há, em geral, estruturas organizadoras da experiência de vida do sujeito sistematizadas em três modos de vida possíveis (TEIXEIRA, 2010):

a)Funcional. O modo funcional é expresso por aqueles sujeitos que operaram a máquina sistêmica com maior ou menor grau de conformidade, procurando adequar-se aos parâmetros vigentes: quem se insere no sistema cultural segundo este agenciamento não produz atrito com o sistema, nem se insere na luta pela construção equânime dos diversos sujeitos socioculturais, elaborando, desta forma, percursos que consolidam o funcionamento da máquina.

b)Pária. O modo pária é manifesto por aqueles excluídos do sistema por ao se tornarem inúteis ou desconformes. Vivem às margem dos circuitos: não participam da engrenagem social e, portanto, são os estranhos.



Interessante observar que esse tipo de comportamento, quando oferece risco à organização estabelecida, também é, em última instância, absorvido pelo sistema. As fotografias do corpo de Che Guevara e sua icônica foto com a boina revolucionária, estampadas em uma multidão de suportes, corroboram este argumento.

c) Fissural. Este modo se refere ao sujeito que traça percursos nômades de colisão/fissura, procurando as brechas sistêmicas e os pontos cegos dos aparelhos de controle. Ele produz imagens com o intuito de fissurar o sistema, envolvendo grande desenvolvimento cognitivo-imaginativo, bem como engajamento ético/estético. Seu percurso formativo é diverso (formal, informal) assim como sua expressão: artista popular ou erudito, jovem ou adulto, engajado em uma transformação do mundo através da proposição de reconfiguração das instâncias dadas.

Os modos de vida funcional, pária e fissural se tornam ainda mais complexos quando excitados pelas permutações entre real e virtual que nos penetram a partir dos aparelhos. A dissolução dos limites entre estes dois conceitos e a conseguinte distensão de suas fronteiras mistificam como estas ideias são compreendidas.

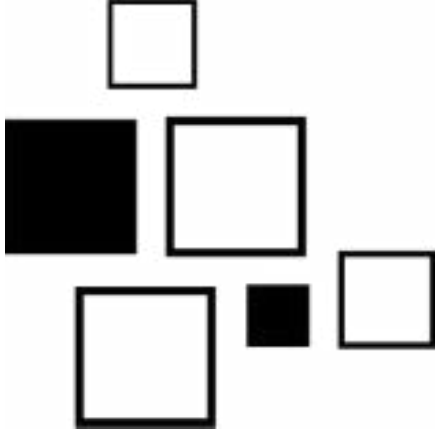
Tal mistificação gera opacidade na forma com a qual percebemos a construção dos sujeitos socioculturais, implicando em uma reconfiguração de como desenvolver a faculdade de perceber e se relacionar com a imagem. Se por um lado o educador em arte, nesse regime, lida com o novo humano, fruto da conformação tecnológica, por outro, o educando, principalmente o jovem, deve lidar com um educador que também está

inserido no mesmo processo. Ambos os sujeitos se constituem como usuários-fruidores da realidade a partir das imagens e suas tecnologias. Ignorar estas mudanças e sua paradigmática implicação na educação é os condenar ao abismo civilizatório. Em uma realidade tramada onde todos, em algum grau, são interpenetrados por redes, cada processo de agenciamento ou resistência deve ser observado com respeito, pois são nestas pequenas iluminações que a educação acontece.

EDUCAÇÃO E ENSINO DE ARTE

Um denominador comum integra todas as pessoas dentro do grande campo da educação: “Nascer é ingressar em um mundo no qual estar-se-á submetido à obrigação de aprender” (CHARLOT, 2000, p. 59). Não importa o percurso, ainda que o indivíduo não se integre em uma rede de educação, suas relações tratarão de educá-lo. Seria um equívoco pensar que somente a educação estruturada em ambientes escolares promover-se-á oportunidades de formação do indivíduo.

Existe uma percepção do que foi chamado por Paulo Freire (2005) de carácter narrativo da educação, segundo qual, em geral, as informações são operadas de maneira funcional, ou até mesmo lúdico-criativas, sem, contudo, estarem conectadas com a experiência concreta e fragmentada do indivíduo e sua relação com seu entorno. Como opera esta concepção dentro do ensino de arte? Opera-se quando, em uma sala de aula, se injetam conteúdos estético-culturais alienígenas sem a construção de interface pela qual o aluno, se empoderado, poderia dizer não. Opera-se quando em uma oficina de fotografia, se determina quais fotos são as mais bonitas para comporem uma exposição que dará visi-



bilidade ao projeto, por melhor que ele seja. A escola se apropria da arte de maneira funcional, assim como os programas de fomento a cultura, as ONGS, a escola integrada – a arte serviria para efeitos, não como conhecimento em si, no chão da escola.

A Arte, por estas iniciativas educacionais interessadas, é frequentemente retratada como se possuísse um carácter messiânico, com a clara conotação de amansamento (MACEDO, 2008, p.44). Ora, como podemos “salvar” esses sujeitos da constituição deles mesmos? Este salvamento sofista é absurdo em face das relações tecnoestéticas: estamos todos na mesma margem das questões, constantemente excitados em nosso cotidiano por esses contatos. Canto de sereia, ruído de ondas no mar de relações possíveis com que todos humanos estão, direta, hiperdireta ou indiretamente envolvidos. Os aparatos tecnológicos sempre estiveram presentes em nossa maneira de pensar e produzir cultura – a diferença é que estes estão, agora, se acoplando em nossas experiências de maneira tão incisiva que a própria percepção e reflexão da experiência se dá através deles.

Um levantamento em teses e dissertações recentes, ainda em andamento, tem demonstrado, por exemplo, como cada vez mais a fotografia entra como recurso produtor de discurso e conhecimento. Para além das discussões do estatuto de validade da imagem como real está a evidente ciborguização da reflexão com a feita por esta qualidade de imagens (PARENTE, 1993). Pensamos como o aparelho pensa? Questão de duplo sentido, duplamente válida: compreendemos os mecanismos de funcionamento do aparato (FLUSSER, 2002) em todas suas implicações

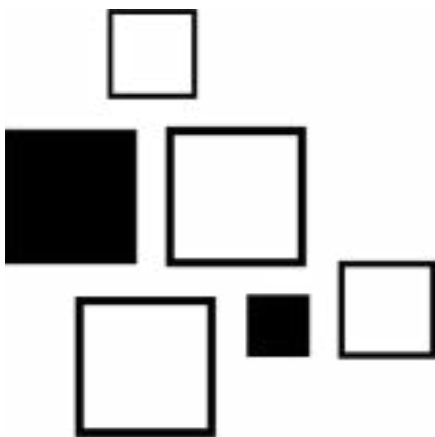
antes, durante e após a tomada da imagem fotográfica.

O aparelho fotográfico é apenas um dos aparelhos-próteses que nos cercam. E quanto a todos os outros, como, por exemplo, a sensibilidade telemática das relações sociais? Nos lugares onde a relação de ensino-aprendizagem ocorre, o número de sujeitos (inclusive educadores) que atendem os celulares, enviam mensagem de texto, escutam música, tiram fotos é notório. Isto não é um problema, mas certamente é uma questão para se pensar a respeito da constituição de nossa educação, e todos os processos e agenciamentos humanos das tecnologias, resistências ao aparato tecnológico.

No contexto da educação, seja qualquer campo do conhecimento nele empenhado, a complexidade das relações entre os diversos agentes quando lidam com tecnologias deve levar em conta um processo de iluminação da caixa preta dessas relações para além da experimentação perceptiva, dentro dos potenciais cognitivos-imagéticos. Tudo isto ocorre em uma matriz cultural que deve ser cartografada para que aqueles agentes se reconheçam e passem a significar suas ações. “Não há saber que não esteja inscrito em relações de saber. O saber é construído em uma história coletiva que é a da mente humana e das atividades do homem, e está submetido a processos coletivos de validação, capitalização e transmissão” (CHARLOT, 2000, p. 63).

VERTENTE INTEGRAL DA EDUCAÇÃO, O PEI E A ARTE

Segundo HERMONT (2008, p.115), quatro concepções de escola em tempo integral podem ser elencadas contemporaneamente: assisten-



cialista, autoritária, democrática e a multisetorial. Dentro do PEI, estas concepções convivem sobrepostas em veladura, onde ora uma ora outra sobressai, variando conforme o programa é instalado em cada realidade local da Escola. Altamente dependente no grau de articulação – e concepções – que a professora comunitária traz, o Programa Escola Integrada varia enormemente na maneira pela qual a experiência de ensino-aprendizagem é experimentada. Se é uma educação integral, apenas o tempo e as relações entre a comunidade local da escola podem dizer, como é o caso de algumas escolas onde o programa acontece desde o piloto e a concepção do tempo integral foi agenciada coletivamente para além da professora comunitária.

As premissas da educação integral e cidade educadora, apropriadas pelo PEI são arrojadas: considera os educandos e educadores como sujeitos sócio-culturais, reconhece e valoriza a diversidade dos sujeitos (LEITE, 2010a). Isto permite a inclusão de novos educadores tendo seu percurso formativo construído a partir da prática social no processo educacional integral. No entanto há uma constante fragilidade na sustentação das situações de ensino-aprendizagem. As motivações quanto à implementação do PEI, ligadas aos projetos políticos pedagógicos locais, têm em conta estratégias de mercado desta política, pois de acordo com as bases legais do Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação (FUNDEB), a escola com jornada escolar diária maior do que sete horas recebe maior repasse orçamentário per capita (BRASIL, 2007).

As propostas educacionais, a partir de projetos, em geral, ampliam o al-

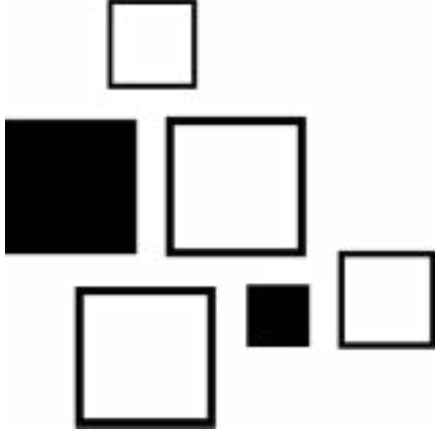
cance das iniciativas da educação para abarcar outras dimensões além da escola formal (SALES 2010; PARAÍSO, 2007). Entretanto, essa abordagem por oficinas também tem como preocupações fundamentais o retorno a seus gestores públicos municipais. Este retorno é esperado a partir do marketing cultural implícito nas produções culturais geradas como resultados das diversas atividades propostas.

A arte entra, então, como ferramenta para gerar atrativos produtos culturais (fotos, pinturas, artesanatos, etc.). Estes artefatos possuem um caráter muito mais comunicativo - pois divulgam a responsabilidade social de seus patrocinadores – do que propriamente artísticos no sentido expressivo-libertário. Há uma inversão funcionalizante de tudo aquilo que as iniciativas educacionais em ensino de arte consideram como relevante, prioritário e fundamental.

A elaboração de obras-imagens gera, com relativa facilidade, os produtos culturais necessários para atingir os objetivos das propostas educacionais que trabalham através de uma pedagogia de projeto/oficina. Criticar essas intervenções que se valem da arte pode apontar maneiras de infiltrar estes espaços com um pensamento educacional verdadeiramente comprometido com outro projeto de realidade mais digna e igualitária.

REFERÊNCIAS

- ASCOTT, Roy. Cultivando o Hipercortex. In DOMINGUES, Diana (org). A arte no século XXI: A humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, Flávio. Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Ática, 1985c.



BRASIL. Lei nº 11.494, de 20 de junho 2007. Regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação - FUNDEB. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 21 jun. 2007.

CHARLOT, Bernard. Da realização com o saber – elementos para uma teoria. Porto Alegre: Artmed, 2000.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2005.

HERMONT, Catherine Mounique Souza. Adolescente tempo integral: vivências-saberes-significados. A construção da identidade de adolescentes a partir de vivências em projeto de educação em tempo integral na rede municipal de Belo Horizonte. 2008 - Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação/UFMG, Belo Horizonte.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

LEITE, Lúcia Helena Alvarez ; DINIZ, Levindo Carvalho ; VALADARES, Juarez Melgaço . Educação integral e integrada: Módulo II Desenvolvimento da Educação da Educação Integral no Brasil 2010 (Material Didático-Pedagógico). Belo Horizonte: Faculdade de Educação, UFMG, 2010a

MACEDO, Juliana Gouthier. Inventário e Partilha. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas artes, UFMG, 2008

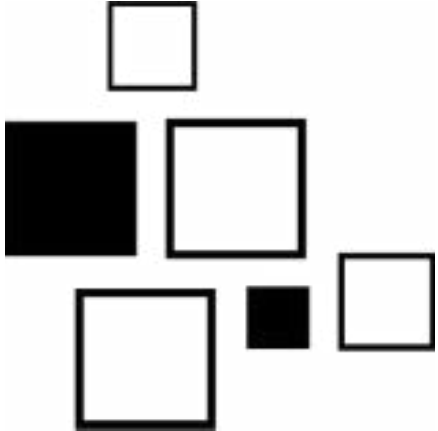
MATOS, A. H. G. Tornando-se sujeitos socioculturais com arte: uma experiência de jovens estudantes e professores da escola municipal Vila Pinho. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Educação, UFMG, 2003.

PARENTE, André. Introdução – os paradoxos da imagem. In: PARENTE, André (org). Imagem Máquina. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

PEREIRA, Ferdinand Cavalcante. O que é Empoderamento. Último acesso ao site no dia 06 de abril de 2012. <http://www.fapepi.pi.gov.br/novafapepi/sapiencia8/artigos1.php> 2006.

SALES, Shirley Rezende. Orkut.com.escol@: currículos e ciborguização juvenil. 2010. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte.

TEIXEIRA, Henrique Augusto Nunes. Fotoesquemas. 2010. Monografia (Graduação) - Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte. categoriasbalho-nunes-teixeirarola.integrada.de.belo.horizonte.



OS LIMITES FLUIDOS DA CULTURA NA PERFORMANCE “VERMELHO SOBRE VERMELHO”



HUGO FORTES

A palavra estética, na contemporaneidade, ganhou sentidos bastante diferentes daqueles discutidos por Alexander Baumgarten no século XVIII, ao considerar a apreensão do Belo como uma forma de conhecimento sensível que merecia ser estudada em uma disciplina específica da filosofia, a Estética. Nos dias de hoje, o termo, além de se referir às questões da imagem, serve também para designar um conjunto de procedimentos de embelezamento corporal que inclui desde serviços de manicure, cabeleireiros, limpeza de pele e até mesmo cirurgias plásticas. Tradicionalmente, enquanto as discussões filosóficas parecem habitar um olimpo no qual o espírito e a razão são celebrados, os tratamentos corporais são vistos como futilidade ou vaidade, embora façam parte da vida da maioria das pessoas. Até meados do século XX, a arte parecia buscar separar-se da vida mundana, afirmando-se como campo autônomo e privilegiado da reflexão sensível, que atuava como comentário distanciado do mundo cotidiano. Somente após a década de 1960, diversos movimentos como a arte pop, o fluxus e a performance art passam a reivindicar uma convivência mais ativa entre os campos da arte e da vida, alargando os procedimentos e conceitos do que poderia ser considerado artístico. O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, e mais recentemente o acesso à manipulação digital de imagens, contribuíram para que a arte contemporânea incorpore criticamente cada vez mais conteúdos populares da mídia, ou mesmo ocupe espaços que antes pareciam pouco nobres para seu fazer. Mesmo que o imbricamento entre a cultura midiática e popular e a cultura artística esteja mais desenvolvido, ainda há espaços em que se separam as chamadas “alta cultura” da “baixa cultura”.

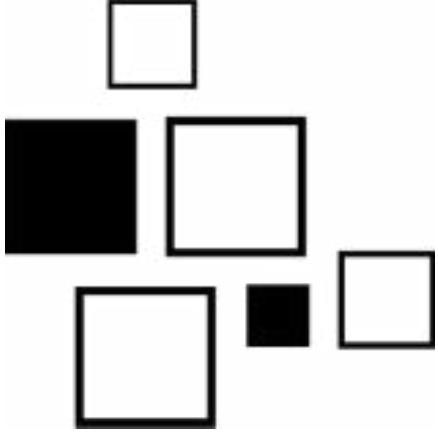
A PERFORMANCE

Neste sentido, a performance multimídia “Vermelho sobre Vermelho”, criada e apresentada por Hugo Fortes e Síssi Fonseca busca discutir os limites fluidos das relações entre arte e vida, cultura popular e cultura erudita. Originalmente criada em 2008 para o Festival Verbo de Performance na Galeria Vermelho, a performance ganhou uma nova versão apresentada em 2012 no SESC Vila Mariana, em São Paulo. A performance estabelece uma reflexão irônica sobre estética, arte e mercado, em todos os seus significados e ambigüidades. Partindo dos duplos sentidos das palavras estética e beleza, que se referem tanto ao contexto das artes como à descrição de atividades populares como salões de cabeleireiro, manicure e outros serviços de embelezamento, os artistas propõem uma discussão crítica dos limites entre arte e vida, questionando conceitos e preconceitos que envolvem a produção cultural contemporânea.

O ponto de partida para a criação da performance é a cor vermelha e seus amplos significados na contemporaneidade. Inicialmente, a performance surgiu da vontade de se realizar um trabalho site-specific para ser apresentado na galeria Vermelho, que ao mesmo tempo em que celebrasse a cor que dá nome à galeria, também comentasse criticamente as relações entre arte e mercado, já que o festival de performance ocorria em uma galeria comercial.



>Vermelho na Vermelho. Performance de Síssi Fonseca e Hugo Fortes, 2008



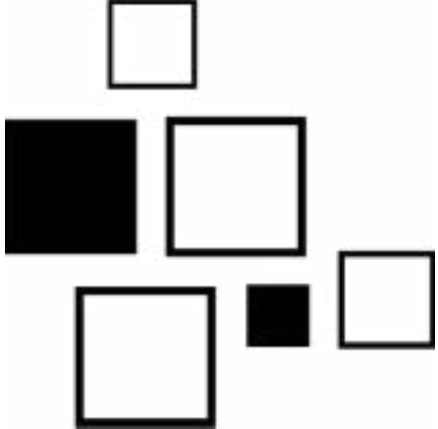
O trabalho consiste de uma ação de tingimento de cabelo ao vivo, transferindo a atividade doméstica e íntima para o espaço público da galeria. Na performance, Hugo Fortes tinge o cabelo de Síssi Fonseca de vermelho enquanto ela lê livros de filosofia intercalados com revistas de cabeleireiro. A ação é realizada de forma bastante cotidiana, sem grandes interpretações teatrais. O ridículo da cena do tingimento de cabelo é explorado cenicamente, porém sem exageros. A cor vermelha é utilizada em quase todos os objetos do cenário, e também na roupa de Hugo Fortes. Após passar a tinta no cabelo de Síssi Fonseca, Hugo Fortes prepara um refresco de groselha e coloca-o através de um funil em uma garrafa de Campari. O refresco é servido por ambos artistas ao público, juntamente com livros de filosofia e estética misturados a magazines populares do mundo das fofocas e da estética pessoal, que o público pode escolher livremente. A ação de servir groselha em uma garrafa de Campari comenta ironicamente a situação da vernissage em galerias de arte, que embora tenha o sentido de passar uma ideia de sofisticação e status que muitas vezes são só aparentes. Campari e Groselha são bebidas que ocupam lugares distintos no mundo hierárquico das significações, assim como a arte e a cultura popular, a filosofia e os serviços de manicure e cabeleireiro. Deixar para que o público escolha qual publicação ele quer ler, os livros filosóficos e de crítica de arte ou as fofocas do mundo das revistas baratas é solicitar que ele assuma uma posicionamento diante do mundo das aparências e da auto-representação. O fato da galeria Vermelho ser frequentada por intelectuais e indivíduos das classes sociais mais altas, e que apesar de oferecer espaço para a performance não remunerar os artistas que ali se apresentam, dá à performance um sentido ainda mais crítico, que discute o

valor da arte e os sistemas de representação social.

A cor vermelha foi escolhida para a performance por diversos motivos. Além de ser a cor que dá nome à galeria onde a performance foi apresentada originalmente, a cor vermelha também é carregada de simbologias, positivas e negativas, como sua ligação com o amor e o sangue, a cor simbólica do comunismo e dos países soviéticos, a cor da Coca-cola, a cor do inferno e do desejo, etc. Afora isso, a artista Síssi Fonseca já possuía cabelos tingidos de vermelho antes da performance, portanto o ato de tingimento do cabelo já fazia parte de seu cotidiano, que apenas foi transferido para o interior da galeria. Este fato faz com que a ação apresente um caráter ainda mais fake, pois não se trata de uma alteração corporal radical como nos conhecidos trabalhos da body art, nos quais a modificação física busca contestar a ordem vigente dos padrões sociais – ao contrário, trata-se apenas de um “retoque” banal nos cabelos desbotados, uma atividade cotidiana que é transposta para o mundo da espetacularização da arte.

Assim, ao realizar uma espécie de tabula rasa das significações do vermelho, os artistas subvertem os espaços confortáveis das distinções culturais, discutindo também

questões de identidade, gênero e auto-representação. As definições de gênero são questionadas principalmente quando o artista Hugo Fortes é apresentado no papel de cabeleireiro, profissão geralmente associada ao feminino. Na segunda apresentação da performance, em 2012, o artista tingia também seu cavanhaque de vermelho, discutindo os padrões de



masculinidade tradicionalmente vigentes. Ao longo da história, o homem artista sempre foi celebrado em sua masculinidade, levando a protestos de diversas artistas feministas que não viam seu trabalho tão reconhecido como o dos homens. Diversas destas artistas feministas utilizaram em seus trabalhos temas relacionados ao mundo da mulher como cabeleireiros e manicures, porém em geral estas apresentações eram ainda vistas como “arte feminina”, que embora buscassem a quebra de paradigmas, nem sempre conseguiram escapar ao enquadramento preconceituoso. Apresentando-se em uma posição tradicionalmente reservada às mulheres, o artista Hugo Fortes discute, ainda que sutilmente, os limites das distinções de gênero, lembrando que esta questão não se refere apenas ao feminino, mas à própria imagem do homem contemporâneo.

A performance inclui ainda um vídeo que é assistido pelos artistas e pelo público enquanto a tinta de cabelo faz efeito. O vídeo também trata da cor vermelha e será comentado com mais detalhe no próximo item deste texto. Após assistir o vídeo, a artista Síssi Fonseca lava seus cabelos com o auxílio de uma mangueira. Porém, ao lavar ela deixa que a tinta e o shampoo escorram por sua roupa branca, que passa a ser tingida de vermelho. Este momento da performance, embora siga o caráter irônico do trabalho, possui uma atmosfera mais solene, em que o líquido vermelho que tinge a roupa da performer passa a significar os próprios fluxos corporais e a fluidez dos conceitos envolvidos no trabalho. Mesmo estando vestida, Síssi Fonseca apresenta ao público um momento de intimidade, que possui grande beleza plástica. Em meio a ironia e a

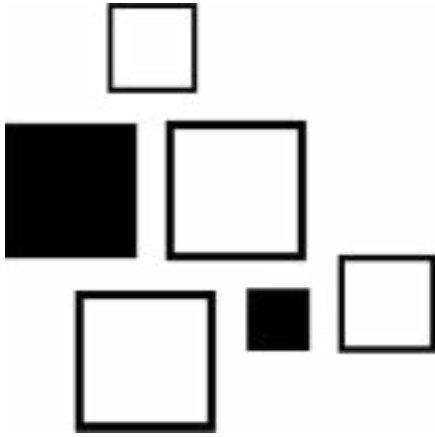
poesia, o público sai com a alma lavada, ou quem sabe, encharcada de vermelho...



> *Vermelho na Vermelho. Performance de Síssi Fonseca e Hugo Fortes, 2008*

O VíDEO

O vídeo exibido durante o tingimento é fundamental no desenvolvimento desta performance. Ele reúne desde imagens das artes visuais sobre o vermelho (como *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meirelles, *Atelier Vermelho* de Matisse, *Camponesa Vermelha* de Malevitch, Rothko,



etc.) até vídeos captados na internet com representações populares desta cor, como Lula e Hugo Chávez vestidos de vermelho, Chapeuzinho Vermelho, o grupo criminoso Comando Vermelho, Papai Noel, etc. Não há distinção entre as fontes de imagens utilizadas no vídeo. Há desde imagens escaneadas de livros de arte, imagens captadas em vídeo pelos próprios artistas, e até vídeos de baixa qualidade apropriados do YouTube. A edição busca criar um ritmo dinâmico e bem-humorado, que une associações à cor vermelha da maneira mais disparatada possível.

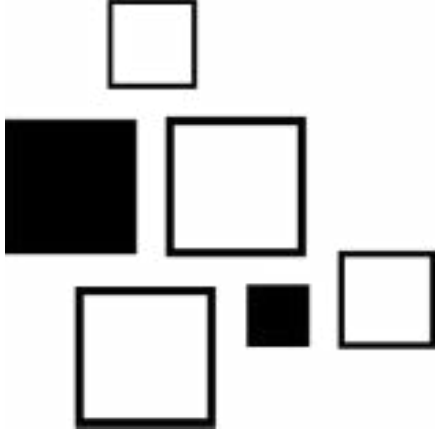
O vídeo inicia com imagens de um show ao vivo da cantora Fafá de Belém vestida de índia, apresentando a música Vermelho, que foi composta em homenagem ao bloco do Boi Garantido, do Festival de Parintins. A música se tornou um hit popular do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Vê-la em um vídeo de arte contemporânea, entretanto, é bastante surpreendente, pois sua percepção geralmente é mais associada a cultura brega do que à sofisticação intelectual. Justamente por este motivo ela foi escolhida para abrir este vídeo. Logo a seguir, são apresentadas imagens da marcha de soldados soviéticos ao som do hino do exército russo. A cor vermelha também é bastante presente nas imagens das bandeiras. A marcha solene ganha um tom irônico, que é ainda mais ressaltando quando subitamente o som é substituído novamente pela música de Fafá de Belém, porém as imagens ainda mostram o exército marchando. A partir daí há uma série de intervenções deste tipo, e o exército passa a marchar ao som da música do bando criminoso comando vermelho ou da canção de Chapeuzinho Vermelho em uma versão de rap. Estes sons também são apresentados juntamente com outras cenas de Fafá de Belém e diversas outras imagens, como obras de arte

famosas na cor vermelha, cenas do filme “A dama de Vermelho”, imagens do Papai Noel, de Che Guevara, de diversos políticos socialistas, cenas quase pornográficas com uma dançarina vestida com uma roupa colante vermelha, etc.

Não há nenhuma hierarquia entre essas imagens, apenas uma engraçada justaposição de acepções da cor vermelha em diferentes manifestações culturais e sociais.

Em algumas partes do vídeo são também introduzidas duas cenas que embora não se relacionem à cor vermelha, remetem à discussão sobre estética e beleza. A primeira é uma inserção de um vídeo captado da internet que trata-se de um pequeno filme feito nos anos 1960 para ensinar à população o conceito de estética. O filme tenta traduzir para uma linguagem simples este conceito filosófico. Porém, pela sua baixa qualidade de produção e pelo fato de ser um filme antigo e transposto em baixa resolução para a internet, o vídeo apresenta imagens feias e desgastadas e o trecho que é selecionado para inserção na edição mostra uma mulher falando a seguinte frase em espanhol: Esto no tiene estética, esto estas muy feo! O comentário soa como uma crítica, que pode servir ao mesmo tempo para crítica a videoarte em que se insere ou comentar ironicamente sua própria condição enquanto filme antiquado e pouco atraente.

A segunda inserção que discute a questão da estética no vídeo é uma cena de um vídeo de propaganda de uma clínica de cirurgia plástica argentina chamada Centro de Estética Sublime. A cena apresenta uma entrevistadora que conversa com uma médica que apresenta seu tra-



balho como um trabalho de arte. A conversa em espanhol soa ainda mais engraçado aos ouvidos dos espectadores brasileiros. Não há nada de sublime nesta propaganda popular.

A inserção destas cenas no meio do vídeo, além de referir-se à própria ação da performance “Vermelho sobre Vermelho”, questiona como a mensagem pode ter sua significação transformada a partir do contexto de sua recepção. No contexto em que foram criados, estes vídeos poderiam fazer todo sentido, porém ao serem apropriados pela arte e transpostos para um outro contexto, ganham uma conotação cômica e perturbadora.

Da mesma forma que elementos da mídia e da cultura popular são inseridos no vídeo para ter seu sentido alterado, surgem também citações da cultura erudita que são colocadas em atrito com seu significado original. É o caso de citações de textos da semiótica peirceana ou de filósofos como Didi-Huberman ou Merleau-Ponty sobre a cor vermelha. Em meio à edição caótica do vídeo, surgem frases altamente elaboradas destes autores. De Merleau-Ponty é apresentada a seguinte frase: “Um certo vermelho, é também um fóssil trazido do fundo dos mundos imaginários.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 173). Entretanto este texto é sobreposto a uma imagem de Che Guevara, que por sua vez está em cima da imagem de uma dançarina erótica vulgar vestida de vermelho. Esta sobreposição absurda corrobora com o sentido irônico da edição.

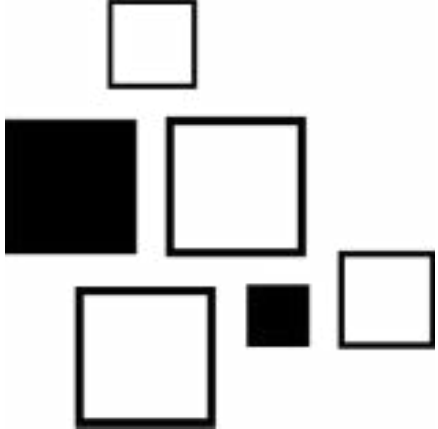
Já de Didi-Huberman vemos a seguinte citação: “ O encarnado vem do vermelho, do vermelho carmim, cor viva, ardente, cor do Inferno, tanto

quanto do sangue, ou seja da matéria por excelência, mas igualmente do olhar (...) e do desejo ”. (DIDI-HUBERMAN, 1985, p.83). O texto é visto sobre uma imagem de uma boca sensual sendo untada com batom, que porém é distorcida por efeitos do vídeo.

Sobre a semiótica peirceana foi utilizada uma frase bastante complexa sobre a cor vermelha, retirada de um site de internet. Não há nenhuma preocupação com a verificação da fonte, pois o que se pretende aqui não é fazer uma citação acadêmica preocupada com o rigor bibliográfico, mas apenas mostrar a dificuldade de comunicação entre a cultura erudita e a popular, que parecem falar línguas distintas.

No final do vídeo, toda esta edição de imagens disparatadas cede lugar apenas à imagem da cor vermelha que preenche a tela e pisca de maneira estroboscópica até desaparecer. O som que envolve esta cena é uma poema sonoro criado pelos próprios artistas a partir de diferentes pronúncias da palavra vermelho, que dão a origem a sons como ver-melhor, ver-me lho, verme lho, vermelho... A linguagem aqui começa a se desmantelar, o signo do vermelho que ora servira para tantas conotações diferentes parece começar a buscar uma autonomia.

A linguagem híbrida da performance associada ao caráter múltiplo do vídeo construído a partir de imagens e sons captados na internet e em outras fontes foram ferramentas bastante eficientes para comentar sobre as interrelações entre arte e mercado, cultura popular e cultura erudita neste trabalho, questionando conceitos e preconceitos estéticos e sociais. A arte contemporânea, atenta ao que ocorre no mundo cultural ao

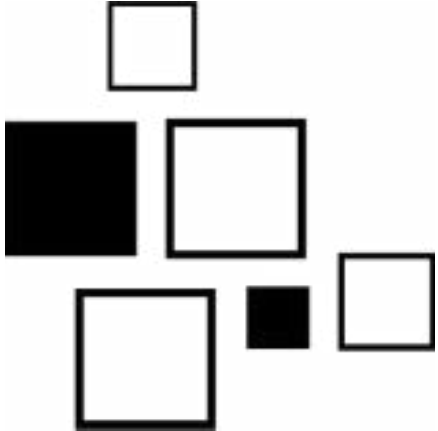


seu redor, pode incorporar procedimentos e ideias vindas da mídia e da cultura popular, ao mesmo tempo atuando criticamente e enriquecendo seu potencial expressivo. É a partir desta perspectiva que este trabalho se insere na cultura contemporânea, que é feita de fluxos de informação, hibridismos e contaminações.

REFERÊNCIAS

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard 1964, page 173.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 83.



TOQUE PARA MOVER SENTIDOS: ARTE DIGITAL E LABORATÓRIO DE APRENDIZAGEM



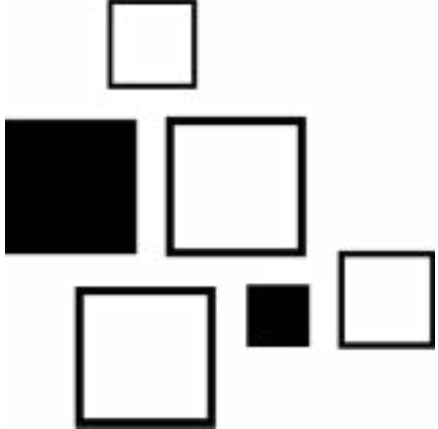
JEAN CARDOSO - PÓS-CULTURA/UFBA



KARLA BRUNET - IHAC/PÓS-CULTURA/
UFBA

Resumo: Este artigo está focado no processo artístico-criativo do 3º Edital Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia que durou seis meses e resultou na Exposição “Toque Para Mover Sentidos”. As obras apresentadas trazem o olhar desses jovens para questões políticas e sociais contemporâneas como: acessibilidade, sustentabilidade, cultural local e criação colaborativa. A arte e a educação aqui são apresentadas como um espaço de troca de conhecimentos e experimentações entre jovens e profissionais, uma interligação conectada entre a técnica, a estética e o social. Tendo como princípio básico a não intervenção nos projetos e objetivos criados pelos jovens, a aprendizagem se deu pela contribuição dos diversos atores envolvidos: artistas, educadores, técnicos, produtores. Deste modo, resultando em instalações interativas que demonstram uma apropriação por parte dos mesmos das mídias eletrônicas e de suas particularidades técnicas e estéticas.

O uso da mídia eletrônica como ferramenta de formação e transformação social pelos projetos sociais está bem abordado pelo do vídeo digital no Brasil. Para Arlindo Machado (2007), quando vinculadas a movimentos sociais, estas mídias colocam em evidência o imenso potencial estético, cognitivo, comunicativo e mobilizador dos meios eletrônicos de expressão. Qual o impacto desse processo artístico-criativo na vida desses jovens? Como ocorre a parte técnica e profissional desta criação? Este processo influencia na vida pessoal e social? Os temas abordados trazem à tona a preocupação dos jovens com os problemas da sociedade contemporânea? Qual o papel espaço de laboratório na criação destas instalações interativas? Este artigo busca refletir sobre essas questões,



através da análise do processo artístico-criativo do 3º Edital Oi Kabum! Salvador.

Palavras chaves: arte digital, jovem, estética, social, laboratório, técnica

1. INCUBADORA DE PROJETOS JOVENS: IIIº. EDITAL OI KABUM! SALVADOR

Em Salvador, no Pelourinho, a Escola Oi Kabum! de Arte e Tecnologia de Salvador, um programa do Oi Futuro em parceria com a CIPÓ – Comunicação Interativa, que funciona desde 2004, com o objetivo de formar jovens de comunidades populares de Salvador, Subúrbio Ferroviário, Nordeste de Amaralina e Centro Antigo, nas áreas de vídeo, fotografia, design gráfico e computação gráfica, sendo 20 por linguagem, no total são 80 jovens formados em 18 meses de curso. O programa disponibiliza uma infra-estrutura de última geração, com equipamentos de ponta como: ilhas Mac, câmeras de vídeo e foto profissionais, computadores com programas profissionais, celulares etc. Os produtos desenvolvidos pelos jovens buscam um conteúdo reflexivo, uma qualidade estética, e uma técnica como instrumento mobilizador e transformador das vidas desses jovens, e, conseqüentemente, das suas comunidades e da sociedade como um todo. Para o sociólogo Sergio Silveira:

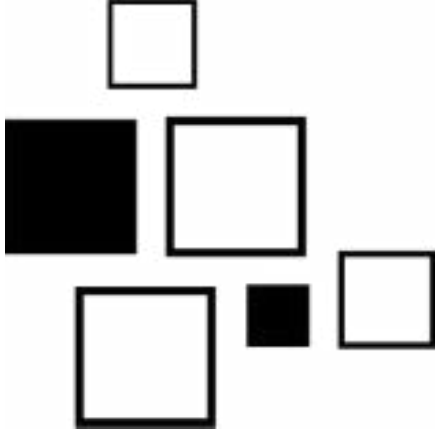
... os processos de inclusão digital dos diversos segmentos sociais, a enorme eficiência das práticas colaborativas, a interatividade e o elevado número de canais e instrumentos de produção comum e participação, alteram o modelo indus-

trial do poder. Distribuem pela rede, um poder comunicacional antes muito mais concentrado e chegam a democratizar a própria montagem do espetacular, seus atores, diretores e produtores. (2007, p.7)

Os jovens, ao participarem dos projetos, têm oportunidade de entenderem sua realidade, mas com um olhar crítico, tornando-os mais aptos lutar por transformações sociais. Para Regina Novaes:

Para aqueles que têm acesso, os projetos podem contribuir para a supressão de certas marcas da exclusão pelo aumento da escolaridade, da capacitação profissional, da consciência étnica, de gênero, de pertencimento local comunitário. Os projetos sociais tornam-se pontes para um determinado tipo de inclusão social de jovens moradores de certas áreas marcadas pela pobreza e pela violência das cidades. Com eles, uma parcela dos jovens pode inventar novas maneiras de sociabilidade e integração societária que resultem em determinadas modalidades de inclusão. No plano local, mesmo para os jovens que, por diferentes motivos, não têm acesso aos “projetos”, pode-se dizer que sua mera existência amplia o campo de negociação com a realidade. (2006, p.113)

Ao final da 1ª turma da Escola Oi Kabum! Salvador, em 2006, surge o Nú-



cleo de Produção Kabum! Novos Produtores, que visa dar oportunidades no mundo do trabalho aos jovens do programa, aprimorando suas habilidades técnicas e desenvolvimento profissional. A atuação do núcleo acontece em três vertentes: projetos temáticos, projetos de terceiros e incubadora de projetos jovens, que criou editais internos formativos, com o intuito de incentivar os projetos autorais e o empreendedorismo dos jovens. Neste artigo, o foco será o processo criativo e artístico dos cinco projetos autorais em Arte Digital dos jovens que participam do III edital Oi Kabum!, que são: Sem Limites, Na Linha do Subúrbio, Po-Imagem, Sucata e Interart. As instalações interativas fizeram parte da Exposição Toque Para Mover Sentidos, que ficou em cartaz na Galeria Oi Kabum! Salvador, de 03 de maio a 20 de junho de 2012.

2. OFICINAS: PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

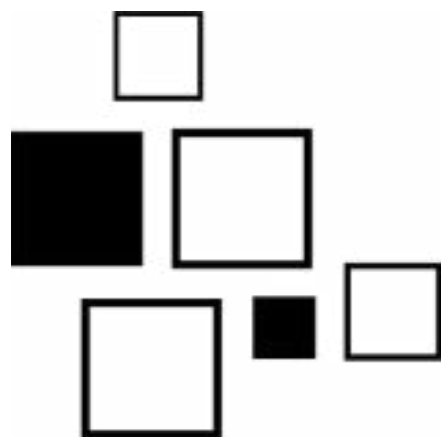
A Exposição Toque Para Mover Sentidos é resultado de um processo de oito meses a partir da realização do Seminário de Arte e Tecnologia Oi Kabum! Salvador, que aconteceu em junho de 2011, com o intuito não só de trazer reflexões e discussões, mas de impulsionar a criatividade dos jovens com relação a projetos autorais de Arte Digital. No final do seminário, foi lançado o IIIo. Edital Oi Kabum! Salvador, que selecionaria e financiaria 10 projetos em Arte Digital. Esse edital trouxe algumas novidades além do tema, a mistura de linguagem, já que a equipe tinha que ser formada por um jovem de cada linguagem (vídeo, fotografia, design gráfico e computação gráfica) e a obra final deveria ser uma instalação interativa.

Logo no início do processo, houve a Oficina de Elaboração de Projetos

e Orçamentos, onde os projetos autorais seriam formatados na mesma estrutura dos formulários dos editais de cultura vigentes no mercado. Esse é o primeiro desafio desses jovens, vindos de escola pública com um ensino deficiente, principalmente, na questão da leitura e escrita. O objetivo dessa oficina foi elaborar a idéia inicial, fazendo com que os jovens entendam melhor os seus projetos, tornando-os exeqüíveis.

Alguns problemas ocorreram nessa oficina, muitos jovens não participaram integralmente, por falta de tempo, pois ainda estudavam no ensino formal; outros já desistiram no processo, devido às dificuldades apontadas acima. Para Chico Assis, profissional responsável pela oficina, uma das maiores dificuldades dos jovens é colocar as idéias no papel, e “Essa dificuldade aponta para uma questão mais ampla, que diz respeito à formação educacional desses jovens - pouca leitura, pouco vocabulário, dificuldades ortográficas, pouco estímulo à escrita, a outras interpretações. Durante o processo dessa oficina, a dificuldade apontada por Chico era geral, mas aqui já vinha se delineando algumas características de cada jovem, sendo a mais visível, o perfil de liderança.

Mesmo com as dificuldades, alguns não desanimaram e finalizaram os projetos. Aqui o interessante era dar voz ao próprio jovem, que ao final do edital, fez uma avaliação sobre todo o processo, inclusive, as oficinas. Para Jadilson Machado, do projeto Sem Limites, cujo tema era acessibilidade, “...não conseguia estar às quatro pessoas unidas para pegar o processo e realizar uma criação bem mais tranquila porque um dia eu pegava uma aula, outro dia eu já não vinha e o outro pegava outra parte, e para encontrar também era difícil.”



Ao escutarmos os depoimentos dos jovens, percebemos a riqueza dessa experiência, onde eles aprenderam a mudar de opinião, procurar outros caminhos, encontrar outras soluções. Como diz Kaline dos Anjos, do Projeto Interart:

Foi bastante trabalhoso porque a gente tinha que pensar em tudo e a gente nem tinha começado a fazer, então tinha que pensar tudo antes. Data, orçamento, sei lá, pensar em tudo antes de fazer. Pra mim, eu tava sozinha. Era muito...tinha que levar pra casa pra discutir com a equipe e eu com alguém que não pegou a aula, não sabia como funcionava, não tinha uma base daquilo, aí tinha que repetir. Aí acho que foi o mais difícil.

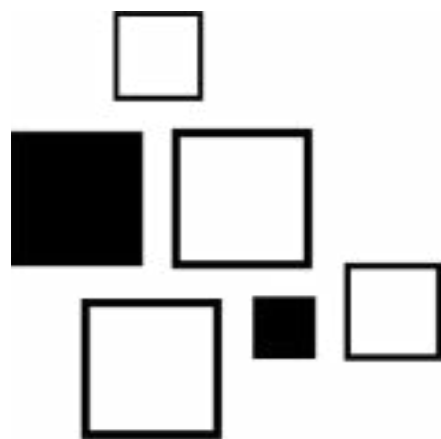
Já Isabela Daltro, do Projeto Sem Limites, percebeu que existem várias formas de desenvolver o trabalho e que o importante é estar flexível a mudanças.

No meu caso, acho que deu para perceber que nem sempre é aquilo que você quer, não precisa desistir, basta você mudar, modelar aquilo um pouco e talvez à idéia continue a mesma, você tirar o que não é necessário, me ajudou muito, pois mesmo quando a idéia que a gente tinha não dava para ser aceita, a gente mudava, a gente aprendeu bastante com isso, pois nem sempre precisava mudar tudo, mas achar outra solução, não precisava a gente desistir..”

No final da oficina, permaneceram os seguintes projetos: Sem Limites, sobre acessibilidade; Na Linha do Subúrbio, valorização da cultura do Subúrbio Ferroviário de Salvador; Interart, blog colaborativo para jovens artistas alternativos; Po-imagem, vídeo-arte com poesia; e Sucata, sobre meio-ambiente.

Na seqüência, realizamos a oficina artística, onde os projetos foram especificados e o principal objetivo era definir o conceito de cada projeto, torná-los mais consistentes, definir as instalações interativas da exposição. Foram dois sábados, com uma carga horária de 16 horas, onde os oficinairos, integrantes do grupo de pesquisa sobre arte e tecnologia da UFBA, o Ecoarte, leram os projetos e trouxeram referências de trabalhos em arte digital direcionado a cada um deles. Cada equipe tinha que apresentar seu projeto para todos, e, a partir das observações dos oficinairos e das outras equipes, iam re-definindo as etapas e os produtos de seu projeto.

A última oficina aconteceu dois meses depois, período em que as equipes fizeram a pesquisa de campo e a produção dos vídeos e fotos que seriam usados nas instalações interativas. Inicialmente, essa oficina seria de programação, mas ao perceber a complexidade das instalações interativas, onde os vídeos e fotos tinham uma especificidade maior, por serem destinados a exposição, decidimos chamar um programador em parceria com uma profissional de vídeo que também tinha experiência em arte digital. Os facilitadores tinham o objetivo de ajudá-los a concretizar as instalações interativas da exposição. Com três etapas, a oficina durou três meses de intenso trabalho. Na primeira etapa, foram



apresentados os projetos, o que já se tinha produzido e as instalações interativas definidas na oficina artística.

A segunda etapa foi finalizar os vídeos e fotos e adaptá-los às instalações, pois só assim podíamos iniciar a oficina de programação, onde foi usado software livre, o Pure Data, uma linguagem nova para os jovens. Na oficina de programação, os jovens aprenderam o básico do Pure Data e, em conjunto com o programador, desenvolveram as seguintes instalações:

Sem Limites – Realizaram-se entrevistas com o cadeirante e depois foram feitas filmagens no Terminal da França para a instalação interativa. Para a composição do game foram produzidos 30 vídeos e 30 áudios. O jogo consiste em um vídeo, projetado em uma tela arredondada, onde um cadeirante percorrerá o Terminal da França por um caminho sem obstáculos e outro com obstáculos.

Na Linha do Subúrbio – Guia eletrônico que incentiva a visitação por trem de pontos culturais e naturais no Subúrbio Ferroviário de Salvador. É um mapa eletrônico interativo de fácil acesso e que pode ser visualizado em um fliperama. Usando os controles, o visitante conduz o trem, que em determinados pontos dispara imagens de belas paisagens, espaços culturais e de lazer do Subúrbio.

Interart – Blog interativo voltado para jovens artistas visuais não profissionais. O Blog funciona como uma galeria de arte na qual os trabalhos são avaliados e os mais votados ganham uma exposição física e

online. São dois monitores, um deles mostra o Blog com os desenhos dos visitantes, e o outro, a seleção de fotos do concurso publicada no mesmo Blog. Os desenhos são feitos através do tablet e visualizados na projeção em tempo real.

Po-Imagem – Performance a partir da interseção de linguagens artísticas como a literatura, audiovisual e computação gráfica. É uma caixa preta feita com duas cortinas, na qual os visitantes podem entrar, onde um dispositivo de vídeo e áudio projeta videopoemas sobre as quatro paredes da caixa.

Sucata – É um jogo virtual projetado na parede no qual o visitante deve colocar o lixo reciclável nos recipientes corretos usando uma luva. O movimento da luva é detectado por uma câmera e funciona como cursor. A instalação tem imagens em movimento de lixo passando e, abaixo, os quatro tipos de lixeira, identificadas pelas cores correspondentes a cada tipo de material reciclável.

O interessante e complicado dessa oficina, era que cada projeto tinha sua especificidade não só na programação como, também, na maneira como os vídeos, fotos e animações seriam realizados.

3. JOVENS PRODUTORES: TÁTICAS ARTÍSTICO-CRIADORAS E DE MOBILIZAÇÃO SOCIAL

Ao ver o perfil desses jovens, vindos de comunidades populares de Salvador e alunos de escolas públicas, que criaram em poucos meses instalações que misturavam interatividade, arte e temáticas sociais,



percebe-se uma quebra de improbabilidades que a pouco tempo atrás era impossível. O uso de mídia digital por projetos sociais e culturais intensificou o surgimento de um novo tipo de jovens produtores, que usam ferramentas de comunicação para expressarem questões relacionadas a seu cotidiano, seus desejos, suas aspirações, seus problemas e exercem sua cidadania, pois discutem temáticas ligadas aos direitos humanos, denunciam preconceitos, criticam a sociedade e os grandes meios de comunicação. Ao falar do impacto deste tipo de mídia, Martin Barbero afirma:

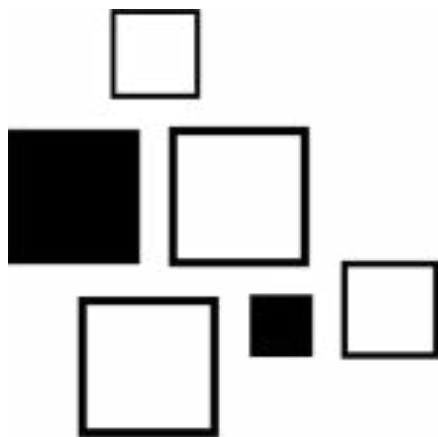
Son las redes audiovisuales las que efectúan, desde su propia lógica, una nueva diagramación de los espacios e intercambios urbanos”8. La diseminación/ fragmentación de la ciudad densifica la mediación y la experiencia tecnológica hasta el punto de sustituir, de volver vicaria, la experiencia personal y social. Estamos habitando un nuevo espacio comunicacional en el que “cuentan” menos los encuentros y las muchedumbres que el tráfico, las conexiones, los flujos y las redes. Estamos ante nuevos “modos de estar juntos” y unos nuevos dispositivos de percepción que se hallan mediados por la televisión, el computador, y dentro de muy poco por la imbricación entre televisión e informática en una acelerada alianza entre velocidades audiovisuales e informacionales. (2002, p.4)

Esses produtos ocupam cada vez mais espaço na mídia, podendo ser vistos na internet, na TV, nas galerias, em espaços culturais, nos festivais de cinema e vídeo, entre outros. O que é diferente em tudo isso? O olhar que traz seu universo de uma forma singular, onde os conteúdos são tratados de maneira jovem não só no roteiro, como na edição, na escolha da trilha sonora, nos elementos de animação e no enquadramento das fotos. Esta situação traduz a reflexão de Arlindo Machado ao falar do uso do vídeo no Brasil:

”O desafio enfrentado, portanto, por uma parcela do vídeo brasileiro foi representar um mundo em que as experiências individuais se assumem cada vez mais como coletivas e a vida coletiva é entendida cada vez mais não como a dissolução das individualidades, mas como a difícil negociação entre elas, num terreno onde há regras a serem seguidas e transgredidas.” (2007, p.41)

Ao mostrar suas obras interativas em uma exposição aberta ao público, esses jovens tiveram a oportunidade de mostrar quais os temas que os interessam, desde sua forma e ponto de vista. Ao tornarem-se produtores e criadores, esses jovens se contrapõe às teorias que propagam a alienação da juventude contemporânea. Ao contrario, eles trazem uma nova forma de exercer a cidadania e de participação social e política. Para Pais (2005):

Decididamente, o rumo a seguir é tomar-se o conceito de cidadania como uma idéia virada para o futuro, tendo em conta a realidade do presente.



E o que a realidade do presente nos diz é que, se a idéia de cidadania continua associada à defesa de direitos universais, um dos mais relevantes desses direitos é, sem dúvida, o tão reclamado direito à diferença. Diferença que os jovens buscam, sobretudo, enquanto consumidores e produtores culturais (Rosaldo, 1994). Talvez com os jovens possamos aprender a melhor olhar as várias caras da cidadania. (2005, p.53 e p.54)

Percebe-se um aumento tanto nas produções quando nos festivais voltados a jovens produtores de comunidades suburbanas das grandes cidades. Hoje, existem festivais e mostras de vídeos jovens em diversos países do mundo. Ao participar desses eventos, observa-se a singularidade dessas produções, não só tecnicamente, mas em termos de conteúdo, que é bem diverso e retrata a problemática de cada lugar.

4. INSTALAÇÕES INTERATIVAS: TOQUE PARA MOVER SENTIDOS

O título da exposição “Toque para Mover Sentidos” remete não só a ideia de mexer com os sentidos físicos, mas também com os sentidos da razão e emoção, ao abordar temas sociais e políticos.

Nos depoimentos dos jovens percebe-se algumas coisas em comum relacionadas às dificuldades, alegrias, angústias, sentimentos desencadeados durante o processo do edital. Persistência foi uma luta constate desses jovens, na montagem das equipes, na exigências das oficinas, produção e finalização das instalações. Para Thamires Santos que co-

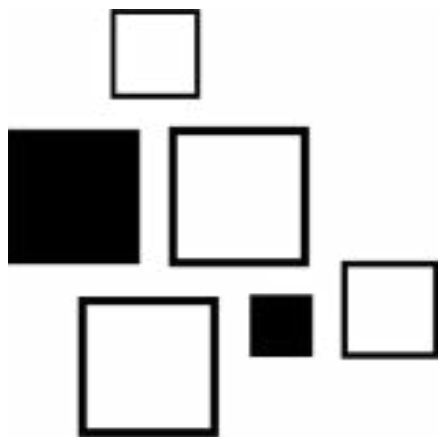
ordenou o projeto Interart com Kaline dos Anjos, “a idéia era crua, a proposta era difícil, a equipe era...mas a vontade de fazer, o desafio de fazer foi o que estimulou a gente a continuar.” Essa sensação permeou todas as equipes, muitas se desfizeram, restando um ou dois, lograram finalizar o projeto.

Os jovens que permaneciam foram os que realmente pensaram o tema, montaram a equipe, administraram o orçamento e resolveram os problemas que apareciam no caminho. Sara Oliveira, do projeto Na Linha do Subúrbio, explica porque nunca pensou em desistir, “Não, nunca pensei em desistir, até porque a gente tinha que entregar o produto, com um dinheiro que não era nosso, mas a idéia era nossa e a gente tinha que concluir.” Administrar o orçamento foi um ponto de obstáculos para muitos.

Uma dificuldade que quase todos os jovens passaram foi com relação à liderança, sendo que todos conseguiram finalizar seus projetos, mas, mesmo assim, acham que não sabem coordenar, talvez, por terem ainda embutido nas mentes a velha forma de autoridade.

Entretanto, o momento mais emocionante foi ver a instalação na exposição e sendo vista, usada e elogiada pelo público. Li sobre a sensação de ver suas obras no lançamento de Exposição Toque Para Mover Sentidos:

Acho que não tinha gritaria, não tinha discussão, não tinha nada que estragasse o sensação que a gente tava sentindo, que era de ver nosso trabalho pronto, sei lá, trabalho de meses, que a gente pensou em desistir inúmeras vezes, ter



dado certo. Acho que aquela sensação, também, de capacidade, né, de não desistir, de estar ali.

(Kaline dos Anjos, Interart)

Esses jovens estão construindo e disseminando conhecimento, que muitas vezes, por serem jovens de projetos sociais, não é valorizado. Ao analisar esse conhecimento “inexistente”, os jovens utilizam o conceito de Sociologia das Ausências (Boaventura, 2007), que é um procedimento transgressivo, uma sociologia insurgente para tentar mostrar que o que não existe é produzido ativamente como não-existente, como uma alternativa não-crível, como uma alternativa descartável, invisível à realidade hegemônica do mundo . E para se contrapor a isso, Boaventura (2007) propõe as ecologias, onde as experiências ausentes se tornem presentes. São cinco ecologias: ecologia dos saberes, ecologia das temporalidades, ecologia do reconhecimento, ecologia da “transescala” e ecologia das produtividades. Podemos concluir este artigo considerando a processo de criação de “Toque para Mover Sentidos” como um exemplo da ecologia dos saberes, onde o saber laico, o saber popular, o saber das populações urbanas marginais, pode dialogar com o saber científico (BOAVENTURA, 2007).

5. REFERÊNCIAS

BARBERO, Jesús Martín. Jóvenes: comunicación e identidad. <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>

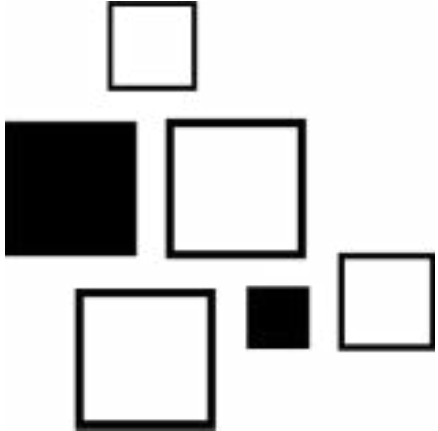
MACHADO, Arlindo (Org)(2007). Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiros. Iluminuras.

NOVAES, Regina (2007). Os Jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. Jorge Zahar Editor Ltda.

PAIS, José Machado (2005). Jovens e Cidadania. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º49,pp.53-70.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2009). Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social. In: Boaventura de Sousa Santos. São Paulo: Boitempo Editora.

SILVEIRA, S. A. (2007). Redes virais e espectro aberto: descentralização e desconcentração do poder comunicacional. In S. A. Silveira (org.), *Comunicação digital e a construção dos commons: redes virais, espectro aberto e as novas possibilidades de regulação*. São Paulo: Editora Perseu Abramo.



INFLUÊNCIAS E APROXIMAÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DA VIDEOARTE NA CULTURA MUSICAL POP: UMA ANÁLISE DOS VIDEOCLIPES DE MICHEL GONDRY.



LIENE NUNES SADDI – DOUTORANDA
PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS (MULTIMEIOS E ARTE)
E MESTRE EM ARTES (CULTURA AUDIO-
VISUAL E MÍDIA) PELA UNIVERSIDADE ES-
TADUAL DE CAMPINAS.

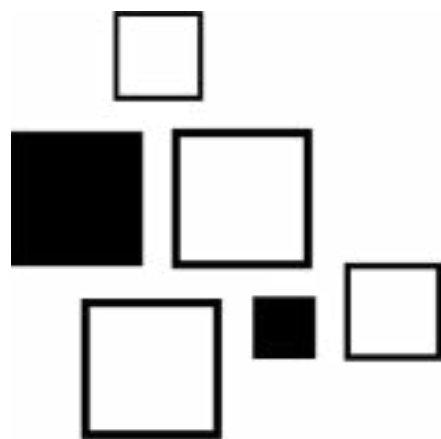


JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA -
PROFESSOR DOUTOR NA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS E DIRETOR DA
RÁDIO E TELEVISÃO (RTV) UNICAMP.

Resumo - A produção de videoclipes musicais, desde os anos 1970, vem se desenvolvendo em intenso diálogo com questões trabalhadas pelos pioneiros da videoarte, como Nam June Paik, e cineastas experimentais, como Zbigniew Rybczyński. A expansão da produção em videoarte e da computer art ocupou, desde então, espaços em universidades, galerias e exposições, o que, de certa maneira, preparou o terreno conceitual para que diretores e produtores de televisão e novas mídias pudessem utilizar, em seu desenvolvimento de linguagem, a ideia básica do tempo inscrito na imagem, a experimentação de novas relações espaço-temporais e novas maneiras de ver e sentir o mundo.

Produzindo imagens para músicas, realizadores diversos desabrocharam seus mais produtivos diálogos com iconografias tecnicistas, naturalistas e colagens ritmadas. Assim, encontraram, no fluxo que afeta psicologicamente a vida das grandes metrópoles de hoje, subsídios para falar da fragmentação de instantes na construção de sentidos que afetam o individual e o coletivo.

Entre estes diretores, a obra do francês Michel Gondry, em diversos momentos, se aproxima diretamente de questões caras à produção visual contemporânea. Tendo dirigido mais de setenta videoclipes de distintos artistas nas últimas décadas, seu trabalho repercute perante o público em uma clara quebra de barreiras entre o espectador e as estéticas digitais, através do uso de truques e efeitos visuais que trabalham com elementos sensoriais e hiper-reais. Ao analisar especificamente sua produção mais recente, elencando como objetos os videoclipes “Let



Forever Be” (1999), “Come into my world” (2002), “Star Guitar” (2002), “The Hardest Button To Button” (2003) e “Cell Phone’s Dead” (2006), é possível detectar uma linha de discussões e temáticas oriundas da arte contemporânea, tais como a representação-incorporação do tempo e a desconstrução de relações espaciais.

INTRODUÇÃO

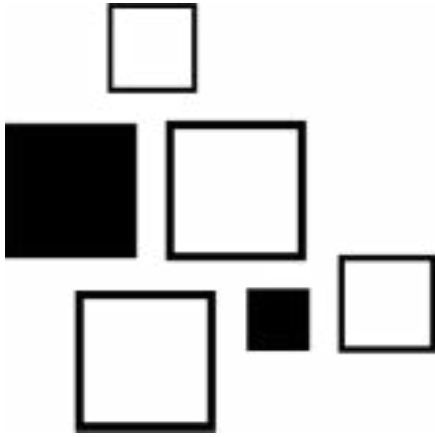
Presas entre o espaço e o tempo, impedida de despertar de um sonho: durante os aproximados quatro minutos de duração do videoclipe “Let Forever Be”, dirigido pelo francês Michel Gondry para música do grupo inglês The Chemical Brothers, o trânsito da personagem principal entre os cenários de uma construção onírica a levam, assustada, para a constatação da dominação do tempo sobre o homem, representada por um grande relógio em tamanho desproporcional na cabeceira de sua cama.

Michel Gondry, artista nascido em Versailles em 1965, já dirigiu desde o final dos anos 1980, além de filmes e comerciais, mais de setenta videoclipes musicais para artistas como Beck, Björk, Radiohead, Paul McCartney, entre outros. Suas técnicas de construção de imagem já envolveram truques de câmera, cenários ou suportes não convencionais, stop motion, perspectiva forçada e uso de elementos e construções de caráter surrealista. Técnicas que discursam sobre uma nova ordem visual, novas maneiras de inscrição do tempo na imagem, e de possibilidades de apropriação da tecnologia para produzir relações expressivas com esse meio de enunciação. E que falam também, em um universo de produção de signos visuais, das relações do homem com seu tempo, sua época, seu inconsciente e subjetividades.

Com a invenção da fotografia e do cinematógrafo, em finais do século XIX, a integração do homem junto aos meios de captação da imagem ocorreu de maneira acentuada, com estudos em exposição e desconstrução do espaço-tempo; no caso do cinema, desde a realização dos primeiros curtas-metragens do francês Georges Méliès, em 1896. Estes índices de extensões da percepção e de construção do conhecimento através da tecnologia são abordados por Marshall McLuhan:

“Uma vez que todos os meios não são senão extensões de nosso corpo e de nossos sentidos, e assim como habitualmente traduzimos um sentido em outro, em nossa experiência diária, não deve surpreender-nos o fato de os nossos sentidos prolongados, ou tecnologias, repetirem o processo da tradução e assimilação de uma forma por outra.” (McLUHAN, 1971, p. 137).

Relação que se potencializa na década de 1960, após o lançamento do primeiro gravador de videotape portátil pela empresa Sony. Desde então, este meio de produção foi utilizado na criação de trabalhos dentro do mecanismo das indústrias culturais, especialmente com circulação nos canais de televisão e disponibilizados na Internet, mas também apropriado e discutido pela Academia, museus e circuitos artísticos. Na galeria, artistas como Nam June Paik (1932-2006) e Bill Viola (1951-) começaram a utilizar a tecnologia do vídeo como meio de expressão artística, explorando também processos de criação e canais de feedback com o espectador.



Com o desenvolvimento de tecnologias computacionais digitais, muitos artistas ampliaram sua gama de possibilidades de experimentação artística (ARANTES, 2005). Neste cenário, um exemplo emblemático é o caso da produção de videoclipes musicais, que se difundiu pelos canais de comunicação, ampliando o alcance de questões da videoarte, anteriormente restritas à galeria. A forma de expressão do videoclipe foi utilizada de maneira mais branda nos anos 1960 por artistas inseridos no mercado musical como Elvis Presley e The Beatles, inicialmente funcionando como o simples registro de apresentações musicais. O consumidor também poderia, a partir daquele momento, consumir suas imagens em movimento, nas telas do cinema ou da televisão. Com a chegada massiva do videotape e da apropriação deste meio de produção por parte dos vídeo-artistas, discussões inicialmente fechadas nos circuitos de exposições puderam ser extrapoladas para os espaços da indústria cultural, por onde passaram diversos artistas oriundos da galeria. Neste sentido, pode ser considerado um dos primeiros videoclipes portador de um cunho experimental a produção de Nam June Paik para a música “Excellent Birds” (1984), de Laurie Anderson.

Sobre esta adesão dos artistas do vídeo à produção de clipes para a mídia televisiva, Arlindo Machado coloca que “o grande evento dos anos 80, em termos de tevê, foi a transformação da vídeo-arte em television art, ou seja, a conversão de uma arte de elite em arte de massa” (MACHADO, 1995, p. 171). Desta vez, contudo, na contramão do engessamento da constituição da própria linguagem televisiva, o videoclipe traria a quebra de narrativas e um diálogo com os modos de ver da sociedade contemporânea. As mudanças de percepção da sociedade, já iniciadas

com a invenção da fotografia, agora ocorriam de maneira mais intensa.

Ainda assim, diante desde meio, muitas produções se esgotaram diante de fórmulas na linguagem videográfica, devido inclusive à velocidade de absorção e devolução de signos entre músicos, produtores e o mercado consumidor. Já outros, como o próprio Michel Gondry, realizaram intensas apropriações nos modos de uso e produção em vídeo. Nas últimas décadas, suas obras extrapolaram repertórios e territórios, se reconstruindo em discursos cada vez mais trabalhados, especialmente no que concerne à ideia do tempo inscrito, sentido e transmitido pela imagem. Com isso, estes vídeos trouxeram também ressignificações aos artistas musicais, enquanto frutos de relações mais intensas entre a música e as artes visuais.

LET FOREVER BE (1999)

O videoclipe realizado por Gondry para a música do grupo The Chemical Brothers pode ser considerado um dos mais significativos no que diz respeito às discussões sobre o tempo na sociedade contemporânea. Para esta produção, o diretor se vale de uma série de efeitos de imagens inspirados em estéticas videográficas dos anos 1970 e 1980, incluindo a construção de caleidoscópios visuais. Contudo, durante o sonho da personagem principal e sua tentativa de fuga entre cenários, ao invés de se utilizar recursos computacionais para a multiplicação de figuras e elementos no cenário, o diretor utiliza figuras reais, multiplicando fisicamente janelas, relógios, escadas, baterias e dançarinas. Os limites do quadro do vídeo, além disso, ao mudarem de tamanho ‘aprisionando’ ou transportando a personagem para outros limites, indicam que a lingua-



gem videográfica pode ter vida própria, como em um sonho.

Os recursos da sincronia e da exatidão de movimentos e enquadramentos são fatores fundamentais para esta construção; afinal, os gestos da personagem principal se ligam diretamente em fusões com a coreografia das dançarinas (que podem ser consideradas como seus alter egos) dispostas em um cenário com elementos surreais, como camas em pé, impressões de pedaços de outros cenários e de máscaras em vários tamanhos.

Além da ligação entre gestualidade e limites do quadro do vídeo, mais um recurso utilizado neste transporte onírico é o da presença de janelas como mecanismos de transporte e aprisionamento da personagem. Estas janelas aparecem quatro vezes durante o vídeo, como recortes entre mundos.

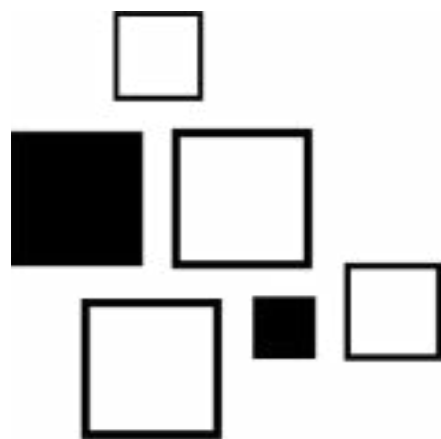
É interessante perceber a própria referência que Gondry faz ao universo do vídeo, ao dispor no fundo deste cenário a imagem de uma grande color bar, com as linhas de tons para ajustes de cores dispostas simbolicamente, indicando de maneira metalinguística a presença da linguagem videográfica no clipe musical, bem como a desestruturação do tempo linear na narrativa através do uso deste meio expressivo. Neste sentido, Jean Robertson e Craig McDaniel (2010) apontam que os artistas contemporâneos, em especial os vídeo-artistas, podem manipular o tempo ao quebrar sequências cronológicas, acoplando fragmentos em estado de colisão, e também transmitir metaforicamente os processos de memória e sonhos através da quebra da estrutura temporal.

Um dos primeiros artistas a explorar o tempo como duração foi Andy Warhol, nos anos 1960, ao gravar imagens de acontecimentos corriqueiros durante longos períodos. Apesar de trazer a discussão de uma maneira diferente, este videoclipe se assemelha da proposta de Warhol ao trazer a percepção da passagem do tempo para o espectador. Sua personagem, assustada, faz com que também questionemos os limites do real, do sonhado ou absorvido pelo inconsciente. Como nosso tempo interno pode ser construído através da tecnologia.

“COME INTO MY WORLD” E “STAR GUITAR” (2002)

Uma colagem de camadas narrativas: o videoclipe produzido para a música “Come into my world”, da cantora australiana Kylie Minogue, utiliza o circular e o interminável como recursos para organizar sua mensagem, em uma técnica colocada por Arlindo Machado como uma collage em painéis fragmentários e híbridos (1997, p. 199).

O videoclipe se inicia com a cantora saindo de uma loja e derrubando um envelope no chão. Em um plano-sequência único com um passeio pela rua, outros elementos e pessoas passam pelo espectador, como um colchão caindo de um apartamento, um motociclista derrubando sua moto, entre outras situações de uma rua movimentada de carros e pessoas. Terminando sua volta pelo quarteirão, a cantora inicia uma segunda volta realizando outros movimentos, mas com sua versão duplicada da primeira volta realizando movimentos idênticos ao início do clipe. Além dela, os outros personagens na rua aparecem também duplicados, realizando o que já haviam feito anteriormente, e com suas cópias em novas posições. O quadro começa a ficar repleto destas colagens, que



passam imperceptíveis ao olho humano, como se tudo estivesse de fato acontecendo simultaneamente. Ao final do vídeo, são geradas quatro camadas de ações e personagens, em uma grande construção e disposição espacial e de tempo.

A exploração do interminável é um dos temas explorados por artistas contemporâneos. Alguns artistas utilizam a estratégia do loop para que um fragmento se repita várias vezes, com emendas entre o começo e o fim, para que não se identifique o ponto de partida ou de chegada da narrativa. Neste caso, além do loop realizado, o aumento consecutivo de camadas cria a mesma sensação de repetição, mas com a construção contínua de um cenário em movimento constante. Este recurso, explorado pelo vídeo-artista polonês Zbigniew Rybczyński em muitas de suas produções desde a década de 1970, aparece de maneira consistente em seu curta-metragem experimental “Tango” (1980), em que diversas pessoas entram e saem de um cômodo de uma casa, também em camadas e com movimentos repetidos, conforme o andamento da música.

Rybczyński foi um dos pioneiros na utilização de camadas em chroma-key e no estudo das tecnologias que fazem ligação com o fundo verde na imagem. Com o desenvolvimento de softwares e aplicativos nas últimas décadas, além das mudanças na definição de captação de imagens, que permitem a presença de mais elementos e maior trabalho com a profundidade de campo no quadro, Gondry faz com que suas imagens elevem esta construção ao nível do imperceptível, sem pontos de costura ou intersecção entre pessoas e cenários.

Da mesma maneira, no videoclipe “Star Guitar”, do grupo The Chemical Brothers, Gondry organiza um plano-sequência filmado da janela de um trem em movimento por cidades francesas. Neste caso, a construção dos elementos vistos do trem, como postes, ocorre em consonância com as camadas de instrumentação musical. Ao utilizar o ritmo da música como ponto de marcação para inserção de elementos, é construído um tempo novo para a percepção humana, não construído a olho nu. Mais uma vez, a utilização da tecnologia para expressar a incorporação do tempo no espaço responde ao fluxo da vida na sociedade contemporânea.

Criado em 2002, ainda no princípio da difusão da internet, e tendo como principal veículo de propagação a televisão, este clipe circulou em um momento em que a atitude do espectador em relação à mensagem do vídeo era mais acidental e distraída do que consciente. Ligar a televisão em qualquer momento deste vídeo ainda assim tornava a mensagem compreensível, indicando a relação entre imagem e ritmo musical, sem o vínculo com qualquer narrativa linear.

“THE HARDEST BUTTON TO BUTTON” (2003)

O videoclipe “The Hardest Button to Button”, produzido em 2003 para o grupo The White Stripes, utiliza como principal recurso a técnica de animação intitulada pixilation, onde são realizadas fotografias quadro a quadro de atores em movimento, criando sequências animadas. Trata-se de uma das primeiras técnicas de animação utilizadas na história da produção audiovisual, e que reflete, de acordo com Lev Manovich, a rotina básica da sociedade pós-industrial, tendo como principal recurso a colagem de imagens. Esta estratégia de vanguarda que se utiliza dos



comandos de ‘recortar e colar’, utilizada desde o início do século XX, se potencializa com o desenvolvimento das tecnologias computacionais e recursos digitais de edição e pós-produção (MANOVICH, 2005, p. 44).

No caso da obra em questão, baterias e caixas de som surgem pelo cenário em movimento, conforme a construção musical. Além dos instrumentos musicais, os próprios instrumentistas também aparecem pelo cenário, mas ao invés de se multiplicarem, passeiam pelos instrumentos em uma rápida colagem, surgindo em lugares alternados, criando um trajeto óptico pelos cenários retratados, como escadas, corredores, beirais e estações de metrô.

“CELL PHONE’S DEAD” (2006).

Vídeo em preto e branco construído em plano-sequência, em “Cell Phone’s Dead” Michel Gondry retrata o artista Beck cantando em um cômodo vazio. Durante a canção, todos os elementos, incluindo o próprio cantor, sofrem mutações físicas, se transformando em uma espécie de Golem artificial moderno. Contudo, ao invés de se criarem a partir da lama, como o ser mítico original, os seres retratados no videoclipe são formados por portas, móveis e prédios da cidade, em uma forte simbologia com a dominação da cidade sobre o homem. Novamente, como em outros vídeos do diretor, a existência dos limites da janela do quarto é operada como um reforço da sensação de aprisionamento nas grandes metrópoles.

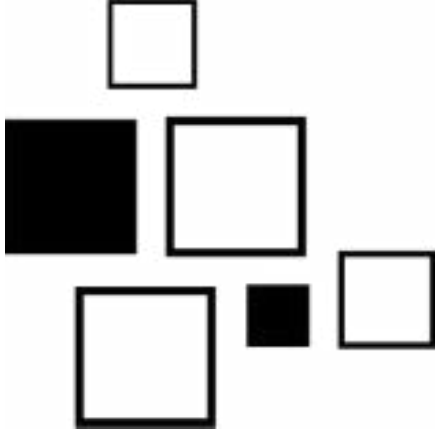
Se nos tempos recentes, como coloca Arlindo Machado (2001), “é a máquina que realiza o trabalho ‘físico’ da obra, cabendo ao artista o

trabalho intelectual e a atividade imaginativa” (p. 15), Gondry virá justamente se colocar enquanto artista diante do trabalho de processamento da máquina, construindo universos temporais que serão reproduzidos através de softwares de edição de vídeo. No caso deste videoclipe, a criatividade de Gondry se funde ainda com a bagagem artística do cantor Beck, filho da artista visual Bibbe Hansen, integrante da equipe de trabalho na Factory de Andy Warhol, e neto de Al Hansen, um dos fundadores do grupo Fluxus na década de 1960 e atuante na cena artística. Reunidos para a produção desta obra, exploram as possibilidades de recursos enunciadores das máquinas, aliando técnica ao imaginário, em um diálogo que se utiliza dos códigos significantes presentes no vídeo.

CONCLUSÕES

Foi possível observar, através dos cinco videoclipes elencados, que a ampliação dos recursos expressivos dos videoclipes musicais, especialmente com o desenvolvimento das ferramentas de manipulação, edição de imagens e recursos da informática, após os anos 1980, propiciou campos de atuação para artistas como Michel Gondry, que realizaram desde então apropriações da linguagem videográfica, trabalhando novos conceitos de espaço e tempo.

No caso deste diretor, o aproveitamento das novas possibilidades de captação digital e do aumento da resolução da imagem se dá ao utilizar composições complexas, com riqueza de elementos e, especialmente, próximos ao real, sem o afastamento da obra dos padrões figurativos que ocorriam nos primórdios da produção em vídeo analógico. Gondry faz com que o espectador perceba o tempo de maneira real, mas crian-



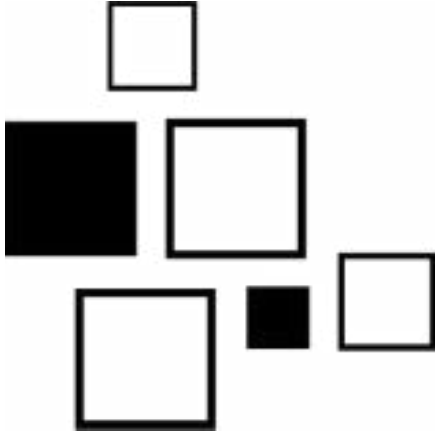
do para isso situações não usuais, de cunho bizarro ou em ambientes oníricos, em um discurso recorrente sobre o interminável, na sobreposição de camadas e desconstrução de relações espaciais.

Ao incorporar o tempo dentro do vídeo, estabelece um frutífero diálogo com os vídeo-artistas da galeria, retomando questões colocadas em debate no campo da arte contemporânea, como o aspecto processual das práticas artísticas, a aproximação da arte com a vida e a quebra com os espaços expositivos tradicionais (ARANTES, 2005, p. 25). Isto também se deve às próprias mudanças sociais e tecnológicas ocorridas desde o final do século XX, com a difusão massiva de celulares, mensagens de texto, TV a cabo e da Internet, que impactaram no entendimento do universo físico e psicológico que habitamos.

E se desde o início do século XX, artistas das diferentes vanguardas tentaram representar novos conceitos de tempo, seja ao fundir diferentes pontos de vista de um objeto, ao justapor movimentos em uma única composição ou ao retratar a imagem em estado de sonho, a virada do último século legitima as possibilidades de expressão do vídeo digital, com a ampliação de meios tecnológicos, câmeras de fácil acesso, programas de edição não-linear e de computação gráfica. Em uma apropriação industrial destas expressividades, o tempo passa a ser representado e percebido de maneiras nunca antes pensadas, para contar uma história, passar uma sensação, atentar para onde correm os carros, pessoas, coisas. Construir, a partir do não-linear, narrativas de pertencimento.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Priscila. Arte e Mídia: Perspectivas da Estética Digital. São Paulo: SENAC, 2005.
- MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e Pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: LEÃO, Lúcia (org.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC, 2005. pp. 23 – 50.
- McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding media. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
- ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Craig. Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980. New York: Oxford University Press, 2010.



A MÍDIA, A EDUCAÇÃO AMBIENTAL E A UTILIZAÇÃO DO MEIO AMBIENTE PELO MARKETING: CONTEMPORÂNEO OU EXTEMPORÂNEO?



JOSÉ ESTEVÃO FAVARO - MESTRE- UNI-
VERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE



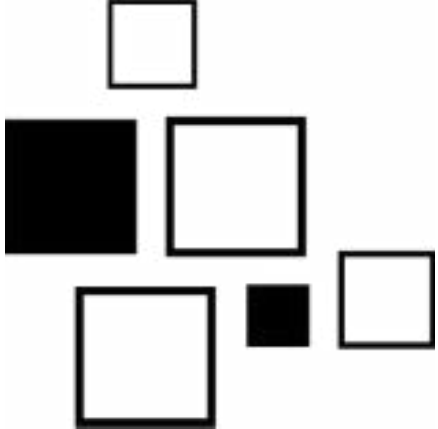
PETRA SANCHEZ E SANCHEZ - DOUTORA-
UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKEN-
ZIE

O ensino superior formal de Publicidade e Propaganda, no Brasil, é algo muito recente. Foi longo o caminho percorrido desde que foi veiculado o primeiro anúncio em 1808, na Gazeta do Rio de Janeiro, até que se chegasse à primeira escola oficial. Além daqueles que foram aprendendo e fazendo por si próprios, em suas tentativas e erros, “o ensino da propaganda através do exemplo recebeu em 1926 uma contribuição histórica: instala-se no Brasil o Departamento de Propaganda da General Motors” (Martensen, 1990, p. 32).

Segundo Ramos, a GM foi pioneira nesse setor no Brasil mas, mais do que isso, forneceu mão-de-obra especializada para as agências que aqui se instalaram posteriormente:

Decerto o Departamento de Propaganda da General Motors desempenhou um papel importante. E ele não terá sido menor, àquela altura, do que se refere ao lado de ensino, de escola, numa direção muito clara. Tanto que antes de acabar-se a década (de 1920), com a vinda para o Brasil da primeira agência americana, a Thompson, e pouco mais tarde, da Ayer, os profissionais do departamento da GM se repartiram por essas duas empresas e formaram os seus núcleos iniciais. (Ramos, 1987, p. 35)

A partir de então, as agências multinacionais que aqui começavam a se instalar, em função da necessidade de contarem com profissionais mais qualificados e que entendessem do ramo, passaram a formá-los, seja na



área de criação, seja na de marketing e, conseqüentemente, em propaganda e mídia, por meio do sistema de trainees. Martensen relata essa necessidade e o investimento que se fez nesse sentido:

Agências nacionais e multinacionais, todas viviam na obsessão de criar mão-de-obra para a propaganda. Apreciáveis somas e, mais que dinheiro, uma enorme quantidade de tempo e esforço eram despendidos pelas agências no preparo de gente capaz de enfrentar o vertiginoso desenvolvimento que o negócio da propaganda vinha tendo. (Martensen, 1990, p. 33).

Ainda de acordo com o testemunho de Martensen, as associações de classe que já haviam se formado em São Paulo e Rio de Janeiro também se empenharam nesse esforço:

A Associação Brasileira de Propaganda e a Associação Paulista de Propaganda – instituíram cursos esporádicos, de curta duração, procurando colaborar com as agências no preparo de novos profissionais. (Martensen, 1990, p. 33).

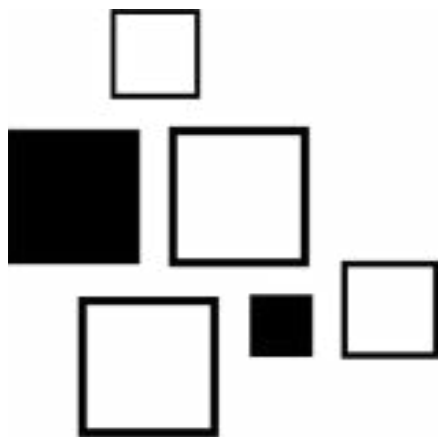
Somente em 1951 surgiu a primeira Escola de Propaganda no Brasil, localizada em São Paulo e instalada no Museu de Arte de São Paulo – MASP, conforme afirmação de Martensen:

Apresentado o anteprojeto de Lima Martensen a Assis Chateaubriand, a idéia foi totalmente aprovada e o MASP se tornou o abrigo da primeira Es-

cola de Propaganda no Brasil. Era 27 de outubro de 1951. O curso tinha a duração de dois anos e as matérias eram: Psicologia, Elementos da Propaganda, Técnica de Esboço (layout), Arte-Final, Produção e Artes Gráficas, Redação, Rádio-Cinema-Televisão, Mídia, Estatística e Pesquisa de Mercado, Promoção de Vendas. Completando as matérias básicas, a Escola proporcionava: cursos práticos em agências, visitas profissionais a veículos, anunciantes e fornecedores, mesas redondas e seminários. (Martensen, 1990, p. 34).

No ano de 1961, a Escola de Propaganda passou a chamar-se Escola Superior de Propaganda de São Paulo - ESPSP e, em 1971, Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, que se manteve sozinha no ensino de propaganda no Brasil até 1968, ainda segundo relato de Martensen:

Alguns outros cursos de curta duração foram instituídos em vários pontos do país e quase sempre a ESPSP deles participou, de uma forma ou de outra, enviando seus professores, cedendo currículos, incentivando a iniciativa. João Batista Reimão, em 1968, lança a semente do que viria a ser a Faculdade de Comunicação Social Anhembi; a Universidade de São Paulo, em conjunto com a ESPSP, faz uma séria tentativa de incorporar em sua Faculdade de Comunicação toda a



experiência e professorado da Escola Superior de Propaganda, mas, apesar do grande empenho de ambas as partes, não se chegou a bom termo, principalmente diante da insistência da ESPSP em manter os cursos no período noturno, o que, àquela altura, não era viável para a USP. Resulta daí a criação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Surgem as faculdades de comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, Alcântara Machado, Curso Objetivo, Cásper Líbero e muitas outras, em São Paulo e em vários pontos do Brasil. (Martensen, 1990, p. 35).

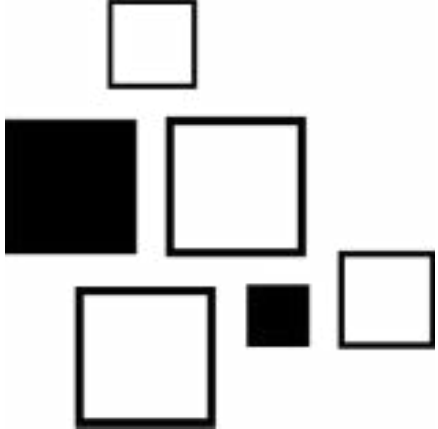
O ensino de propaganda mostrou-se altamente lucrativo e as faculdades a ele dedicadas não pararam de crescer. As escolas formavam alunos não apenas para o mercado publicitário. Devido ao charme e fascínio que sempre exerceu, formavam muitos alunos que se empolgavam apenas com o título de publicitário.

Posteriormente, entretanto, uma série de fatores mudou os rumos dos acontecimentos na área. As mudanças na economia, na mentalidade do empresariado – que se viu obrigado a conter as verbas que investia em marketing e em propaganda – a retração do mercado consumidor, a falência de marcas varejistas e, principalmente, a busca de profissionais qualificados em marketing fizeram com que as instituições de nível superior voltadas para o ensino de propaganda e marketing tivessem que repensar seu papel. Passaram a qualificar alunos que, tendo formação

na área, buscavam cursos de especialização nesse campo, e aqueles que, tendo outra formação, buscavam no marketing uma nova oportunidade de mercado.

Essas oportunidades para os jovens publicitários recém-formados existem. Elas estão ao alcance principalmente se os jovens têm um sólido embasamento cultural e humildade para aprender – ambos dirigidos para sua atividade futura. Talento, com certeza, é importante mas não suficiente. São necessários ainda alguns ingredientes para o êxito: ter estudado, durante seu período de formação, em uma instituição preocupada com seus formandos; ter conseguido um equilíbrio entre a teoria e a prática; ter encontrado uma melhor estrutura curricular que contemple a preocupação com o meio ambiente inserida numa metodologia interdisciplinar.

Hoje já não existem mais as “agências escolas”, onde se pratica a publicidade. Assim sendo, a experiência exigida deverá vir do ensino superior. Isso se deve ao fato de que tais agências não têm mais tempo nem dinheiro para destinar à formação prática de seus funcionários. Hoje, não têm mais interesse em treinar seus funcionários e acreditam que essa responsabilidade caiba às instituições de ensino superior, o que na realidade acaba acontecendo. Por necessitarem que os profissionais estejam aptos a desenvolver as atividades que lhes são destinadas e confiadas, – e essa postura se justifica em função da concorrência, da agilidade do mercado e da facilidade com que os clientes mudam de agências, – as agências exigem até mesmo experiência para cumprir estágio.



Como agravante das questões educacionais aqui analisadas, importa salientar que o ensino voltado para o meio ambiente, abrangendo não só as questões ambientais, mas também o desenvolvimento sustentável e a qualidade de vida, é ainda mais recente do que o ensino da propaganda.

A título de ilustração, é interessante recuar ao início da década de 1970, quando o Brasil participou da Conferência da Organização das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, realizada em Estocolmo (Suécia), em 1972. O governo brasileiro defendeu a posição de que preferia mais o desenvolvimento econômico do que resolver as questões ambientais. Entretanto, uma mudança muito importante estava começando a acontecer: a compreensão da importância de se viver com qualidade de vida, sem prejuízo do desenvolvimento, conforme nos ilustra Souza:

No Brasil, passou-se a perceber, então, a relação possível entre a economia e o meio ambiente, a partir de uma idéia de que há uma noção de sociedade sustentável, onde todo homem tem direito fundamental à liberdade, igualdade e ao desfrute das condições de vida adequadas ao meio ambiente, onde possa ter não apenas o direito à vida como existência, um direito de primeira geração construído pelo sistema jurídico, mas sobretudo direito à vida com qualidade. (Souza, 2002, p. 293)

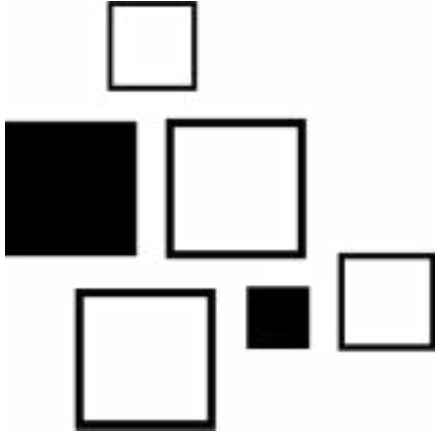
A partir de então, várias ações foram sendo desenvolvidas e permiti-

ram a implementação de gestões ambientais, tal como a implantação, em 1973, da Secretaria Especial do Meio Ambiente – SEMA, ligada à Presidência da República, e a ampliação, a partir de 1986, de seu campo de atuação, no âmbito estatal; a publicação, em 1987, do Relatório Nosso Futuro Comum pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, mais conhecido como Comissão Brundtland” (Pelicioni, 2004a, p.449):

O documento Nosso Futuro Comum foi elaborado a partir de um estudo minucioso da problemática ambiental em todo o mundo, cujos resultados tornaram evidentes a necessidade da erradicação da pobreza – vista como causa e efeito dos problemas ambientais –, por meio da polêmica proposta de “desenvolvimento sustentável”, definido no relatório como aquele que “atende às necessidades do presente sem comprometer a capacidade de as gerações futuras atenderem também a sua”. (Pelicioni, 2004a, p. 449)

Outro passo importante para a política ambiental brasileira, dado em 1988, foi a inclusão, na nova Constituição Federal, de um capítulo inteiro dedicado ao meio ambiente.

Em 1992 ocorreu um outro significativo evento: a Conferência da Organização das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, conhecida como Rio-92. A conferência objetivou discutir como os países haviam encaminhado as questões discutidas na confe-



rência de Estocolmo e propor novos encaminhamentos. A esse respeito escreveu Pelicioni:

O evento reuniu os principais representantes de 178 países e contou com a participação maciça da sociedade civil, lançando as bases sobre as quais os diversos países do mundo deveriam, a partir daquela data, empreender ações concretas para a melhoria das condições sociais e ambientais, tanto no âmbito local quanto planetário. (Pelicioni, 2004a, p. 450)

Verifica-se, assim, que as preocupações e políticas ambientais foram crescendo gradativamente. Em 27 de abril de 1999, foi sancionada a Lei nº. 9.795, que dispôs sobre a educação ambiental e instituiu a Política Nacional de Educação Ambiental, regulamentada em 25 de junho de 2002, pelo Decreto nº 4.281. Os artigos 1º e 2º da referida lei definem e esclarecem o que é educação ambiental e sua importância:

Art. 1º Entendem-se por educação ambiental os processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade.

Art. 2º A educação ambiental é um componente essencial e permanente da educação nacional,

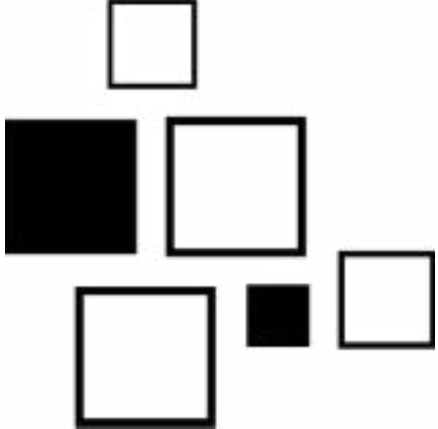
devendo estar presente, de forma articulada, em todos os níveis e modalidades do processo educativo, em caráter formal e não-formal. (Brasil, Lei nº 9.795, 1999, regulamentada em 25 de junho de 2002a.).

Atualmente, pode-se verificar uma preocupação com o cumprimento das disposições legais em escolas voltadas para o ensino fundamental e médio. Isso significa um avanço, se compararmos com o passado recente e ponderarmos sobre a possibilidade de estarem sendo formadas gerações mais conscientes e que poderão exercer o direito a cidadania de uma forma mais ampla. Aparentemente, entretanto, inúmeras instituições de ensino superior não têm cumprido, pelo menos na graduação, de uma forma consistente, o que delas se espera. Pode-se supor que a omissão se deva a uma certa flexibilidade no disposto na lei, conforme é possível ser verificado pelo art. 10 da Lei nº 9.795:

Art. 10 A educação ambiental será desenvolvida como uma prática educativa integrada, contínua e permanente em todos os níveis e modalidades do ensino formal.

§ 1º A educação ambiental não deve ser implantada como disciplina específica no currículo de ensino.

Não se constituindo disciplina específica, a educação ambiental deve ganhar relevância em todos os cursos. Assim, as instituições precisam



encontrar formas de implementá-la em seu conteúdo programático, observando-se “a integração da educação ambiental às disciplinas de modo transversal, contínuo e permanente”, conforme consta no Decreto nº 4.281, de 2002, regulador da Lei nº 9.795.

Por mais trabalhoso que possa parecer, as mudanças no currículo devem ser promovidas. As novidades, quando justificadas, precisam ser implementadas constantemente, não apenas porque irão influir no conceito final emitido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP/MEC), quando do reconhecimento ou recadastramento da instituição. O mais importante é que sem dúvida estará proporcionando uma verdadeira e integral educação.

O caráter transversal da educação ambiental permite que as discussões temáticas desenvolvam-se dentro de qualquer disciplina. Nesse sentido caminham as considerações de Luzzi (2000), apud Pelicioni, (2004):

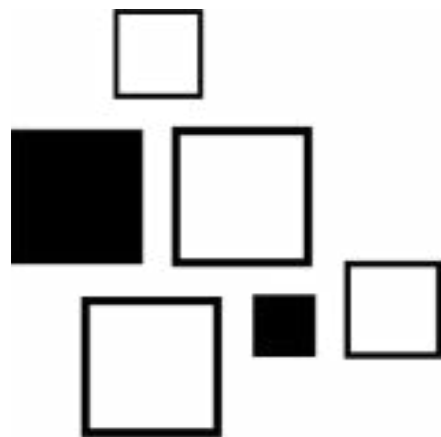
É o produto em construção, da completa história dinâmica da educação, um campo que tem evoluído de aprendizagem por imitação, e ao mesmo tempo, das perspectivas de aprendizagem construtiva, crítica, significativa, meta cognitiva e ambiental. É uma educação produto do diálogo permanente entre concepções sobre o conhecimento, a aprendizagem, o ensino, a sociedade, o ambiente e como tal, é depositária de uma cosmovisão sócio-histórica determinada. Por isso, é

que o binômio educação/ambiente deverá desaparecer. (Luzzi, 2000, apud, Pelicioni, 2004, p. 472)

Logicamente, não cabe só às escolas a tarefa de educar no sentido de preservar o meio ambiente e de promover o desenvolvimento sustentável; todos nós somos responsáveis. Entretanto, o esforço conjunto das instituições de ensino, da mídia, das empresas é que farão a diferença. Os alunos são uma das bases que dão sustentação a essa estrutura, até porque atuam em duas pontas diferentes: como indivíduos formadores de opinião e, portanto, exemplos a serem seguidos, e como atores em um cenário que envolve a comunicação social e o relacionamento humano.

Sendo a educação ambiental uma importante vertente da educação geral, é um instrumento para que o progresso do país se sustente sem esgotar os recursos da natureza e sem sacrificar a qualidade do meio ambiente humano. Vêm aqui, a propósito, os ensinamentos de Morin:

Quanto sofrimento e desorientações foram causados por erros e ilusões ao longo da história humana, e de maneira aterradora, no século XXI! Por isso, o problema cognitivo é de importância antropológica, política, social e histórica. Para que haja um progresso de base no século XXI, os homens e as mulheres não podem mais ser brinquedos inconscientes não só de suas idéias, mas das próprias mentiras. O dever principal da



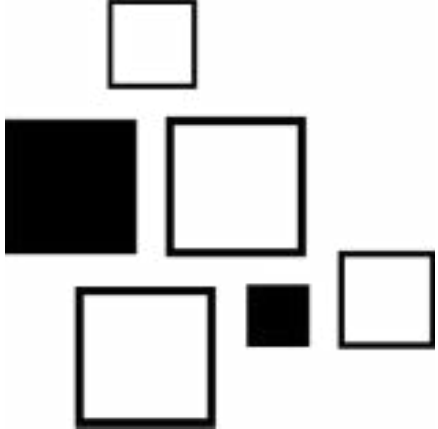
educação é de armar cada um para o combate vital para a lucidez. (Morin, 2003, p. 33)

Baseados nos dados até aqui apresentados, podemos considerar que tanto o ensino formal de publicidade e propaganda quanto o da educação ambiental são contemporâneos. Assim como é contemporâneo, no Brasil, a utilização do marketing societal. Historicamente, as empresas tiveram diferentes orientações para o mercado: tem aquelas voltadas para a produção, um dos conceitos mais antigos nas relações comerciais e que sustenta que os consumidores dão preferência a produtos fáceis de encontrar e que sejam de baixo custo. Nessa orientação é pressuposto que os consumidores estejam interessados principalmente em disponibilidade de produtos e preços baixos; outras empresas são voltadas para o produto e sustentam que os consumidores dão preferência a produtos que ofereçam qualidade e desempenho superiores aos de seus concorrentes, que tenham características inovadoras e que saibam avaliar qualidade e preferência, porém não contam com basicamente nenhuma participação dos clientes; empresas orientadas para vendas consideram que os esforços de venda seriam os responsáveis pelo sucesso da marca, uma vez que os consumidores não comprariam aqueles produtos por vontade própria, devendo ser persuadidos à compra. Nesse tipo de orientação, normalmente a empresa produz mais do que o mercado necessita e não necessariamente aquilo que ele quer; empresas voltadas para o marketing consideram o consumidor o centro de interesse da marca, a qual passou a produzir baseado nas necessidades e interesses desse consumidor, e em agir para que ele se sinta satisfeito, agregando maior valor às marcas.

No marketing societal, há uma evolução dessa orientação de marketing. Sustenta que a tarefa da organização é determinar as necessidades, os desejos e os interesses dos mercados-alvo e fornecer as satisfações desejadas mais eficaz e eficientemente do que a concorrência, de uma maneira que preserve ou melhore o bem-estar do consumidor e da sociedade. Nesse tipo de orientação é necessário que as empresas incluam considerações morais e éticas em suas práticas de marketing. De acordo com Serralvo (2001, pg. 183):

Em condições iguais de preço, qualidade e distribuição, você consumiria um detergente líquido de uma indústria que está constantemente envolvida em projetos sociais, como educação infantil, saúde e contenção da violência, ou o mesmo produto de outra indústria sobre a qual não há nenhuma informação de atuação social responsável? É evidente que há uma propensão maior para consumir produtos de empresas cuja responsabilidade social é evidenciada.

Independente da orientação da empresa, todas elas buscam o lucro. Empresas contemporâneas naturalmente buscam atuar baseadas nas orientações de marketing e do marketing societal. O problema maior é que, muitas vezes, movidos pelo desconhecimento do que realmente seja o envolvimento da marca com o meio ambiente, com a responsabilidade social, motivado pela deficiência em sua formação acadêmica, ou ainda, o que é pior, atuando apenas pela oportunidade que parece ser mais adequada à marca para se mostrar em um ambiente contemporâ-



neo, o profissional envolvido com a marca e sua comunicação tomam medidas no mínimo extemporâneas. Afinal, as questões sociais são muito maiores do que apenas buscar um posicionamento ilusório da marca, quer seja por questões éticas ou, porque o consumidor atual está muito mais atento, informado e sujeito a mudanças, caso perceba que tenha sido levado ao erro em seu julgamento.

Os alunos, quando sensibilizados através da informação, podem se tornar referencial para a modificação da forma de pensar a comunicação e o marketing. Esse aspecto vai ao encontro do que ensina Pelicioni:

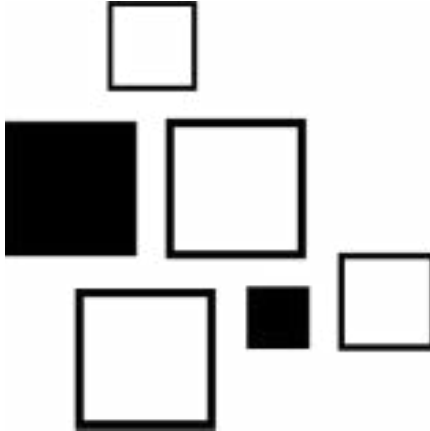
É preciso viver de acordo com o que se pensa, de acordo com valores éticos e de justiça social. A atitude é que vai predispor à ação. A educação faz com que a ação corresponda ao conhecimento valorizado.

[...]Trata-se de uma transformação cultural, de valores, de uma revolução de idéias, isto é, de mudanças urgentes e contundentes no ideário vigente nesse sistema capitalista, baseadas no humanismo moderno, em que deve prevalecer o bem da coletividade sobre o bem individual, egoísta dessa sociedade consumista em que predominam os interesses de poucos sobre a pobreza da maioria. O ser humano deve ser valorizado pelo que ele é e não pelo que ele tem, por seus bens e acesso a recursos. (Pelicioni, 2004, p. 468).

Marcas sérias, que valorizam seu consumidor, precisam apresentar comportamento que a qualificam como tal, atuando de forma ética. Profissionais que atuam num mercado contemporâneo, devem valorizar a ética, a transformação cultural e a educação, e essa, por sua vez, deve levar a sério os aspectos inerentes a ela e proporcionar a seus alunos o conhecimento adequado aos novos tempos

REFERÊNCIAS:

- BRASIL, Lei nº 9.795, de 27 de Abril de 1999, que dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental. Disponível em <http://www.mma.gov.br/port/conama/legiano1.cfm?codlegiti-po=1&ano=todos>.
- Luzzi, D. La ambientalización de la educación formal, um diálogo abierto em la complejidad del campo educativo. In: Left E coord. La Complejidad ambiental. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000
- MARTENSEN, Rodolfo Lima. O ensino da propaganda no Brasil In: MARTENSEN, Rodolfo Lima; BRANCO, Renato Castelo; REIS, Fernando (planejamento e coordenação). História da Propaganda no Brasil. São Paulo: IBRACO, 1990
- MORIN, Edgar. Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro. São Paulo: Cortez, 2003.
- PELICIONI, Maria Cecília Foseci. Fundamentos da Educação Ambiental In: Phillipi Jr., Arlindo; Roméro, Marcelo de Andrade; Bruna, Gilda Collet (editores). Curso de Gestão Ambiental. Barueri, SP: Manole, 2004.
- PELICIONI, Andréa Focesi. Trajetória do Movimento Ambientalista In: Phillipi Jr., Arlindo; Roméro, Marcelo de Andrade; Bruna, Gilda Collet (editores). Curso de Gestão Ambiental. Barueri, SP: Manole, 2004^a
- RAMOS, Ricardo. Do Reclame à Comunicação: pequena historia da propaganda no Brasil. São Paulo: Atual, 1987.



SOUZA, Paulo Roberto Pereira de. Garantia da Vida com Qualidade In: Phillipi Jr., Arlindo; Alves, Alaôr Caffé; Roméro, Marcelo de Andrade; Bruna, Gilda Collet (editores). Meio Ambiente, Direito e Cidadania. São Paulo: Signus, 2002

SERRALVO, Maria Clotilde R. in LAS CASAS, Alexandre Luzzi (coord). Novos Rumos do Marketing. São Paulo: Atlas, 2001.

POR ONDE ANDEI



KELLER REGINA VIOTTO DUARTE - UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - SÃO PAULO – BRASIL

Resumo - Por onde andei, nomeia um processo criativo atual que reúne minhas próprias experiências de quarenta anos de vida representadas a partir de objetos, fotografias e imagens digitalizadas. O que foi guardado pede nesse momento que seja revelado.

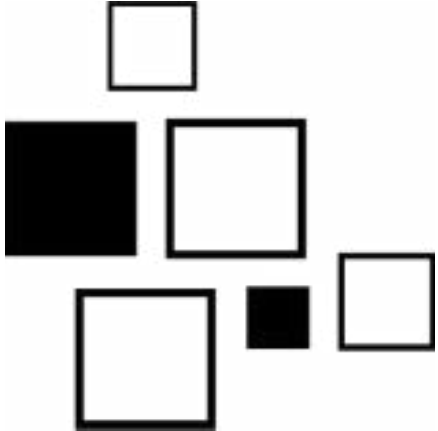
Objetos, documentações e representações contam uma história de vida permeada pela vivência artística, seja na condição de leitora ou de produtora em arte.

Ver, observar e apreciar arte assim como reproduzir, colecionar, fazer arte fez parte da minha história de vida, e é esse conjunto de objetos e imagens reunidos, selecionados, relacionados e apresentados na condição da produção artística contemporânea que compõem esse projeto.

Considerando as ideias e pensamentos dos autores Charlotte Cotton, Henri Bergson, Isabelle Rouge, Lúcia Santaella e Marcos Rizolli dentre tantos outros que orientam este processo criativo, proponho neste artigo a revelação do modo de produção artística auto-referente atual.

Este projeto é parte integrante e parcial da pesquisa doutoral que está sendo desenvolvida durante o meu percurso no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. “- Este trabalho foi financiado em parte pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa.”

A arte contemporânea alarga o campo artístico e esta pesquisa está inscrita neste campo, o qual aceita a convivência e a mistura de lingua-



gens, ou melhor, linguagens híbridas, assim como de materiais, técnicas e procedimentos artísticos assim como de uma nova linguagem no caso da hipermídia e as possibilidades de web arte. Nesse cenário, a fotografia ocupa um lugar privilegiado como arte.

A arte contemporânea acolhe também a vida cotidiana do artista como argumento referencial ou o que Isabelle Rouge chama de museus imaginários ou pessoais.

Os artistas Andy Warhol, Joseph Beuys, Cindy Sherman, Marina Abramovic e Sophie Calle exemplificam e iluminam essa pesquisa.

Palavras-chave: fotografia, imagens digitalizadas, história de vida, produção auto-referente, arte contemporânea.

1. Por onde andei, nomeia um processo criativo atual que reúne minhas próprias experiências de quarenta anos de vida representadas a partir de objetos, fotografias e imagens digitalizadas. Nesse processo, reconheço e identifico como experiência, aquelas que de acordo com John Dewey podem ser identificadas como uma experiência singular:

Quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe uma solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação, seja a de fazer uma refeição, jogar uma

partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de uma experiência (Dewey, 2010, p.109 - 110).

Para Dewey, a experiência singular tem uma unidade e por isso é nomeada. Nesse caso, nomeio algumas experiências singulares percebidas no transcorrer da minha vida. Segundo o autor a existência dessa unidade é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem (Dewey, 2010, 112).



> Imagem 1. Diamantina: uma experiência singular

A imagem 1. Diamantina: uma experiência singular, uma fotografia digital, assim nomeada e apresentada, representa um conjunto de fotografias, impressos, álbum de fotos, uma pasta portfólio, ou seja vestígios de uma experiência vivida por mim e ora guardada ora mostrada.

Essa imagem contempla uma metalinguagem, quando é uma foto de outras fotos, no entanto, a pasta portfólio, o álbum, assim como a disposição das imagem que se apresentam como acúmulo, sobreposições, justaposições, intervalos, tonalidades quentes, outras frias, linhas diagonais que estruturam provocam uma dinâmica, um movimento na composição; todos esses elementos percebidos na imagem, revelam um momento novo de quem olha para aquele conjunto de imagens como que recortando um fragmento da memória, juntando peças e relacionando, reconstruindo e recontando com alguns vestígios uma experiência vivida e registrada em diferentes suportes, papéis, lona, álbum de fotos, caderno de registro,... Essa experiência me remete a uma experiência única, vivenciada por mim na cidade de Diamantina, Minas Gerais, durante o mês de julho de 2001, quando participei da oficina de Criação Bidimensional – Desenho/pintura, do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.

A decisão de querer participar do festival, a inscrição, o resultado da seleção, os materiais levados na viagem (papéis, tecidos tintas, pincéis,...), a viagem de Jundiá até Belo Horizonte e depois de Belo Horizonte até Diamantina, a hospedagem no alojamento da escola, o café da manhã com pão de queijo quentinho, as aulas, ou encontros, a professora da oficina de desenho, Isaura Penna, a turma, as outras oficinas, tudo o

que acontecia naquele período e lugar, a minha produção exploratória, intensa, imersiva, os momentos de suspensão e retorno ao processo, tudo o que ficou compreendido naquele período e o que dele decorreu, marcou profundamente minha trajetória de vida.



> Foto 2. Título: “Caminho dos escravos – Diamantina” - Artista: Keller Duarte

Desse processo todo, algumas obras produzidas lá, se destacaram e passaram a ser expostas em diferentes ocasiões como foi o caso do



desenho em cêra sobre lona, de 300 x 160 cm, produzido com a técnica da frotagem, diretamente no “caminho dos escravos”, uma trilha de pedras, hoje um trajeto até mesmo turístico na cidade, mas que guarda nas pedras a memória de muitas histórias de andantes que por ali passaram.

O que foi guardado pede nesse momento que seja revelado.

Objetos, documentações e representações contam uma história de vida permeada pela vivência artística, seja na condição de leitora ou de produtora em arte.

Ver, observar e apreciar arte assim como reproduzir, colecionar, fazer arte fez parte da minha história de vida, e é esse conjunto de objetos e imagens reunidos, selecionados, relacionados e apresentados na condição da produção artística contemporânea que compõem esse projeto. É o tempo, com sua densidade, que dá sentido às vivências. Hoje, onze anos após essa experiência ter sido vivenciada e selecionada nesse novo processo criativo, que reconheço e identifico esta experiência, Diamantina: julho de 2001, como uma experiência singular, artística e estética.

E Katia Canton diz que:

Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidades e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação e de tecnologia virtual que tendem

gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais (2009, p.22).

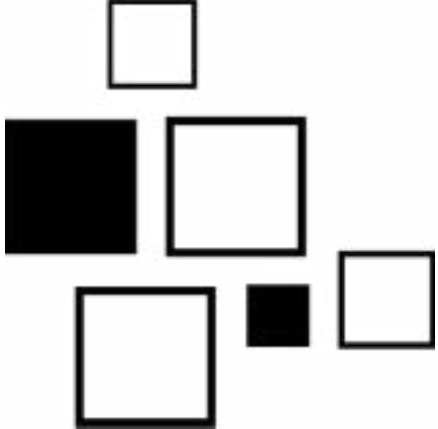
Charlotte Cotton afirma que a fotografia se tornou central no cenário da arte contemporânea (2010, p.21).

A arte conceitual minimizou a importância da autoria e da competência prática, aproveitando a capacidade inabalável e cotidiana da fotografia de retratar as coisas: adotou um visual peculiarmente “não artístico”, “inexperiente” e “anônimo” para enfatizar que a importância artística residia no ato retratado pela fotografia (Cotton, 2010, p. 21).

Canton cita Peter Pál Pelbart, quando escreve no texto “tempos agonísticos”, sobre o regime temporal que preside nosso cotidiano que, segundo o filósofo, sofreu uma mutação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade” (Canton apud Pelbart, 2009, 19).

E é por essa percepção do tempo contemporâneo que a autora afirma que ele retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento (Canton, 2009, p.20).

É na contramão dessa sensação de atemporalidade, de que apenas o agora existe, que proponho esse projeto de investigação, marcado por um processo de deslocamentos no tempo e no espaço. Por onde andei,



revela a espessura das experiências vividas e recuperadas na memória pelos vestígios deixados, sejam eles as fotografias, objetos, documentos, cada qual com sua característica própria de um tempo e lugar específico.

A apropriação e a releitura que a fotografia artística contemporânea faz das imagens também são realizadas pelo cotejo de fotos existentes, normalmente vernáculas e anônimas, a composição de grades, esquemas e justaposições. Em certa medida, o papel do artista, nesse caso, é como de um editor de gravuras ou de um curador, configurando o significado das fotos por meio de atos de interpretação e não pela realização de imagens (Cotton, 2010, 208).

Recuperar, organizar, ressignificar fotos existentes é atualmente um segmento da fotografia artística contemporânea.

Esse registro da experiência singular, da memória, do que ficou guardado é o que dá a espessura e densidade que passa agora a ser celebrada.

Celebra-se com a mostra, a exposição, a revelação, a divulgação seja em ambiente físico real ou hipermidiático como ocorre com a publicação das imagens atualmente em blogs e redes sociais.

2. [HTTP://ATELIERKELLERDUARTE.BLOGSPOT.COM.BR](http://atelierkellerduarte.blogspot.com.br)

O blog Atelier Keller Duarte foi inaugurado no dia 06 de março de 2012. Derivado do termo francês Atelier, este ambiente digital e público, pre-

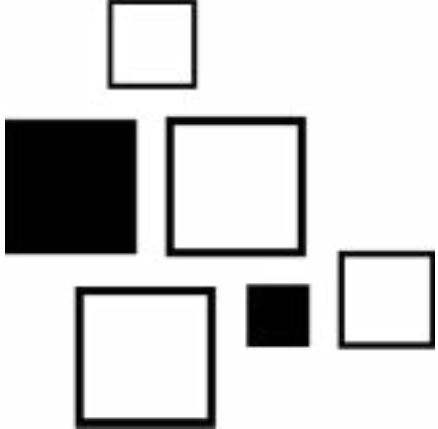
tende guardar e revelar parte do meu processo criativo do entorno da minha pesquisa doutoral. Por onde andei, é mais um processo que ocupa esse lugar. Um ambiente hipermidiático, que requer a linguagem hipermidiática. Linguagens híbridas, sempre digitais.

Lucia Santaella cita Feldman para apresentar a hipermídia como sendo “a integração sem suturas de dados, texto, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital” (2005, p.392).

É nesse ambiente que guardo e revelo, a partir de então, esse meu museu imaginário.

A arte contemporânea acolhe também a vida cotidiana do artista como argumento referencial ou o que Isabelle Rouge chama de museus imaginários ou pessoais., ou ainda de narração auto-fictícia. A autora faz referencia a diversos artistas que põem a sua própria vida no âmago da sua arte, dentre eles cita Christian Boltanski, Sophie Calle, Jeff Koons e Gilbert e George.

A expressão, museu imaginário, usada primeiro por André Malraux, traz outra interpretação. Malraux fala da incompletude do museu físico e a nossa possibilidade de imaginá-lo completo. Ele fala de uma história da arte do que é fotografável (1965, p.108). Enquanto Rouge usa a expressão do ponto de vista do artista do sujeito que faz arte, Malraux apresenta toda uma reflexão do ponto de vista de quem lê ou aprecia arte. Sendo assim, considero a relevância da obra André Malraux, mas é no



contexto de Isabelle Rouge que me aproprio do termo museu imaginário.

Alguns artistas selecionados aqui por mim, exemplificam e iluminam essa pesquisa. São eles: Warhol, Beuys, Sherman, Abramovic e Calle. De cada um deles, um fragmento, um exemplo, uma referência, numa busca constante por encontrar a minha linhagem artística.

O artista Andy Warhol, deixou além do conjunto da sua obra, a memória do seu atelier-estúdio-escritório, The Factory, como proposta de espaço do artista. Marcos Rizolli o considera um experimentador por excelência, um artista que sob qualquer pretexto buscava expor as imagens de sua cultura imediata (2005, p.140).

Segundo Isabelle Rouge, aos olhos de Warhol, muitos objetos da vida cotidiana são dignos de figurar no museu ao nível de um quadro ou esculturas clássicos (2003, p.17)

Joseph Beuys, também considerado por Rizolli um artista experimental, tem a ideia de arte como evento, um fluir ininterrupto de situações e de emoções.

Cindy Sherman, artista norte-americana, uma das maiores representantes da fotografia de arte pós-modernista, apresenta como temática constante, elementos da vida cotidiana. O autorretrato nesse caso se apresenta interpretando vários personagens. Ela é ao mesmo tempo a fotógrafa e a modelo de suas criações.

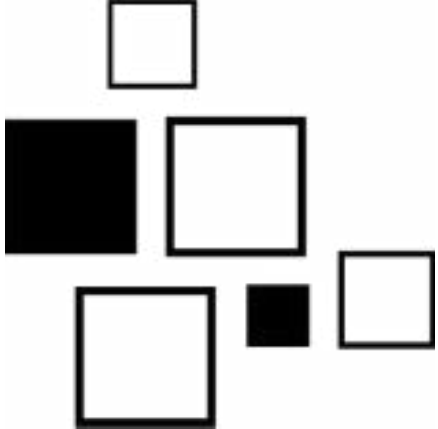
É Marina Abramovic quem diz: [...] A minha grande pergunta é: será que o artista tem o direito de atualizar o material de seu passado, colocando-o em um contexto no qual talvez venha a ter uma nova vida?” (28 Bienal de São Paulo Guia, 2008)

Assim como ela, que usa imagens dela mesma, de outros tempos, edita e atualiza as imagens, o que eu faço é reunir, selecionar, montar, justapor, sobrepor, digitalizar, editar e publicar essas imagens em ambiente digital e no caso do blog, em rede.

Sophie Calle é mais uma artista que, segundo Isabelle Rouge, põem a sua própria vida no âmago da sua arte. Seu trabalho aparece como uma autobiografia, às vezes fictícia, mas visual (2003,p.30).

REFERÊNCIAS:

- Bergson, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Traduç. Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- Cauquelin, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Tradutora Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- Cotton, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Trad. Maria S. Mourão Netto. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- Dewey, John. A arte como experiência. Traduç. Vera ribeiro. São Paulo, Martins Martins Fontes, 2010.
- González Flores, Laura. Fotografia e pintura: dois meios diferentes? Traduç. Silvana Cabucci Leite. São Paulo, editora WMF Martins Fontes, 2011.
- Canton, Katia. Tempo e Memória. (Coleção temas da arte contemporânea). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.



Larrosa, Jorge. Nota sobre a experiência e o saber da experiência. Texto subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas. 2001.

Malraux, André. O museu imaginário. Traduç. Isabel Saint-Aubyn. Portugal, Edições 70, 1965.

Rlizolli, Marcos. Artista, cultura, linguagem. Akademika Editora, 2005. Campinas, SP. 2005.

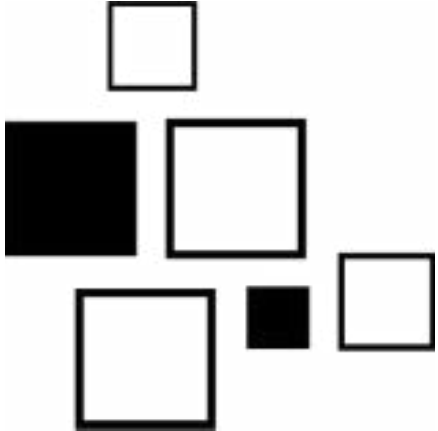
Rouge, Isabelle de Maison. A Arte Contemporânea. Ed. Inquérito, Portugal, 2003.

Santaella, Lucia; Noth, Winfried. Imagem: cognição, semiótica e mídia. 1. Ed. São Paulo, Iluminuras, 2008.

Santaella, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3.ed. São Paulo Iluminuras: FAPESP, 2005.

Sontag, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Este projeto é parte integrante e parcial da pesquisa doutoral que está sendo desenvolvida durante o meu percurso no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. “- Este trabalho foi financiado em parte pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa.”



MAIS LEVE QUE UM MAPA: SOBRE UMA VIDEOGRAFIA DO LUGAR NAS ESTRATÉGIAS CONTEMPORÂNEAS SITE- ORIENTED.



LEONARDO VENTAPANE

No photograph, group of photographs or other recorded images can completely represent The Lightning Field.

Walter De Maria

SOBREVOO

Todo mapa tem um apelo aéreo, um afastamento que aprofunda a distância entre duas imagens. E é nessa distância que “o viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá”.(CALVINO, 2003: 31)

Esta discussão trata da ampliação da noção de site na arte contemporânea, a partir desse reconhecimento de um lugar entre o local geográfico que imanta a criação site-oriented e as imagens que o re(a)presentam.

Considerando a alteração do valor documental da fotografia e do filme/vídeo que historicamente atendiam a uma lógica de registro desses trabalhos, o termo videografia não deve ser compreendido aqui como uma listagem ou um levantamento de vídeos de artistas, mas sim como uma tentativa imprecisa de reconhecer na imagem-movimento a inscrição de desse lugar : superando a cartografia, passando pela fotografia e, quem sabe, flertando com a radiografia – enquanto imagem-vestígio de uma série de atravessamentos.

DO LUGAR À IMAGEM

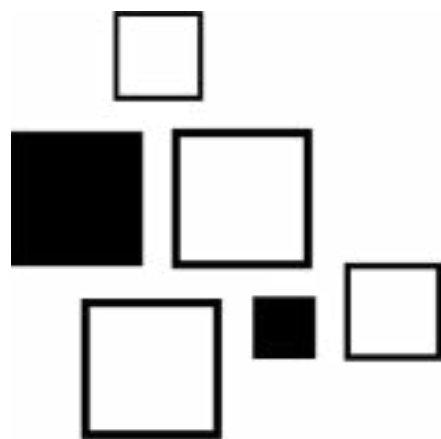
A compreensão de “site como algo mais do que um lugar” (KWON, 2004: 30) não é exclusiva da recente produção artística site-oriented. Afirmar uma relação de “orientação” com o site, em vez de uma outra, anterior, de “especificidade” (specificity), é reconhecer a natureza múltipla desses trabalhos, ao invés de seu enraizamento em uma localização geográfica. Dada a variedade de abordagens adotadas pelos artistas, de modo algum essa relação entre a obra e o site poderia se imaginar integralmente física-material: o site é antes um norte, uma força de atração.

Atentar para esse desenraizamento já nas primeiras experiências da arte site-oriented, impede-nos de confundir a impermanência e a mobilidade intrínsecas a esses trabalhos com a velocidade em que ocorrem as mudanças e as conexões no mundo de hoje e que, a grosso modo, apenas intensifica a rearticulação de valores colocadas em jogo pelas leituras pós-modernas.

Ainda assim, é justamente a essa velocidade que Kwon parece recorrer na tentativa de delinear as novas “fronteiras” do site na arte atual. Para ela, o site contemporâneo é “determinado discursivamente” (IBID.: 26),

(...) estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma seqüência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. (IBID.: 29)

De fato, essa é uma mudança significativa de percepção que, de certa maneira, “textualiza espaços e espacializa discursos” (IBID.: 29). Mas já em 1979, Craig Owens também vislumbrou no texto um modelo de território de atravessamentos das diversas abordagens envolvidas nos trabalhos site-oriented, mais especificamente naqueles da Land Art. Superando, por um lado, o apelo da paisagem natural, geralmente estéril e exótica, que ambientava a realização de muitos desses trabalhos e desviava a atenção dos incautos para a execução material da obra em um espaço-tempo determinado, e por outro, a fisicalidade brutal que fazia parte das estratégias da maioria desses artistas, Owens compreendeu que as intervenções – permanentes ou efêmeras – desenvolvidas naqueles terrenos (desertos, montanhas, lagos, etc.) não eram expressões à parte de todo o desdobramento criativo que as acompanhava. “Onde mais” – se perguntava ele em relação ao seminal trabalho Spiral Jetty, de Robert Smithson – “existe o Jetty, senão no filme feito por Smithson, na narrativa que publicou, nas fotografias que acompanham a narrativa, e nos vários mapas, diagramas, desenhos, etc. sobre ele?” (OWENS, 1979: 128). O que Owens percebeu é que todo esse repertório de elementos produzidos entorno do Jetty, ainda que preservassem um aspecto documental, eram parte da criação da obra. Para Owens, a estratégia criadora de Robert Smithson, particularmente, e da Land Art em geral, fazia o trabalho migrar do campo das visualidades para a estrutura textual pretendida por Barthes: “um texto não é feito de uma linha de palavras (...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações (...)” (BARTHES, 2004: 4).



No entanto, se o texto configura assim uma espécie de site, isto é, na medida em que é compreendido como um hipertexto, uma tessitura de possibilidades, uma planície, um deserto, um limite de abstração que situa e viabiliza a circulação de elementos diversos em um mesmo trabalho, devemos nos perguntar em que medida esse “nomadismo” não traça, em nossos dias, uma rota de volta ao campo das visualidades, fazendo da imagem um lugar. Diante do incremento das ferramentas digitais de captura e edição de imagens, não podemos falar de um outro nomadismo, de uma deriva que se prolifera no interior da própria imagem, inseparável do próprio processo de fazer imagem? Não é a própria imagem, agora, um território de livre atravessamento tanto para o referencial quanto para o fabular, tanto para o narrativo quanto para o poético – a imagem pensada e construída como uma realidade em si? Se por um lado fala-se em novos discursos e espaços estruturando e expandindo, a cada dia, a noção de site na arte, qual afinal a participação da imagem contemporânea e de suas estratégias de criação na ampliação dessa fronteira?

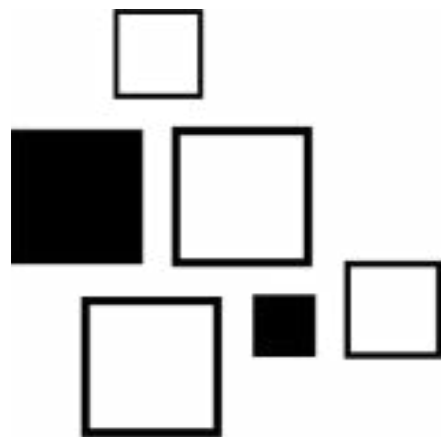
Nos trabalhos de nomes relevantes da fotografia contemporânea, como Andreas Gursky, Jeff Wall, Thomas Ruff, entre outros, o instante decisivo do clique perde-se, ou estende-se, numa elaborada trama de manipulação digital que envolve, de maneira geral, uma diversidade de espaços-tempos fotografados. Na condição híbrida da imagem “final” desses foto-artistas não podemos simplesmente identificar o corte que distingue duas ou mais realidades.

Nesse mesmo contexto, também a imagem em movimento atual é pas-

sível de uma “costura invisível” capaz de integrar realidade e fantasia, imagens de uma câmera real e de uma outra virtual, até o limite onde não se pode mais dizer o que foi exclusivamente criado no computador.

Nos últimos anos, o vídeo/cinema atraiu para si não apenas as imagens de outras mídias como também permutou os procedimentos antes específicos a cada uma delas. Nesse sentido, a hibridação – como o novo regime da imagem em movimento – recupera e atualiza a profunda transformação da noção de ponto-de-vista identificada por Owens já no *Spiral Jetty* de Smithson (OWENS, ID.:128). A câmera desmaterializada do vídeo/cinema contemporâneo permite que todos os modos da imagem se atravessem, denunciando uma explosão ou uma espiral que gira, suspensa, no descompasso entre uma ausência e uma ubiqüidade sempre em vias de se realizar. Não é apenas uma questão ferramental, mas sim de possibilidades poéticas e imaginais explicitadas pelas tecnologias digitais da imagem. Nesse aspecto, a imagem-movimento é beneficiada pelo contato mais próximo, pela manipulação viabilizada pelos recursos do software de sua natureza desde sempre editada, não-linear, impermanente,.

O que resta da subversão da natureza da mídia enquanto registro é somente um “olhar-através-da-lente”, um afastamento, ou ainda, como diria o filósofo, um olhar que nos convida “a medir a distância entre aquilo que vemos e aquilo que sonhamos, a percorrer aquilo que poderíamos chamar de espaço dos projetos, a viver no espaço-tempo do projeto” (BACHELARD, 2002: 101). É somente como projeto, ou como estratégia projetual, que podemos compreender esse lugar, esse lugar-imagem,



que se mostra imenso na dúvida que suscita sobre sua própria existência. Marcado por uma “potência de falso”, esse lugar deflagra uma “crise da verdade”, substituindo “a forma do verdadeiro” (DELEUZE, 2007: 160,161), não através do falso, mas através de um elemento falsificante.

DA IMAGEM AO LUGAR

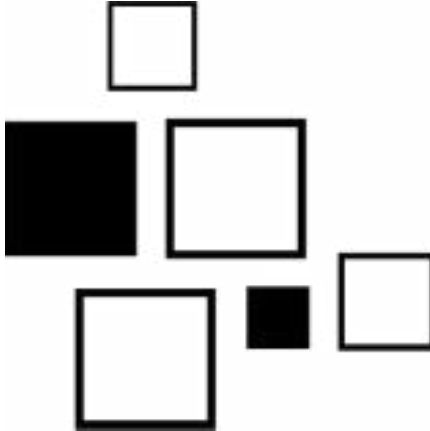
Por isso De Maria pode afirmar que nenhuma imagem é capaz de representar o Lightning Field. No extremo, o Lightning Field não existe... Ou antes, o Lightning Field é uma espera, e todos os elementos estão organizados a favor dessa espera: as hastes de aço inoxidável cuidadosamente enfileiradas e instaladas em um local isolado, a curta e pouco previsível estação de relâmpagos... O trabalho é justamente essa expectativa de ver, a construção de um olhar que aguarda um instante de iluminação – que não necessariamente chega no momento em que um raio atinge uma das hastes. Diante desse esvaziamento, toda e qualquer imagem é frustrante: não exatamente pela limitação da imagem em reproduzir uma experiência presencial no site, mas porque torna clara nossa incapacidade de estabelecer os limites de espaço-tempo do trabalho de De Maria.

A arte contemporânea está repleta desses lugares que não existem, ou melhor, que desaparecem diante de nossos olhos. Em “Fonte 193” Cinthia Marcelle nos mostra um caminhão do corpo de bombeiros se deslocando em círculos em um terreno não-localizável e lançando água para cima,. A água cai no centro do círculo desenhado no chão pelas rodas do caminhão. A “fonte” invertida é o eixo do movimento. No entanto, não é o não-lugar onde a ação se desenrola, nem o deslocamento

sem propósito do caminhão, nem a ausência de um foco de incêndio que marca ou interrompe a monotonia da imagem. O estranhamento é provocado pela alteração luminosa que faz o dia virar noite e vice-versa sem que o caminhão altere sua marcha. A imagem não é acelerada, o caminhão não passou a girar mais rápido, ainda assim a noite chega em questão de segundos. O caminhão acende seus faróis. Quando um outro dia volta a nascer, o caminhão e a fonte prosseguem na mesma cadência. Um pouco mais de atenção no “período noturno” da imagem, no entanto, e pode-se perceber que a sombra do caminhão projetada no terreno durante o dia demora a sumir durante o crepúsculo. Por sua vez, a poça formada no centro do círculo emana uma luminosidade estranha. Por último, o reflexo do céu matinal, com nuvens, revela-se no pára-brisa do caminhão. A surpresa não é tanto perceber que a noite chegou digitalmente, mas como, sem interromper o estatuto documental do vídeo, a artista foi capaz de desestabilizar o registro temporal da imagem.

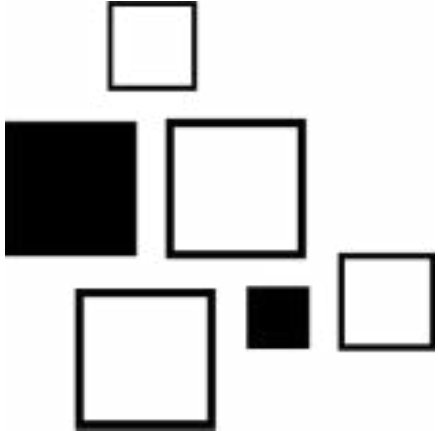
REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *Le droit de rêver*. 2ème édition – Paris: Quadrige/PUF, 2002.
- BARTHES, Roland. A morte do autor in ‘O Rumor da Língua’. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DE MARIA, Walter. Some facts, notes, data, information, statistics and statements, 1980. in ‘The Sublime’, ed. Simon Morley. Whitechapel, documents of contemporary art. Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2010. pp.118-121.



KWON, Miwon. One place after another. The MIT Press, 2004.

OWENS, Craig. Earthwords in 'October', Vol. 10 (Autumn, 1979), pp. 120-130.
The MIT Press (<http://www.jstor.org/stable/778632>).



HETEROTOPIAS, DESESTRUTURAÇÕES ESTÉTICAS E (AUTO)CRIAÇÃO NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DO TIPO “FAÇA VOCÊ MESMO” DAS PERIFERIAS



LILIANE LEROUX - SOCIÓLOGA E DOUTORA EM EDUCAÇÃO (UERJ). PROFESSORA E PESQUISADORA DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURA E COMUNICAÇÃO EM PERIFERIAS URBANAS FEBF/UERJ. COORDENADORA DA WEB-TV REVOLUTIVÉ.

Resumo: Tomando por base interligações, contemporâneas e históricas, entre Estética, Política e Cultura, este trabalho lança o seu olhar sobre a disseminação de tecnologias de criação audiovisual e o modo como se incorporam - através de iniciativas do tipo “faça você mesmo” - na vida comum de grupos e indivíduos anteriormente excluídos do consumo/ produção cultural mais amplo. Surge daí o que, a partir de Foucault, poderíamos chamar de heterotopias – locais nos quais os posicionamentos de uma dada cultura são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Nosso interesse será o de refletir sobre os modos como a criação artística audiovisual – posta nos termos de seu movimento próprio – tornar-se matéria tátil para qualquer morador da periferia. Abordamos a (auto)criação audiovisual como experiência estética, dissensual: aquela que perturba os enquadramentos do nosso mundo sensório, que desorganiza a nós mesmos e ao que no interior da cultura é possível ver e pensar, e que faz outras (contra)culturas emergirem com novas e interessantes combinações. Ignorando a regulação platônica e o fatalismo sociológico que afirmam que pobres e trabalhadores devem, para sempre, pensar, sentir e agir como pobres e trabalhadores, e nada mais, nessas experiências é possível ser pedreiro, dona de casa, estudante, motorista ou o que for e possuir a sensibilidade sutil de “escrever com luz” através de uma câmera ou mesmo de um celular. Trata-se de uma quebra de sintonia, uma desidentificação entre um lugar (ethos, posição social, classe, habitus) e um horizonte de afetos. É a igual capacidade de qualquer um experimentar qualquer tipo de vida, pois a arte opera, justamente, por exceder os limites do que é ordinariamente esperado dos corpos, percepções e afetos.



Palavras-chave: Estética; autocriação; audiovisual; periferia

A questão do que, em uma sociedade, pode ser visto é simultaneamente estética e política. A fundação de nosso mundo sensível – a ordem mais geral das aparências depende do modo como entramos em relação com as imagens. Quem vê e o que pode ser dito sobre o que é visto? Quem tem a competência de ver e as qualidades para dizer?

Jacques Rancière, em seu livro “O Desentendimento” (1996), afirma que a simples e óbvia conexão estética e política consiste no fato de que não há povo que se invente sem um impacto estético no real. Estética e política são, ambas, intervenções no visível. A ordem, toda ordem, é garantida por uma ficção, entendida, nos termos do autor, não como uma história imaginária, mas como a relação entre coisas que são ditas perceptíveis e o sentido que pode ser feito delas. Construir ficções, imagens (plásticas, literárias, sonoras) tem o poder de instituir um território, com uma população, com formas de representação sensorial, com modos próprios de fazer sentido das coisas, mas também, por outro lado, tem o poder de subvertê-lo.

Existe, pois, na base de toda comunidade ou cultura, um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo em nossa experiência. Este ordenamento fornece as condições de possibilidade do mundo tal como o conhecemos, o sentido conceitualmente possível a partir de um enquadramento prévio e universal de toda experiência. Nas palavras de Rancière, um “fazer caber” de funções e lugares e modos de ser, sem

espaço para lacunas e vazios. A exclusão de tudo o que “não é” e “não há”. Derivam daí, tanto a razão da insistência platônica da fidelidade de uma imagem a uma Ideia à qual somente o filósofo teria acesso, quanto a regulação aristotélica que afirma uma relação entre o dizível e o visível no qual as imagens são reservadas à transmissão de discurso (logos), na qual o valor de uma imagem é pautado em seu sucesso em transmitir um discurso ou conteúdo. Nesses casos, as imagens são submetidas a uma relação na qual o modo de fazer (technai) da arte está subordinado ou ao arkhe da comunidade ou a uma distribuição do sensível que determina o que pode ser assunto da arte.

Rancière argumenta, ao longo de boa parte de sua obra, como, rompendo com a ética platônica e a representação aristotélica, o regime de percepção que denomina “estético” teria emergido com uma mudança no status conceitual do sensível e da ideia de pensamento. Dito de outro modo, desorganizando esses limites éticos e representativos que separavam a arte da vida, emerge um sensorium no qual tudo pode ser material para a arte. Surge uma nova relação, agora involuntária e desinteressada, com a experiência sensível, uma indiferença sensorial, estética.

No ensaio ‘What Aesthetics Can Mean’ Jacques Rancière (2000) afirma que o sensível na arte, ao deixar de ser uma mera imitação, pode passar a ser o lugar de uma operação entre um sensível diferente de si mesmo e um pensamento diferente de si mesmo. Em seu livro “O Inconsciente Estético” (2009), o autor desenvolve a ideia de que a sensação seria “o pensamento que não pensa” (la pensée qui ne pense pas). O que está



em jogo nas duas definições, e é o que nos interessa aqui, é que a arte é capaz de quebrar a primazia do pensamento como logos, abrindo-o para um pathos. Ao fazê-lo, inaugura um pensamento que deixa de ser a apreensão subjetiva de um mundo objetivo, e passa a ser um afeto, uma experiência, uma paixão. Saber e não-saber, voluntário e involuntário. Livre de suas conexões ordinárias, a estética passa a expressar o poder heterogêneo de um pensamento que é capaz de se tornar estranho para si mesmo.

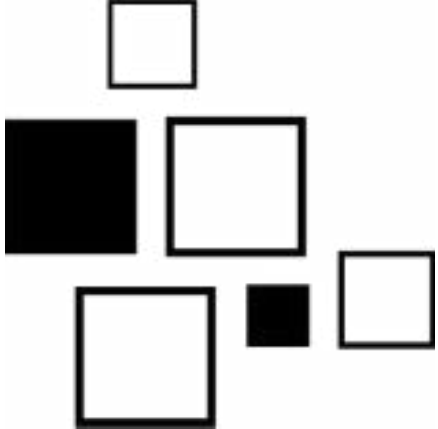
Nesta perspectiva, entendemos a criação artística audiovisual das periferias como uma experiência estética que coloca em crise um certo modo cotidiano de existir e desfaz, justamente, o arranjo (dispositivo) de hierarquias presentes neste sensível organizado pelo entendimento e mantido pelo estado de coisas. Essa forma outra de experimentar - foco de nossas pesquisas -, pode ser capaz de fazer emergir uma inédita e crescente visibilidade de novos modos de sentir, pensar e expressar que não mais correspondem, ou tão facilmente se adéquam, a um lugar (ethos, posição social, classe, habitus), mas que, ao contrário, deles se desprendem e se desidentificam.

Podemos perceber, no cenário da produção audiovisual brasileira – marcado por um forte elitismo -, que o “dar a voz” aos desfavorecidos foi um movimento que marcou época e instituiu um gênero. No rastro do cinema soviético das décadas de 1920 e 1930 (que se pretendia uma estética politicamente engajada), das ondas de “cinemas novos” que irrompem no Brasil, Argentina, Cuba, Alemanha, França e Japão nas décadas de 1950 e 1960, das iniciativas independentes que proliferaram

até mesmo na terra natal das produções hollywoodianas, nascem nos anos 1980 iniciativas de “dar voz” à população através de “repórteres locais” ou “cabines públicas”. Posteriormente, com uma tecnologia de produção de imagem mais acessível, no que diz respeito tanto ao preço quanto ao manuseio, surgem iniciativas – em grande parte de ONG’s - que parecem querer corrigir os rumos do cinema social, transformando a expressão cinematográfica no cerne de sua ação social, buscando não somente “dar voz”, mas conceder autoria.

Essas iniciativas, voltadas para uma parcela mais pobre da população, geralmente assumem o formato de “escolas” ou “cursos” e seu corolário de temas como cidadania, empreendedorismo, inclusão social etc. Tendem fortemente a enveredar por uma construção pedagogizada da experiência artística que, por esta razão, perde, na linha conceitual de nossa análise, sua dimensão estética. Presos ao cumprimento de um currículo, à necessidade de passar progressivamente a uma nova etapa, de sempre atingir objetivos, o fazer artístico autocriador se embrutece e, é claro, resulta sempre em muito pouco ou nada dentro da perspectiva que nos interessa.

É claro que subjaz a isto toda uma ideia de natureza humana organizada em uma hierarquia correspondente ao ranking de temas que realiza: mesmo “ganhando voz” ou “autoria”, tudo se passa como se, aos que vivem em uma posição social mais desvalorizada, só restasse a capacidade de se ocupar com o necessário e de expressar seus próprios sofrimentos. Pobres não teriam tempo a perder com deambulações desinteressadas, errantes e nômades. A questão “política” se resumiria a “ter



voz” para reivindicar esse necessário. A voz do pobre, mesmo nessas iniciativas, está limitada a expressar apenas o útil (phôné).

Aos intelectuais e artistas, a estes sim, caberia todo o privilégio das posições universais de pensamento: tanto no diz respeito à explicação científica desse sofrimento, quanto à capacidade de um julgamento estético desinteressado, e da produção e fruição estética. Eles teriam a exclusividade da palavra (logos).

Ou seja, espera-se de alguém menos privilegiado que, caso se aventure a fazer filmes, sua produção audiovisual consista em temáticas ditas “de periferia”. Neste tipo de “inclusão”, a situação socioeconômica, o local de origem ou a cor de pele do autor é transformado em gênero que lhe é imposto. Uma crítica a este tipo de “inclusão” pode ser encontrada no vídeo “How to be a successful black artist” (Como ser um artista negro de sucesso), de Hennessy Youngman, que dá dicas irônicas para ajudar jovens negros a serem “incluídos” no “mundo branco da arte”. O autor sugere que os artistas negros reforcem estereótipos na medida em que são caminhos garantidos para a audiência e o consumo pelos brancos. O vídeo aconselha, por exemplo, que estes devem se apresentar como o “exótico outro”, exercitar uma maneira de falar que expresse raiva, e, entre outros clichês, tirar proveito da escravidão como sendo “o ouro do discurso negro” - já que brancos, como totalidade, não possuem dramas em comum que possam transformar em arte.

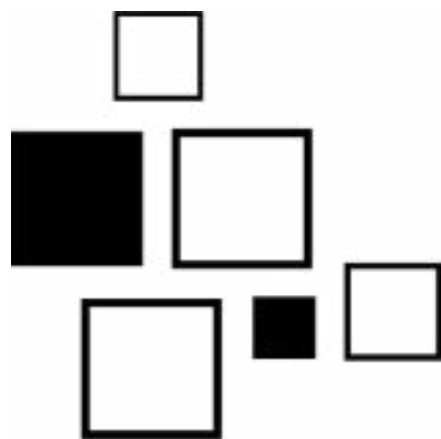
A crítica de Hennessy Youngman tem, obviamente, dois destinatários: a ideia de uma cultura livre para a experimentação da elite esclarecida por

um lado e, por outro, a de uma cultura popular ou de periferia sempre unitária e idêntica a si mesma.

Em resumo, buscamos ressaltar que a parte significativa das iniciativas institucionalizadas, do tipo “escola de cinema”, vão se enredando em abissal paradoxo: quanto mais se esmeram para alcançar o status de “escola” ou de “curso” que a todos parece, à primeira vista, em uma sociedade pedagogizada como a nossa, como tendo mais valor, mais ofuscam, a nosso ver, o que de melhor existe nas experiências de criação artística audiovisual, qual seja, um prazer desconectado de qualquer ciência dos fins, a coincidência original entre criação artística e autocriação.

Na contramão desta tendência, e na perspectiva que tentamos desenvolver até aqui, nossa aposta é que, em uma sociedade hierarquizada, desigual, altamente especializada não haveria transgressão maior do que aquela que Rancière denomina de “improvisação dos incompetentes”. Pois ela instaura um desfuncionamento no interior do que é tido como “normal” em uma lógica social; o que difere radicalmente de qualquer ideia de “inclusão”, posto que, esta última, consiste sempre em adesão à ordem pré-existente.

Interessa-nos, portanto, transitar pelo cenário da produção artística audiovisual que irrompe nas periferias, no rastro dessas “improvisações”, suas heterotopias e desestruturações estéticas – que colocam em crise esse modo cotidiano de existir, que desfazem o arranjo de hierarquias presentes neste sensível organizado pelo entendimento e mantido pelo



estado de coisas e que passam a afirmar novas posições (sempre móveis). Ignorando a regulação platônica e o fatalismo sociológico - que afirmam que pobres e trabalhadores devem, para sempre, pensar, sentir e agir como pobres e trabalhadores, e nada mais -, as experiências que nos interessam produzem uma quebra de sintonia, uma desidentificação entre um lugar (posição social, classe, gênero, cor da pele, habitus) e um horizonte de afetos. É a igual capacidade de qualquer um experimentar qualquer tipo de vida, pois a arte opera, justamente, por exceder os limites do que é ordinariamente esperado dos corpos, percepções e afetos.

A incorporação no cotidiano de um número cada vez maior de pessoas de tecnologias ubíquas, portáteis e móveis, equipadas com recursos audiovisuais, tais como celulares, laptops, pods, pads conectados por redes Wi-Fi. tornam obsoletas as iniciativas e análises do tipo “dar a voz”, bem como as de “dar autoria”, que proliferaram até o momento. Dentro do que alguns denominam de “cultura da mobilidade”, tais tecnologias criam não só a possibilidade do consumo, mas também tornam a produção de conteúdo audiovisual mais livre, ao alcance dos dedos. Além disso, permitem sua distribuição - fácil, descentralizada e efetiva - através de plataformas stream, youtube, instagram, apps diversas, sendo, por esta razão, denominadas mídias pós-massivas. As novas tecnologias da mobilidade engendraram um sistema de produção e distribuição transversal e transgressivo ao massivo, e que cresce, vertiginosamente, a cada dia.

Quando essas tecnologias móveis, do tipo “faça você mesmo”, estão

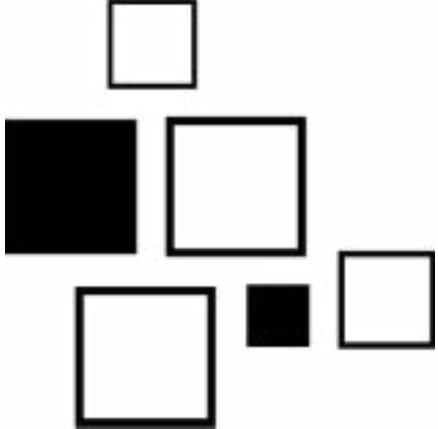
disseminadas, elas passam a ser exploradas por grupos e indivíduos anteriormente excluídos do consumo/produção cultural mais amplo. Incorporados na vida comum como novos dispositivos culturais, esses objetos e práticas criam subjetividades mais visuais (viewing subject – Panagia, 2009) que sentem, pensam, inventam e expressam o mundo e a si mesmo, a partir de perspectivas móveis. Cedo, inversões que desregulam a ordenação sensível emergem como uma espécie de anti-disciplina.

Surgem, então, espaços que, a partir de Foucault (2002), poderíamos chamar de heterotopias – locais nos quais os posicionamentos reais de uma dada cultura são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Para Rancière (2010, p. 21), heterotopias estéticas são rupturas entre um lugar no espaço e seu lugar na ordem ética de uma comunidade, que originam um lugar de indeterminação, um lugar que pode ser ocupado por qualquer um.

As inúmeras experiências de produção e transmissão de conteúdo audiovisual que proliferam a partir das periferias urbanas são, sem dúvida alguma, heterotopias desses dois tipos.

Não nos cabe esgotar o assunto, nem pretender fazer um resumo de todas as experiências que inspiraram nossas reflexões, no breve espaço deste texto. Buscaremos apenas colocar em perspectiva uma delas.

“Webtv de laje” é um conceito/projeto criado e desenvolvido por Marcio Bertoni. Diretamente da laje de sua casa, no município de Duque de



Caxias, periferia do Rio de Janeiro, Bertoni realiza e transmite ao vivo por internet um programa de entrevistas que recebe convidados para debaterem sobre cultura, arte, política e demais assuntos. Laje é o espaço livre no topo da maioria das casas na periferia que não possuem telhados. Espaço polivalente no qual roupas são postas para secar ao sol, meninos soltam pipas, a família toma sol, se refresca com mangueira, faz churrascos e festas no final de semana, a laje, agora, ganha um novo uso. Nas palavras de seu criador, o projeto é uma “webtv mutante nascida em 2009 na cidade de Duque de Caxias, Baixada Fluminense” que pode ser montada a partir de aparatos simples e cotidianos (um laptop conectado e com webcam) e/ou incorporar um arsenal variado de outros equipamentos (microfones, mesa de som, câmera caseira ou profissional etc.). A portabilidade da webtv de laje permite, também, a transmissão ao vivo de inúmeros eventos realizados em outros espaços.



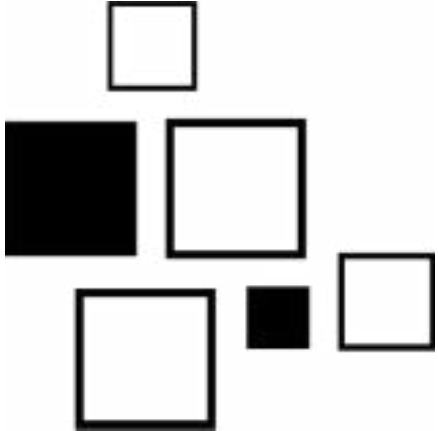
> Webtv de Laje - http://buracocavernoso.com/?page_id=10

Da laje para o mundo, irrompe um “levante” via stream, que opera por fora do sistema, liberado de regras, hierarquias e gêneros, permitindo sua constante reconfiguração. Um rompimento, que como analisamos anteriormente, não se configura necessariamente em uma outra ordem social, mas em um “desengate” das sensações e significados dominantes, incorporados como os únicos possíveis: uma mudança no sentido da vida.

A dimensão política própria da prática artística é desestruturar o sensível, ou, como disse certa vez Suely Rolnik, “abrir bolsões de respiração no sensível”. Desestruturações estéticas são sempre políticas na medida em que desestabilizam a configuração do sensível, inserindo nela um suplemento que não estava anteriormente presente. Rancière (2010, p. 21) considera esse suplemento sempre heterotópico, na medida em que supõe a constituição de um espaço onde as distribuições de lugares e competências são neutralizados dando origem a uma autotitulação daqueles que insistem em verificar seu poder na configuração do comum.

REFERÊNCIAS:

- Bertoni, Marcio. Webtv de laje. Disponível em <http://buracocavernoso.com/?page_id=10>. Acesso em 24/08/2012.
- Foucault, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- Foucault, Michel. Outros Espaços. In: Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense. 2006.
- Lemos, A. L. M. . Médias Localisés, Territoire Informationnel et Mobilité. Sociétés (Paris), v. 111, p. 81-91, 2011.



Lemos, A. L. M. . Celulares, funções pós-midiáticas, cidade e mobilidade. Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 2, p. 155-166, 2010.

Rancière, Jacques. What Aesthetics Can Mean. In: From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art and the Senses. London: Serpent's Tail, 2000.

Rancière, Jacques. A Noite dos Proletários – Arquivos do Sonho Operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Rancière, Jacques. O Inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2009.

Rancière, Jacques A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

Rancière, Jacques. The Future of the Image. London: Verso, 2009. London: Continuum. 2010.

Rancière, Jacques The philosopher and his poor. London: Duke University Press, 2003.

Rancière, Jacques. Is there a Deleuzian aesthetics? Qui Parle, Vol. 14, No.2 Spring/Summer 2004

Youngman., Hennessy. “How To Be a Successful Black Artist” Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3L_NnX8oj--g>. Acesso em 24/08/2012

Panagia, Davide. The Political Life of Sensation. Duke University Press. 2009.

ESPAÇO EXPOSITIVO: ESPAÇO SAGRADO - ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO



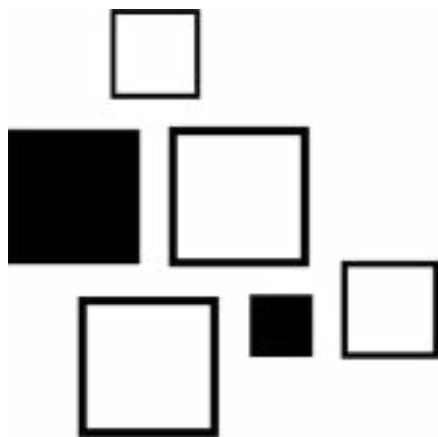
LUCIANA BOSCO E SILVA

A Sacralidade atribuída ao espaço expositivo não surge na modernidade, pelo contrário, vem de tempos remotos. As pinturas do paleolítico, descobertas em cavernas na França e na Espanha, encontram-se em galerias de difícil acesso, distantes da entrada, dando ao espaço um tom místico, resguardadas do tempo, criando um recinto mágico. “Esse recinto particularmente recluso é uma espécie de anti-recinto, ultra-recinto ou recinto ideal onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo.” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XVII).

No antigo Egito, as câmaras mortuárias também tinham um propósito místico, sendo de certa forma, um espaço expositivo de obras que acompanhariam o faraó à eternidade; “...câmaras onde a ilusão de uma presença eterna devia ser resguardada da passagem do tempo.” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XVI).

As catedrais góticas, também têm sua aura sacra, onde o homem não se comporta de forma normal, se espera de quem adentra esse espaço um comportamento irrepreensível, discreto, quase imperceptível. Tanto que “...O’Doherty descreve o espaço da galeria moderna como ‘construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval’” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XV).

Os Museus, apesar de não serem efetivamente locais religiosos, são carregados hoje de aura sacra. Lá, tampouco vemos pessoas correndo, conversando alto ou demonstrando qualquer tipo de atitude que denote vida. Aliás, não permitir



vida dentro da galeria seria algo esperado segundo os preceitos de O'Doherty: "A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos 'períodos' (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá." (McEVILLEY, T. In: O'DOHERTY, B., 2002, p. XVI)

Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor. Na verdade, já que o cubo branco promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais – o Olho é o Olho da Alma -, devemos ser vistos como incansáveis e estar acima das contingências do acaso e da mudança. (McEVILLEY, T. In: O'DOHERTY, B., 2002, p. XIX)

Ao tentar preservar a arte, como elemento sagrado, mágico, ou mesmo imortal, se cria dentro desse ambiente mistificado, um congelamento do espaço-tempo, um distanciamento da obra de arte do espectador comum, do homem.

"....a arte precisa libertar-se 'de ficar só com uma elite a que damos o nome de 'público', pois esta elite em breve não mais existirá e, de fato, atualmente já não existe. E, quando ela deixar de existir de todo, a arte ficará completamente

sozinha, mortalmente só, a menos que encontre um caminho para o 'povo', ou, para dizê-lo em termos menos românticos, a menos que encontre um caminho para os homens". [Pensamento da personagem Adrian Leverkühn, no romance Doutor Fausto de Thoma Mann. In: FISCHER, E., A Necessidade da Arte, CÍRCULO DO LIVRO, São Paulo, 1959.]

A questão do espaço expositivo é, portanto, complexa. Um espaço sagrado, ou visto desta forma, cria certa inibição. O espaço museal, ou mesmo o espaço de uma galeria de arte, é intimidante para o espectador comum. Podemos dizer que a sacralização dos espaços expositivos distancia a arte do homem. No entanto, a arte a partir de Duchamp, tem no espectador, como já dito anteriormente, seu elemento final, sem ele, muitas vezes, ela não existe de forma plena. Esta questão crucial, da necessidade do espectador e do distanciamento do espaço da galeria do homem, ou o questionamento disso, é o que dá a galeria tamanha ambiguidade.

As exposições realizadas no início do século XX passaram a questionar, de certa maneira, a sacralidade do espaço expositivo, ao utilizarem-no como espaço de experimentação e ao expor objetos de cotidiano como obras de arte; como é o caso dos ready-mades de Duchamp. No entanto, foi com 1.200 Sacos de Carvão, que Duchamp subverteu totalmente o espaço da galeria. Ao utilizar o teto da mesma como "suporte" para sua obra, ele inverte o olhar e cria uma nova dinâmica entre obra e espectador. Com essa obra Duchamp inaugura uma nova fase na rela-



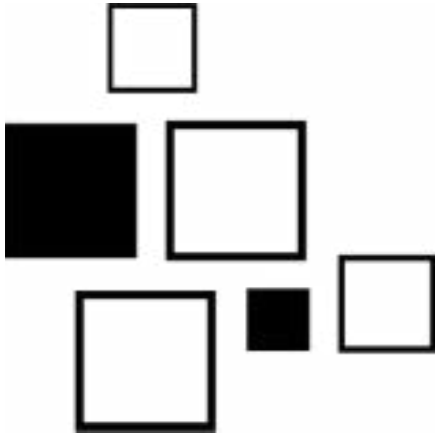
ção artista-obra-galeria. As relações espaço temporais subvertidas aqui pelo artista tem ainda outro componente importante, já que ele faz essa inversão espacial no espaço da galeria em uma exposição coletiva, sua obra, portanto, não é a única na galeria, mas gera uma influência direta na fruição das obras em seu entorno.

Com essa inversão, foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras. (Ele conseguiu isso invertendo no recinto o chão e o teto. Poucos se lembram de que nessa ocasião Duchamp também opinou a respeito da parede: ele concebeu as portas de entrada e saída da galeria. Mais uma vez com restrições da polícia, ele fez portas giratórias, isto é, portas que confundem o que está dentro e fora ao girar o que elas apanham. Essa confusão entre dentro e fora é coerente com a inclinação da galeria em seu eixo) Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa invenção do contexto deu início a uma série de intervenções que ‘desenvolvem’ a idéia de recinto da galeria como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética. (O’DOHERTY, B., 2002, p. 75)

Kurt Schwitters, com sua Merzbau, de 1923, obra em constante mutação, também traz grande questionamento sobre o espaço e o tempo, já que a obra acontece preenchendo o espaço e se modifica continuamente até ser destruída em 1943. “A Merzbau de Schwitters talvez seja o primeiro exemplo de uma ‘galeria’ como uma câmara de transformação, a partir da qual o mundo pode ser colonizado pelo olho convertido.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 45-46). A questão do espaço é, portanto, tratada aqui como uma algo que se instala, mesmo estas obras sendo na época, experiências conceituais e formais que não determinavam previamente uma Instalação.

Foi na virada dos anos 1950 para os 1960, no entanto, que as Instalações se apoderaram das galerias, utilizando seu espaço como parte da obra, e, em alguns casos, até mesmo como obra. É o caso da obra de Yves Klein, vista anteriormente, onde o artista apresentou a galeria vazia, pintada de branco, com um guarda republicano à porta e chamou-a de O Vazio, mas “seu título mais longo, ampliando a ideia do ano anterior, dá mais informações: ‘O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica’.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 104). A galeria, nesse momento, é palco de uma experiência única na arte, admirada e incompreendida.

Em seu Vazio, Klein apresenta a galeria, por fora, pintada de azul e por dentro pintada de branco, traz em si, uma experiência descrita por muitos como ‘transcendental’. Em sua abertura, Klein serviu drinks azuis, fazendo um contraponto com o azul externo da galeria, dentro do espaço interno, imaculadamente branco. Mais uma vez, criando um jogo



do que está fora, o que está dentro. Isso vale para a própria arte, o espectador está dentro da galeria, mas e a obra, onde está? Seriam, portanto, os espectadores, com seus drinks azuis, a própria obra? “Na noite de estreia, compareceram três mil pessoas, entre elas Albert Camus, que escreveu no livro de presença: ‘Com o Vazio. Poderes Totais’.” (O’DOHERTY, B., 2002, p.104).

Obras como a de Klein, tem vários tipos de público, os que estavam lá na noite de abertura e que participaram de um ‘evento’ de arte, os que visitaram a galeria vazia depois, viram o vazio simplesmente, e não o evento, e, a grande maioria, os que não estavam lá e tentam compreender e estudar um evento como este, através de fotos e relatos. Assim podemos então perceber que: “A memória (tão desprezada pelo modernismo, que frequentemente tenta lembrar-se do futuro esquecendo o passado) completa a obra anos depois”. (O’DOHERTY, B., 2002, p. 103)

Em resposta à obra de Klein, O Vazio, seu amigo, o artista Armand P. Arman, realizou em outubro de 1960 uma exposição a qual chamou, O Pleno, onde encheu de lixo do chão ao teto, de parede a parede, a mesma galeria usada anteriormente por Klein, a Iris Clert, criando assim um contraponto. Na exposição de Klein, o espectador adentrava, sem dificuldade em um espaço vazio, e vivenciava isso, o vazio. Na de Arman, o espectador era impossibilitado de entrar, pois a galeria estava repleta de lixo.

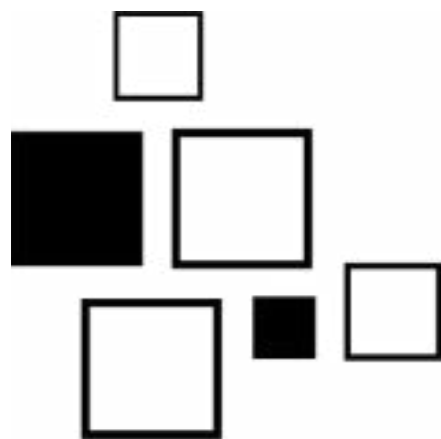
Mais mundana e agressiva, ela usa a galeria como uma máquina metafórica. Abarrote o espaço transformador com sucata e depois diga a

ele, grotescamente superlotado, que digira aquilo. Pela primeira vez na breve história das intervenções em galeria, o visitante fica fora dela. No interior, a galeria e seu conteúdo são tão inseparáveis quanto o pedestal e a obra de arte. (O’DOHERTY, B., 2002, p. 107 e 108).

Em 1969, Robert Barry, fecha a Eugenia Butler Gallery, por três semanas, com a frase “durante a exposição a galeria estará fechada.” [In: O’DOHERTY, B., No Interior do Cubo Branco, EDIT. MARINS FONTES, 2002] A obra, no caso, era a própria galeria fechada. Sua intenção, segundo O’Doherty, era mostrar o invisível na arte, onde peças ou coisas existem, mas não podem ser sentidas ou vistas. “Na galeria fechada, o espaço invisível (escuro? Deserto?), desprovido do espectador ou do olho, só pode ser penetrado pela mente.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 115).

Nesse momento, uma vez mais, o espaço da galeria é sacralizado, mesmo quando é profanado pelo lixo de Arman. Dá-se a ele um valor místico-religioso, que de fato ele não tem. Mas, no momento em que está ocupado por obras de arte, ele se transforma em templo, mesmo quando a obra necessita do espectador como elemento final, e mais, quando ela é apenas a ideia de obra concebida pelo artista.

Há, porém, outro aspecto questionado nas obras acima citadas, a própria questão do espaço, em um sentido mais amplo. O espaço da galeria como espaço existente. Seja o espaço interno da galeria, como sua relação com o espaço externo. A questão espacial, que é presença



constante e fundamental na poética da Instalação, se coloca aqui de forma conceitual. Em todos esses casos a questão espacial é discutida e trabalhada através da apropriação do espaço da galeria. O espaço expositivo se torna então, obra de arte.

O espaço, de forma conceitual e filosófica é discutido aqui, enquanto concepção espacial. “Demócrito concebeu o espaço como extensão vazia (kené daistolé) sem influência alguma sobre a matéria...” (CAMPOS, J.C., 1990, p. 43, 44 e 46). O espaço é então, discutido aqui, através do vazio, nos casos de Klein e Barry.

O vazio se apresenta enquanto possibilidade de existência de uma ideia. No vazio, a ideia da arte se sobrepõe a questão formal da arte. Neste novo conceito de arte, a obra, ou o projeto desenvolvido pelo artista, tenciona questionar a própria existência da obra, como se a ideia da arte, fosse em si uma obra de arte.

O espaço é então questionado, como espaço ocupado, espaço interno em diálogo com o espaço externo. A própria discussão aqui sobre espaço interno, impossibilitado de ser visitado, e “visitar” a obra estando do lado de fora da galeria, transforma o espaço externo da galeria, em galeria propriamente dita, e o interior dela em obra, tanto na obra de Arman como na de Barry. Ou seja, a discussão do espaço se da em vários níveis, entre interior x exterior, entre espaço privado e espaço público, chegando à questão da própria ocupação do espaço e do vazio.

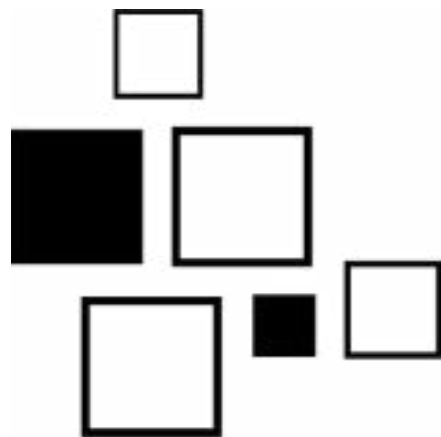
Além da questão do espaço e do vazio, essas obras também tratam do

tempo, tanto na galeria fechada por Barry por três semanas, onde a obra existe, por período determinado, assim como no vazio de Klein e na galeria entulhada de Arman. Em todos estes casos, a obra só existiu durante o período da exposição, sendo então finita enquanto obra, ou seja, efêmera enquanto objeto/manifestação artístico/a, mas perene enquanto ideia.

O tratamento da questão do tempo se dá de forma mais clara em obras como a de Jannis Kounellis, Sem título de 1969, obra executada na Galeria L'Attico em Roma, onde o artista apresenta doze cavalos vivos em estábulos, dentro da galeria, trazendo assim, para o espaço sagrado da arte o mundo animal. Mais uma vez a obra existe efetivamente como ideia ou conceito, permanecendo apenas durante o período da exposição, ou seja, uma experiência efêmera em espaço-tempo determinados. A grande diferença dessas obras, na questão do tempo, é que apesar de serem efêmeras, passageiras, elas não são um happening ou uma performance, e sim uma nova linguagem, onde o espaço-tempo é crucial.

O espaço da galeria é usado ainda, para experimentações que vão além da ocupação especial vista até aqui, além da performance e que tampouco são um happening. Em 1962, surge na Europa um grupo que se identifica com a arte conceitual e com o minimalismo americano, onde os artistas não eram vinculados diretamente ao movimento, mas, lidavam com as mesmas reflexões sobre questões da arte, o Fluxus.

O Fluxus tinha suas raízes nas questões levantadas no começo do século XX pelos dadaístas, e alguns artistas que fizeram parte do Dadá



se ligaram ao Fluxus. O grupo tinha na essência de sua arte questões intelectuais, filosóficas e uma crítica social madura, que não existiam praticamente na arte americana.

Havia, contudo, uma semelhança gritante entre os “eventos” do Fluxus e as atividades da arte pop do início da década de 1960 – como os “Happenings” de Claes Oldenburg e Jim Dine -, ainda que as incursões do Fluxus na performance ao vivo quase sempre tivessem insinuações intelectuais, políticas ou filosóficas mais explícitas que as da arte pop. (LUCIE-SMITH, E., 2006, p.157).

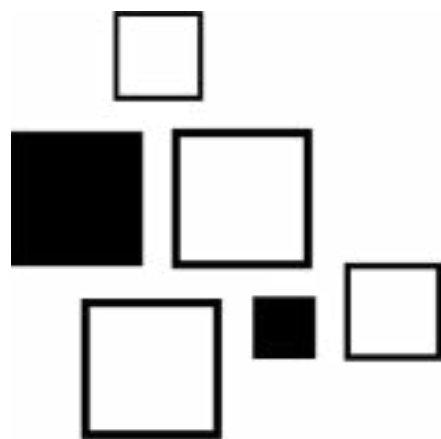
Foi dentro do Fluxus que Joseph Beuys, artista que como Duchamp tem uma arte própria, desenvolveu as bases reflexivas de suas primeiras obras. “No entanto, Beuys logo superou o movimento que o acolhera e tornou-se uma potência independente.” (LUCIE-SMITH, E., 2006, p.157). Beuys desenvolveu uma arte fortemente conceitual, onde as formas tinham significado dentro de um conceito quase ritualístico. A questão da existência, da consciência humana, e, acima de tudo a ideia de liberdade. A libertação, através da arte, e ainda, uma arte que tivesse na liberdade suas premissas, traria consciência e liberdade aos indivíduos, segundo a visão de Beuys.

Suas obras eram realizações ritualísticas, onde cada ação tinha um significado. Ele lidava com a questão do espaço, do vazio, do tempo, e mais, com a relação com o sagrado. Porém, no caso de sua obra, não há a sacralização da galeria ou do espaço expositivo e sim, uma busca

do sagrado em si. Como se em suas obras/performance fosse possível alcançar níveis diferentes de consciência, criando assim uma relação mística entre artista, público e obra. Sua obra mais conhecida e mais comentada é sem dúvida, *Coiote*, de 1974, realizada na galeria René Block, em Nova Iorque. A obra toda é um grande ritual.

Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado da cabeça aos pés em feltro, material que, para ele, era um isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Dentro de uma ambulância, foi levado para o espaço que dividiria com um coioote selvagem por sete dias. Durante esse tempo, ele conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. Os rituais diários incluíam uma série de interações com o coioote, que ia sendo apresentado aos materiais – feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do *Wall Street Journal* (a edição do dia) – sobre os quais o animal pisava e urinava, como que reconhecendo, a seu próprio modo, a presença humana. (GOLDBERG, R., 2006, p. 140-141).

A obra de Beuys ultrapassa, portanto, as linguagens conhecidas até então, criando um novo suporte, onde a questão ritualística se sobrepõe às questões formais. Nesse sentido, sua obra, mesmo sendo realizada em uma galeria, vai muito além do espaço da própria galeria.



A galeria se torna, portanto, receptáculo não de obras, mas de experiências artísticas, que vão muito além da produção de objetos de arte. No momento que temos uma pluralidade de formas no fazer artístico, a classificação das obras se torna complexa e estilos e movimentos questionáveis. É o caso do que conhecemos hoje como Minimalismo. Este é um movimento/estilo que de fato não existiu, esta foi uma classificação dada aos artistas do começo da década de 1960, estabelecidos em Nova Iorque e que produziam tridimensionais, que para vários críticos tinham características em comum o suficiente para serem discutidos como grupo. Assim, todo trabalho tridimensional desse período que fosse “aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de minimal num ou outro momento.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 06 e 07).

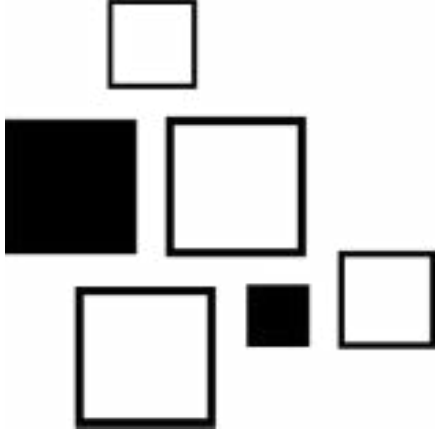
Entre os artistas que foram considerados minimalistas, e, que faziam obras que ocupavam o espaço de galerias de arte, está, como visto anteriormente, Robert Morris. Para Morris o valor das formas está em sua totalidade, ele acreditava na relação de formas simples, sem o uso de cor, e, produzia na relação entre elas, o equilíbrio. A Instalação, apresentada por ele na Green Gallery, em Nova Iorque, em 1964, propunha a construção de um espaço através da relação de poliedros nomeados como Prancha e Nuvem. No entanto, a obra em si era Sem Título. O interesse de Morris está tanto na forma pura, quanto na relação entre elas, o que produz uma obra, uma Instalação.

Já Sol LeWitt tem sua pesquisa formal relacionada a módulos. “Os

cubos abertos modulares de Sol LeWitt são, num aspecto pelo menos, o trabalho tridimensional mais ‘padronizado’ da época.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 45). A relação entre os módulos ou cubos abertos, torna-se um padrão na obra de LeWitt. No entanto, além da relação entre as partes, ele também começa a relacioná-las com o espaço circundante, como Morris. Exemplo disso é a obra Variações de cubos incompletos, de 1974. Nessa obra LeWitt cria um diálogo não só com o espaço circundante da obra, mas com o espectador, que tem que concluir a série de cubos a partir de certa lógica proposta pelo artista. “O hiato entre o conhecido e o experimentado parece ter sempre interessado LeWitt.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 47).

Carl André, assim como Morris e LeWitt, também trabalhou com tridimensionais. Seu trabalho, apesar de ter origem na escultura como suporte, também vai investigar o negativo da mesma, como no caso de sua obra 8 Cortes, Instalação apresentada em 1967, na Dwan Gallery em Los Angeles. Nesta obra o artista trabalha não o volume, o objeto ou a escultura, mas o vazio. É no vazio que a obra se consolida. Uma inversão da relação do objeto com o espaço, transformando o espaço em obra. Ele provoca o olhar, não por uma necessidade, mas o olhar como experimentação. As obras de André têm na ocupação espacial e no não-tempo sua essência. Suas obras são elegantes, simples e silenciosas. Elas têm um que de imutável, o que é curioso, já que por sua própria natureza são efêmeras, acontecem de fato apenas quando expostas.

A Instalação tem desde seus primórdios, como visto aqui, a galeria como espaço primordial, sendo ela não apenas um receptáculo desta



poética, mas também agente ativo das obras, em muitos casos. Muitos outros exemplos poderiam ter sido citados, para melhor compreender a questão da Instalação como obra de galeria, para galeria, e mais, sua relação com o espaço da galeria, tantas são elas até hoje.

As intervenções que ocupam uma galeria inteira surgiram de repente no final dos anos 60 e continuaram esporadicamente pelos anos 70. A apoteose dessas intervenções, em termos de tamanho e riqueza de leitura, ocorreu em Chicago em janeiro de 1969. O motivo não era a galeria, e sim a instituição que contém não uma, mas várias galerias – o museu. Jan van der Marck pediu a Christo, colega de Klein e Arman em Paris por volta de 1960, que fizesse uma exposição no novo Museu de Arte Contemporânea de Chicago. Christo, que realizava uma mostra numa galeria comercial próxima, sugeriu uma coisa especial para o museu – a empreitada topológica de embrulhar o exterior e o interior.” (O’DOHERTY, B., 2002, p.119 e 122).

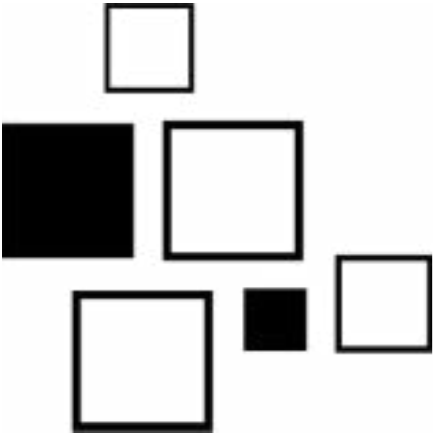
No entanto, alguns artistas, como Christo com obras como Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado, de 1969, em Chicago, onde além de embrulhar o museu externamente, o artista, embrulhou na parte interna, o chão e as escadarias; foram muito além do espaço da galeria, extrapolando a questão espacial em ambientes sem limites pré-determinados.



As obras que saem da galeria, se apossam de espaços públicos sem limites, ainda assim são, em muitos casos, uma forma de Instalação. Se não em sua concepção formal, em sua busca pela discussão do espaço, do vazio e do tempo, tem em suas premissas conceituais a ideia da Instalação. Pode-se dizer então, que a Instalação nasceu na galeria de arte, passou por espaços diversos, privados e públicos, sempre em busca da experimentação espacial, discutindo a experiência espaço-temporal e todas suas implicações.

REFERÊNCIAS:

BATCHELOR, David. Minimalismo – Col. Movimentos da Arte Moderna. São



Paulo, Cosac Naify, 1999.

CAMPOS, Jorge Lucio de. Do Simbólico ao virtual. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. São Paulo, Círculo do Livro, 1959.

GOLDBERG, RoseLee. A Arte da Performance. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

LUCIE-SMITH, Edward. Os Movimentos Artísticos a partir de 1945, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte. (trad. Carlos S. M. Rosa), São Paulo, Martins fontes, 2002.

A IMAGEM DIGITAL VENDEU SUA ALMA POR PURA VAIDADE



LUCIANO DENARDI ALARCON - MESTRE EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA PELA PUC/SP E DOCENTE DA ÁREA DE FOTOGRAFIA NA BELAS ARTES DE SÃO PAULO, JÁ EXPÔS SEUS TRABALHOS NO MUBE, CCJ, MIS, ENTRE OUTROS - LUCIANO-ALARKON@GMAIL.COM

Resumo: Vivemos um momento onde as redes sociais e sites de compartilhamento de imagens estão para os entusistas da fotografia como o lago para Narciso que admirava sua beleza refletida. Porém, o que enxergam são os comentários sobre suas obras. Já que estão a cata desses aplausos, repetem procedimentos aceitos e dificilmente inovam. Assim, suas chances de sucesso e admiração no ciberespaço são muito maiores. Nesse contexto a praxis fotográfica está cada vez mais distante do pensar fotográfico. O ensaio “Ode Imagético ao Último Instante” é uma tentativa de aproximar o fazer do pensar, por uma produção fotográfica que provoque o questionamento.

Palavras-chave: Ensaio fotográfico, Holga, Instagram, linguagem fotográfica, lomografia, redes sociais.

Abstract: We live a moment where social networking and sharing sites images are for amateurs as the lake for Narcissus who admired its beauty reflected. However, what they see are the comments about his works. How are seeking applause, they repeat procedures accepted and hardly innovate. Thus, your chances of success and admiration in cyberspace are much larger. In this context the photographic praxis are increasingly distant from the photographic thinking. The photo essay “Imagetic Ode to the Last Moment” is an attempt to approach the photographic making to photographic thinking, for a photographic production that provokes questionings.

Keywords: Photo essay, Holga, Instagram, photographic language, lo-



mography, social networking.

Toda produção imagética, nesta discussão em especial a fotografia, seja uma documentação ou simulação, deve ter um propósito ou ideologia para não ser pura alegoria. Como fotógrafo e docente da área de fotografia tenho presenciado uma valorização cada vez maior do equipamento e de repetições técnicas em detrimento da linguagem fotográfica em publicações voltadas à fotografia, por parte de profissionais da área e, infelizmente, até no meio acadêmico.

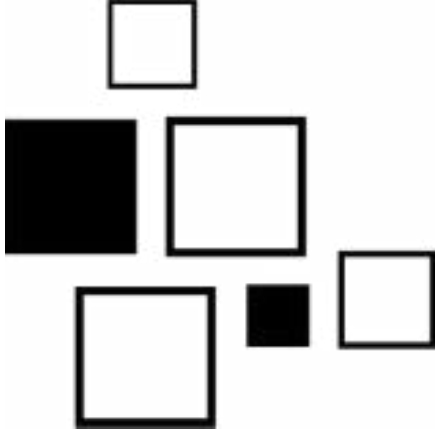
Vivemos um momento onde as redes sociais e sites de compartilhamento de imagens estão para os entusistas como o lago para Narciso que admirava sua beleza refletida. Porém, o que enxergam são os comentários sobre suas obras. Já que estão a cata desses aplausos, repetem procedimentos aceitos e dificilmente inovam. Assim, suas chances de sucesso e admiração no ciberespaço são muito maiores. Porém, este círculo produção-postagem-comentários, além dos simples usuários dos equipamentos fotográficos, também tem atingido quem deveria se preocupar com o desenvolvimento da linguagem fotográfica, muitos deles em cursos superiores de fotografia.

Minha preocupação com os rumos da fotografia contemporânea é o fato de termos teóricos que não fotografam - portanto, falam do que não vivenciam - e fotógrafos que não teorizam - portanto, não trabalham a linguagem e inovação fotográfica, são somente operários e operadores do equipamento. Junta-se a esse corpo, a imensa massa de utilizadores do Instagram – nada contra o aplicativo em si, mas na forma como

sua utilização é assimilada – e outros apps com seus filtros “criativos”. Assim, acreditam desenvolverem ótimos trabalhos fotográficos em uma experiência – a princípio – “rasa”.

Dois meses atrás resolvi experimentar o Instagram e devo admitir que suas funcionalidades são extremamente sedutoras. Uma rede social que tem a fotografia como início para discussões. Até aí tenho me divertido muito com o aplicativo. O grande problema são as distorções geradas na fotografia e que, aos poucos, são entendidas como a própria fotografia. A princípio, uma imagem fora de foco não é uma imagem perdida, desde que este desfoque transmita alguma intenção. No entanto, o desfoque – citando este único exemplo, entre muitos – pura e simplesmente, passa a ser a intenção, como se uma imagem ruim tecnicamente tivesse um maior valor artístico somado aos filtros oferecidos numa breve pós-produção. Porém, esse não é um mérito isolado do Instagram. Devemos isso também à idolatria recente à lomografia e seus resultados técnicos sofríveis alcançados com objetivas de plástico. Alguém que tem como fonte de aprendizado somente essas distorções fotográficas – algumas vezes interessantes – e os comentários de seus seguidores, está como um jovem que inicia sua vida sexual somente com a orientação de filmes adultos: aprenderá a repetir padrões que parecem corretos por conta da observação, boa parte deles distorcidos.

Do outro lado, temos novas publicações dedicadas à idolatria da alta resolução e dos equipamentos de ponta – sinto saudades da Revista Íris e suas discussões filosóficas além das técnicas. Por isso, a cada edição dão “receitinhas de bolo” e fazem testes e comparativos. Se o fotógrafo



tiver esse tipo de material como sua única fonte de inspiração e estudo, estará mais próximo de se tornar um colecionador de equipamentos e repetidor técnico, por melhor que seja, do que realmente ser um fotógrafo. Segundo o filósofo Vilém Flusser, nada além do que operários do equipamento (Flusser, 1983, pag 23). Também não tenho nada contra essas revistas e até as uso para tirar dúvidas de alguns procedimentos técnicos. O problema, mais uma vez está na forma como a informação é recebida. A cada semestre tenho percebido mais e mais alunos preocupados com a compra da melhor câmera em relação aos colegas, acreditando que isso o fará um fotógrafo melhor. Além, de vivenciar, em coberturas fotográficas, a comparação de equipamentos entre profissionais.

Ambos extremos são perigosos para o futuro da fotografia. O primeiro distorce as intenções – já que é o volume de elogios e comentários que dirão se a fotografia é boa – e o segundo tira toda a importância do fotógrafo e a transfere para o equipamento de ponta que pode ser operado com um treinamento rápido, acreditem. Fui educado por um fotógrafo e vi muitos de seus funcionários operando o equipamento e repetindo os passos ensinados por meu pai – poucos se tornaram fotógrafos. Conseguir uma boa imagem é fácil, falar através dela é o verdadeiro mérito do fotógrafo; ou você acredita que a caneta é mais importante que o escritor?

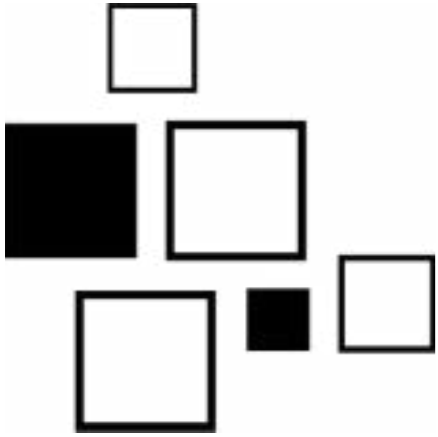
No final da década de setenta a escritora Susan Sontag já considerava a fotografia um passatempo tão difundido quanto o sexo e a dança. Sua afirmação faz até mais sentido hoje do que fez quando o livro *Sobre Fotografia* foi publicado.

“Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 1977, pag 18).

A afirmação de Sontag nos traz algo importante para esta discussão, o conceito de arte de massa e, afinal, o que é a fotografia desde o surgimento das primeiras câmeras compactas. Realmente, não é uma forma de arte de massa? Em relação à arte, me recordo da fala do Professor Arlindo Machado, como meu orientador no Mestrado em Semiótica, em uma de nossas conversas, quando disse que para se produzir arte é preciso entendê-la. Apesar de soar óbvia e de suma importância e parece ter sido deixada de lado em relação à arte fotográfica. Nesse caso, boa parte do que é produzido através de uma câmera fotográfica não me parece arte, mas simples produção técnica.

Ainda sobre a afirmação de Sontag, para a maioria dos usuários o equipamento fotográfico e o resultado de suas produções são ritos sociais, proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder. Não tenho dúvida disso quando vejo boa parte dos álbuns de fotos nas redes sociais.

De qualquer forma, é difícil acreditar que algum dia a relação do usuário de equipamentos fotográficos seja mais profunda do que o simples registro imagético de suas ações como instrumento de poder ou rela-



xamento, como disse Sontag. O real problema reside na entrega do fotógrafo a esta condição autômata. Em outras edições do Ciantec discuti que a produção fotográfica não pode ser dividida somente entre amadoras e profissionais, pois também fotografamos de forma autômata em algumas situações – infelizmente, alguns em todas as situações. É para esta condição de automatismo que boa parte da fotografia contemporânea caminhará se os profissionais não se dedicarem à observação/contemplação, estudo e experimentação.

O mercado fotográfico atual procura em diversas áreas, até no fotojornalismo, repetidores técnicos – operários para o equipamento, já que na cobertura de um grande evento – como a Copa do Mundo de futebol – até câmeras com sensores de movimento ou controle remoto são utilizadas. Sites de compras coletivas e de lojas de varejo online contratam fotógrafos para produzirem centenas de imagens de produtos por dia com um único esquema de luz. Onde fica o trabalho do fotógrafo e sua linguagem nessas situações? Não adianta reclamar, afinal, como profissão, a fotografia passa por um período de transformação e por isso é tão importante que paralelamente exista uma produção autoral, onde o fotógrafo não se deixará “endurecer” pelas exigências do mercado.

ENSAIO “ODE IMAGÉTICA AO ÚLTIMO INSTANTE”

Em 29 de julho, equipado com uma DSLR de 18MP – um corpo de câmera digital de alta resolução – com uma objetiva Holga de plástico com distância focal de 60mm e abertura fixa, registrei o último dia de funcionamento do Playcenter, maior e mais antigo parque de diversões de São Paulo e me juntei às centenas de pessoas, entre funcionários, jornalistas

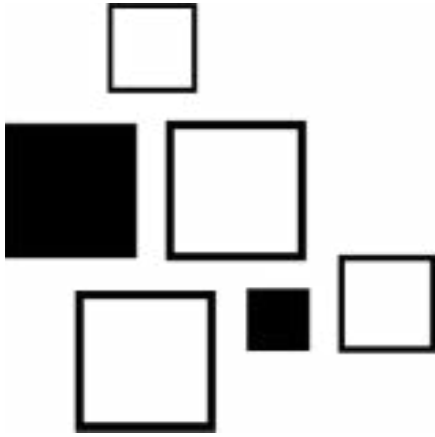
tas e àqueles que queriam se despedir de parte da história da cidade.



Corpo DSLR de 18MP equipado com lente Holga de plástico.

Com meu equipamento fiquei entre os dois extremos dos registros fotográficos produzidos até o fechamento dos portões às dezenove horas. Trabalhei com um corpo de câmera tão avançado como o dos fotojornalistas que ali estavam para fomentar os veículos de comunicação e com uma objetiva tão simples e limitada como a maioria das câmeras compactas de quem registrava sua última oportunidade de aproveitar as atrações que não mais funcionariam neste espaço. Tecnicamente, um “casamento” sem sentido. Qual o motivo de se deteriorar a captura da imagem através de uma objetiva plástica para fazer a gravação digital em alta resolução? Nenhum jornal compraria estas imagens. Porém, o resultado obtido é único em relação ao que foi registrado durante todo o dia por todos os que estavam fotografando no parque. Afinal, a objetiva Holga trouxe – de forma natural -

cores saturadas com vinheta, possibilitando priorizar as longas exposi-



ções mesmo durante o dia. No final do processo de captura, um sensor de 18MP possibilitaria, através de sua resolução, grandes ampliações para uma exposição ou divulgação do ensaio.

Porém, por enquanto, ainda estamos somente discutindo a questão técnica e, somente isto, não justificaria este trabalho. Minha ideia ao pensar o ensaio, foi resgatar alguns conceitos básicos da filosofia fotográfica que devem estar presentes no pensar e produzir fotografias.

Ao registrar as últimas horas de vida de um parque de diversões que teve uma grande importância no turismo da cidade de São Paulo com uma configuração de equipamento fora do comum procuro resgatar a discussão do momento decisivo de Henri Cartier-Bresson e as falas de outros grandes nomes da fotografia.

“De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez”. Henri Cartier-Bresson

A fotografia antes de uma atividade técnica, é uma experiência expressada através da linguagem imagética. Por isso, deve ser vivida e pensada, como disseram os fotógrafos Ansel Adams e Elliott Erwitt.

“Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que

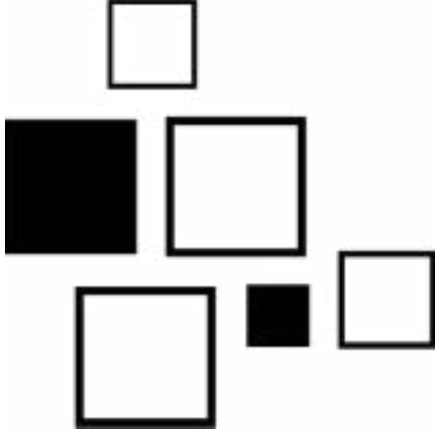
lemos, os filmes que vimos, as músicas que ouvimos, as pessoas que amamos”. Ansel Adams

“Nada acontece quando você fica em casa. Eu sempre faço disso uma razão para carregar a câmera comigo todo o tempo... Eu só fotografo o que me interessa naquele momento”. Elliott Erwitt

O fotógrafo William Albert Allard falou sobre a importância de aproveitar o equipamento que tem em mãos para procurar imagens que ninguém pode fazer. Creio que esteja aí a aura da fotografia apesar de sua reprodutibilidade técnica. A matriz fotográfica pode ser reproduzida, mas o momento e a relevância do resultado não. Portanto, apesar de reproduzível, torna-se única, mesmo não tendo “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontra” (BENJAMIN, 1955, pag 167).

“Você deve exigir o melhor de si. Você deve começar a procurar por imagens que ninguém mais pode fazer. Você deve aproveitar as ferramentas que tem de maneira cada vez mais profunda”. William Albert Allard.

Tendo em mente os conselhos desses grandes mestres registrei estes “momentos decisivos” como numa ode, em três partes. A primeira mostra imagens do parque ainda sem vida esperando seus últimos visitantes pulsarem em suas artérias e trazendo a discussão de que os espaços urbanos só se justificam e existem na troca e na convivência. O segun-



do mostra este movimento e a necessidade de vivermos experiências táteis-presenciais. Afinal, as descobertas na rede devem servir para essas experiências (não usarei o termo real. Pois, creio que o conceito de real/virtual não se encaixa mais para as experiências no ciberespaço). Finalmente, a última parte mostra os instantes finais antes do fechamento dos portões: a emoção dos funcionários e visitantes, as maçãs do amor que não chegaram a ser consumidas e o alinhar dos carrinhos pelos funcionários que bailavam pela pista de borracha e apostavam uma última corrida.

Espera



Movimento



Memória



Parte das imagens produzidas para o ensaio.

No final do dia – com o cartão de memória da câmera cheio – e tão emocionado quanto todos os outros presentes, o que não me saía da mente eram as palavras de Roland Barthes no início do livro *A Câmara Clara* – primeira leitura obrigatória para qualquer fotógrafo: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ele repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. (Barthes, 1980, pag13). Depois da experiência, fica o questionamento: equipamento, lin-

guagem ou intenção? Afinal, hoje é que é fotografia?

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

TEMPOS MÚLTIPLOS: ABORDAGENS DA TEMPORALIDADE NAS IMAGENS POÉTICAS



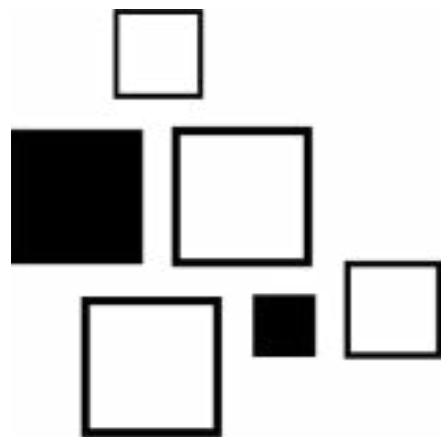
LUISA MACEDO DOS SANTOS

A ilha, vista ao meio-dia, era sempre aquele pedaço de terra inconfundível que se assemelhava a uma tartaruga prestes a sair da água. Contudo, cada espiada pela janela do avião dava ao personagem Marini, do conto de Julio Cortázar(2002) um prazer diferente. Repetidas vezes ele se debruçava sobre o mínimo pedaço transparente e contemplava, sempre à mesma hora, aquele território desconhecido.

O viajante de Cortázar (2002) admite que “pensou em filmar a passagem da ilha, para repetir a imagem no hotel”¹ pois assim poderia revisitar espaço e tempo sempre que desejasse. As ilhas cotidianas, espaços fabulares, relacionam-se aos instantes dilatados que (re) visitam a memória e não seguem a linearidade do tempo histórico. Para Gilles Deleuze(2002) “a essência da ilha deserta é imaginária e não real, mitológica e não geográfica.”² Criar imagens seria separar-se das orientações para aproximar-se de uma germinação poética. A ilha é a novidade, a ausência de limites, sugere uma temporalidade desvinculada da geometria organizacional.

O tempo que se repete, mas nunca é o mesmo, a ideia de que os instantes reais de duração da visão não mais interessam, toda uma narrativa que se prende a um instante congelado e múltiplo, são questões que abordaremos nesse artigo.

A duração seria, então, uma metáfora para ilustrar o tempo e não uma lógica que o conduz. As possibilidades da existência são preenchidas de maneira que acreditemos numa “realidade do tempo” vivida, experimentada, contínua. Contudo, as experiências temporais estão cheias de



contaminações, de “hachuras do descontínuo”.

Adentramos então no que Gilles Deleuze(1992) concebe como uma massa temporal em que coexistem instantes, “um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe numa ordem estratigráfica”. Tal noção se distancia de um pensamento de circularidade histórica em que os instantes retornariam sempre a um presente central, ordenador.

Labiríntico, o tempo múltiplo seria composto de virtualidades que se atualizam de maneiras diversas, o próprio futuro sendo visto como uma das diferenças que surgem e não uma temporalidade à frente. Para Deleuze e Guattari(2000) é preciso se distanciar do modelo de progressão e sequência e aproximar-se de uma estrutura rizomática que :

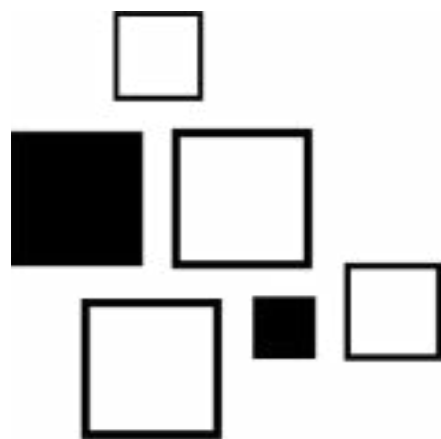
conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.

Um pensamento que se estrutura como rizoma não é unidirecional e está aberto à experimentação tornando possível a compreensão de que o passado é virtualidade e não estrutura estancada a que se pode regressar. A multiplicidade está em conceber que o todo sintetiza a heterogeneidade temporal. Nesse sentido convém remetermos à diferenciação de tempo liso e tempo estriado, sendo o liso variável e sem direções determinadas, com transformações e “um desprendimento de valores propriamente rítmicos” e o estriado é o que está organizado e formado por planos que se harmonizam .

Poderíamos associar tal entendimento de temporalidade desmedida ao que Jorge Luís Borges (2007)⁷ narra no conto “O milagre secreto” pela voz de um personagem escritor que vê o instante de sua execução ser congelado. Temos aqui a subversão da lógica da continuidade e da duração que o levariam imediatamente à morte e à consequente impossibilidade de realizar sua última tarefa. O milagre está na concessão ao personagem de mais um ano para que finalize sua peça teatral e só então se dará a continuidade do instante.

O segredo do instante borgeano poderia ser pensado a partir da ideia de que o tempo se afirma pelo instante e não pela duração, pois “não é o ser que é novo num tempo uniforme, é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir.”⁸

O instante de possibilidades evidencia não só as rupturas na temporalidade, mas também a ideia de que o espaço e os instantes estão intimamente vinculados. Congelados miraculosamente estavam o segundo



que antecede a morte e todo o espaço em que a cena se desenrola, assim como se tornam dilatados o tempo para a o trabalho da escrita e a espacialidade que o envolve numa relação sem bordas entre instantes e espaços

Temos aqui a noção bachelardiana de espaço intrinsecamente ligado ao ser, espacialidades que são constantemente resgatadas e nas quais se misturam devaneio e lembrança. O poeta Rilke é citado por Bachelard(1984) e diz sobre essa vivência de comunhão com o espaço:

Foi assim que tudo se espalhou em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão ceriomoniosa, outras escadas, vãos estreito que subiam em espiral, na escuridão, dos quais caminhávamos como o sangue nas veias.

Os espaços pelos quais o personagem se desloca para perceber e pensar desdobramentos de tempo estão relacionados a esse ritmo que a passagem de um momento a outro atribui à cena. É como percorrer um jardim de Kyoto a que se refere Ítalo Calvino (2010) que, dentre outros mil, tem sua razão essencial no percurso, que é “o fio do discurso, a frase que confere significado a cada palavra sua”. As pedras que se espalham por lá estão de tal maneira dispostas que o caminhante deve obedecer a essa estrutura, o ritmo e o tempo de seu deslocar sendo conduzidos pela trilha. Tempo e espaço aparecem aqui indissociáveis, de modo que não importa saber o que foi percorrido: os instantes ou o caminho?

Certas imagens em que as bordas entre espaço e temporalidade desaparecem seriam o que Gilles Deleuze (2006) chama de “cristais do tempo” que em sua transparência condensam um presente e sugerem um porvir, sem excluir aquilo que já teria sido:

É, pois, preciso que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, ao mesmo tempo. Se ela não fosse passado ao mesmo tempo que presente, o presente nunca passaria. O passado não sucede ao presente que já não é, coexiste com o presente que foi.

A partir disso é possível remeter ao pensamento imagético de Hiroshi Sugimoto, artista cujas proposições se relacionam a uma obsessiva busca pelo “tempo exposto”. Para ele a realidade do tempo está vinculada ao instante que, repetido, gera um ritmo e um rompimento da continuidade. Cada instante salvaguarda sua unicidade impondo-se como novidade e a relatividade do tempo consistiria no lapso temporal dos sistemas em movimento. O instante é, em síntese, um ponto do tempo-espaço.

Algumas séries fotográficas de Sugimoto permitem pensar numa percepção múltipla dos instantes em que não se pode precisar limites para os acontecimentos. É o caso do trabalho intitulado “Seascapes”, iniciado em 1980, em que ele discute a fotografia para além da noção de instante congelado, ampliando a relação entre imagem fotográfica e o tempo.

Essa coleção de encontros de céu e mar aparentemente representa a repetição de um ponto de vista a partir de um mesmo lugar em instantes



distintos. Contudo, o que temos é a repetição do enquadramento que, deslocado para diversas situações, provoca uma “continuidade do descontínuo”.¹³ A reunião das imagens faz com que haja uma impossibilidade da determinação do índice temporal, pois o artista fixa o momento mas ao repeti-lo faz com que se desloque. O que vemos nesse trabalho é a construção de um método de duração a partir de ritmos, desenvolvendo “sistemas de instantes”.

Sugimoto persegue a diferenciação do instante de maneira paradoxal, pela repetição, e enfatiza a singularidade de cada paisagem atribuindo às imagens títulos que possibilitam a identificação do lugar onde foram captadas. A descontinuidade temporal é caracterizada não pela fragmentação de algo contínuo mas pelos instantes que se repetem e formam ritmos, configurando um tempo espacializado e que se move. Cada acontecimento aqui é produto de um instante e não tem relação de mera continuidade com as recordações.

O fotógrafo anotou os dias como faria o personagem do conto Funes, o memorioso com suas lembranças, ele “não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado”. Sugimoto ressignifica a maneira como se aborda a duração, aludindo justamente a suas lacunas e seu encadeamento ritmado e não linear.

Também o artista David Claerbout conduz o espectador a um emaranhado que o faz o rever os limites entre movimento e corte. Em “Sections of a Happy Moment” (2007), construído por 180 fotografias, o que temos é

uma situação que só pode ser compreendida após a visão total da obra. A partir de um arquivo fotográfico Claerbout encontra as imagens de um parque e decide re-fotografar o espaço de diferentes ângulos. Não há na montagem uma linearidade de narração, a crença de que os instantes passam encadeados se dá pela presença de certos elementos que retornam, como um balão sempre no mesmo lugar.

David Claerbout deseja enriquecer o repertório dos instantes percebidos, não necessariamente apontando para o nunca visto, mas para uma forma singular de fazer ver. Em seu filme é capaz de fazer surgir um tempo mesclado algo que se afasta do que seria um fluxo para se aproximar da ideia de massa. Nos afastamos da horizontalidade para conceber uma visão labiríntica.

Dessa maneira, vemos o desenvolvimento de trabalhos em que as dinâmicas do espaço e do tempo são os elementos centrais, seja na percepção de movimentos exageradamente lentos ou rápidos, na multiplicação dos instantes ou na criação de paradoxos temporais. A reflexão desses criadores remete à apropriação do tempo como matéria fundamental para o surgimento da obra.



> *“Sea of Japan” (1997)*



> *Frames de “Sections of a Happy Moment” (2007)*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. São Paulo: Ática, 1994

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Ática 1984

BACHELARD, Gaston. A intuição do instante. Campinas: Versus, 2007

BORGES, Jorge Luis. Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

CALVINO, Italo. Coleção de areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

DELEUZE, Gilles. A imagem- tempo. Cinema 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006:108

CORTÁZAR, Julio. Todos os fogos o fogo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs. São Paulo: 34, 2000

DELEUZE, Gilles. A ilha deserta 2002

DELEUZE, Gilles. O que é a filosofia. São Paulo: 34, 1992

Definição de Sugimoto disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zxq-vmVhjSC4>

<C4gallery.com/artist/database/Hiroshi-sugimoto/seascapes/Hiroshi-sugimoto-seascapes.html>

<gallery.me.com/davidclaerbout>

HIPSTERS: O NOVO VELHO ESTILO DA METRÓPOLE?

LUIZ GUSTAVO DE LACERDA SANTOS -
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO, RIO DE JANEIRO, RJ



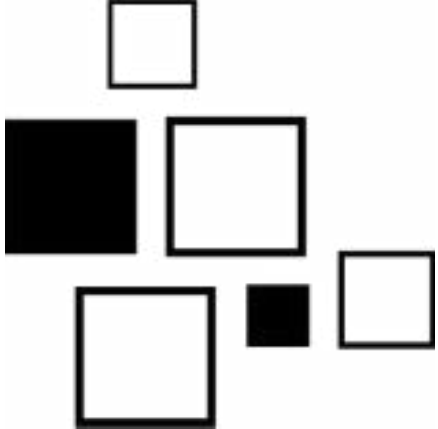
Resumo - O presente trabalho busca resgatar uma cultura da metrópole para a cena acadêmica e propõe uma reflexão acerca de um estilo específico que, quando aliado a determinados ideais, tenta se reafirmar evocando ideologias do passado. Dada a configuração do ambiente social contemporâneo, marcado pelas relações de consumo, os hipsters são constantemente alvo de críticas em redes sociais. A partir dos estudos de representação, vamos observar as críticas feitas ao estilo desta tribo em duas redes sociais, o Facebook e o Tumblr, afim de compreender sua interferência na concepção de valores sociais e culturais.

Palavras-chave: hipster; cultura urbana; estilo; subversão; consumo.

Caminhar pela metrópole é, também, observar diferentes estilos e comportamentos. Quando falamos em estilos pensamos em moda e, consequentemente, nas tendências que ela dita de tempos em tempos, bem como de seus produtos. Estilos também são influenciados, em diversos aspectos, por nossa forma de ver e lidar com o ambiente em que vivemos e podem causar admiração em alguns e, em outros, estranheza.

Quando eles se aliam a movimentos ideológicos, meramente subjetivos, e quando apoiados por um número relevante de membros, formas de se vestir e se comportar podem eclodir nas ruas da cidade e se transformar em fenômenos sociais. Um dos mais conhecidos marcou a história dos EUA e ficou conhecido como contracultura, difundida por hippies.

Muito antes da cultura hippie, os hipsters surgiram na América do Norte



como um grupo de indivíduos que muito informava sobre a cultura da época. Difundida durante os anos de 1940, o termo passou a designar homens brancos e burgueses, que adotaram o jazz, antes, limitado às classes mais pobres e, em maioria, de negros. Com o passar do tempo, o conceito de hipster se disseminou na sociedade e desapareceu.

Até que os anos de 1990 chegaram e o conceito voltou a vigorar na sociedade pela mídia, mas de uma forma diferente da que se conhecia nos tempos do jazz. Agora eles se apoiam em um movimento nostálgico por meio da apropriação de um estilo específico: o retrô.

O ESTILO HIPSTER DE SER

Os óculos Ray-ban estilo avião ou Wayfarer, sucesso entre estrelas do cinema sessentista, as calças legging com camiseta ou as jaquetas de couro Black-motociclista, que deslocam tempos de Flash Dance e Pulp Fiction para os dias atuais, e a admiração assumida por filmes de Truffaut, Fellini e Antonioni são alguns itens desejados por jovens meninos e meninas que, na opinião de outros, considerados não-hipsters, vestem o estilo hipster de ser.

Entre a maioria dos apaixonados pelo retrô, porém, ser hipster, ou considerado tal, pode ser um insulto e é dificilmente assumido pelos membros desta que, talvez, podemos chamar tribo.

“Se recusam a enunciá-lo, pode ser por que todos que se afiliaram a ele fazem um jogo para mantê-lo às escuras” (GREIF, 2010a, p 1.). Para Mark Greif (2010), o autor do livro *What was the Hipster?*, uma das raras

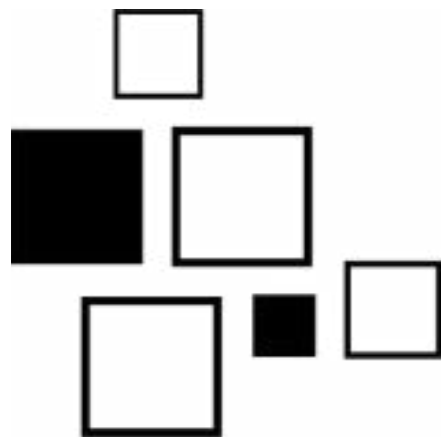
publicações que tratam do tema, a retomada deste estilo se deu “em 1999, teve uma fase estreita mas robusta até 2003 e depois parecia prestes a se dissipar na sopa primordial subcultural” (op. Cit.). A tribo também é constantemente chamada cool ou descolada.

“A matriz da qual o hipster surgiu inclui uma dimensão da cultura jovem dos anos noventa chamada de alternativa ou indie [de independent ou livre da dependência do mercado] e se definiu pela rejeição do consumismo” (GREIF, 2010a, p. 1). Subversão que faz vezes à configuração consumista da sociedade contemporânea e que “manifesta-se de preferência, através dos estilos de vida que vão privilegiar a aparência e a ‘forma’” (MAFFESOLI, 1998, p. 139).

Dotados de um espírito rebelde, também podem ser identificados como tribo em função de uma “revolta contra uma concepção estática do indivíduo” (MAFFESOLI, 2000, p. 115) e, por isso mesmo, tendem a evocar uma experiência estética de outros tempos, livre de massificação.

Ainda que pertencentes a um ambiente social composto por indivíduos pluriversos, tal como proposto por Canevacci, não estão isentos de uma certa padronização e, por isso mesmo, podem ser identificados, com certa distância, como uma tribo urbana, ainda que seus membros não se reconheçam hipsters.

Entretanto, Canevacci contextualiza a cultura vigente nos anos 90 – momento em que data o ressurgimento desta tribo na sociedade – e questiona determinadas correntes hegemônicas e idealistas. Segundo ele, o que



se concebe como um movimento ideológico teria sido abalado por “um processo irreversível, culminado nos anos 1990, [que] dissolveu qualquer possibilidade de uma cultura dominante. A clássica dicotomia cultura hegemônica/culturas subalternas (...) exauriu-se definitivamente” (2005, p 15) e impossibilitou que movimentos como a contracultura dos anos 70, essencialmente ideológica e subversiva frente à sociedade de consumo, pudesse novamente vigorar nestes tempos com tanta força sob o social. Maffesoli chama a atenção para a efemeridade das relações sociais que atuam, tal como um teatro, no cenário social contemporâneo.

O autor concebe as culturas juvenis contemporâneas como eXtremas, ou intermináveis, já que podem ser/estar de/em todas idades/partes. Eles têm como característica esta impossibilidade de serem contra, influenciados pela democracia visual fortalecida pela mídia, pelo consumo e pela convivência na metrópole, e os hipsters não estão livres desta influência subjetiva e de identidade imposta pelo “término da hegemonia, o fim da ideologia e o fim da política [que, na contemporaneidade,] enxugaram o contra” (2005, p 15).

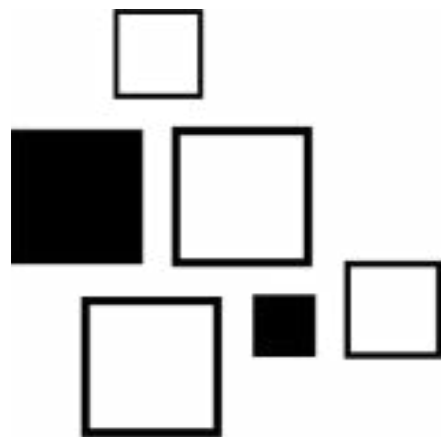
O vigor que parte da inquietação desta cultura jovem, ainda que espontâneo, pode ser questionado na medida em que se compreende a cultura jovem como sendo ela mesma uma criação da indústria midiática, já que esta última reconheceu seu potencial consumista impulsionado pelo poder e facilidades de compra. Logo, pertencer em uma era marcada pela estetização, pelo acesso a diversas mídias e pelo desejo de consumo requer, assim, vestir-se mais que ideológica, mas fisicamente suas opiniões.

Em O Guia do Hipster (2003), o crítico Robert Lanham lembra que, durante os anos 2000, tornou-se cada vez mais comum entre jovens hipsters usar camisetas de malha vermelha com a face de Che Guevara impressa em silk-screen, por exemplo, em uma referência clara ao comunismo, em virtude da rebeldia e da luta contra as injustiças sociais.

Adotar comportamentos que fogem ao padrão social, como os que remetem à homossexualidade, também são na opinião do autor outra “pista” do estilo hipster de ser. Se “já beijou alguém do mesmo sexo e frequentemente traz isto à uma conversa casual”, ainda que eles não sejam necessariamente gays, “há uma grande possibilidade de ser um hipster” (op. Cit, 2003, p. 52).

Vale dizer que, diferente de outras tribos urbanas, eles não têm local específico de encontro, como punks que tem como cenários ritualísticos cemitérios e igrejas, ou como skaters que dão show de habilidade sob rodas em praças públicas, ou clubbers frequentadores de festas rave, sem contar os surfers nas areias da praia e os rockeiros em bares e shows de rock.

Os hipsters não freqüentam um lugar específico. Pelo contrário, podem estar em todos os lugares e ter idades variadas, o que os confere uma organização social pouco burocrática e de difícil localização territorial. Por outro lado, qualquer um pode ser visto como hipster na medida em que resgata seus Ray-bans, vista seus coletes por cima da camisa de malha, rasgue suas calças jeans e tenha visão política assumidamente não-reacionária.



Nas palavras de Greif, o hipster é:

aquela pessoa que, sobrepondo-se à desistência intencional ou não intencionalmente, o indivíduo desclassificado — o novo boêmio, o vegan [vegetariano], o ciclista ou skate-punk, o candidato a vinte e poucos anos de colarinho azul [jovens artesão que se optam por não se submeter à condições empregatícias do mercado] ou pós-racial, o artista morto de fome ou estudante — que na verdade se alinha tanto com uma subcultura rebelde quanto com a classe dominante e, conseqüentemente, abre-se a uma conduta venenosa entre os dois (GREIF, 2010, p 1.).

Segundo artigo intitulado Hipsters, publicado na Time Entertainment, o hábito deles é marcado por “camisetas silk-screen com citações de filmes que você nunca ouviu falar e [são] os únicos na América que ainda pensam que Pabst Blue Ribbon é uma boa cerveja” (FLETCHER, 2009, p. 1).

O termo Hip, por sua vez, pode ser visto como a representação do movimento de quadril, em negação a um pensamento dominante. “Foi insistir, de forma puramente simbólica, sobre o conhecimento que eles possuíam antes de mais ninguém” (GREIF, 2010a, p. 2).

O hipster, em sua renovação, refere-se a um ar de saber sobre as coisas antes de mais ninguém (op. Cit) e que tem sua frustração maior fundada

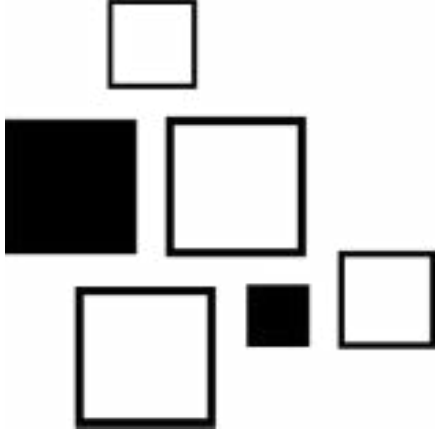
na sua relação com as massas. “É aí que reside a terna frustração moderna: eventualmente, as massas vão copiar você”, no caso, o o estilo e comportamento do próprio hipster (LANHAM, 2003, p. 151).

“Todos hipsters praticam um jogo como sendo inventores, ou os primeiros a adotarem uma inovação: o orgulho vem do conhecimento e decisão do que é cool em vantagem do resto do mundo” (GREIF, 2010a, p. 2). Entretanto, a sociologia hipster pensada por Grief, a partir de Pierre Bourdieu, mostra que:

Os resultados estatísticos [a partir da pesquisa realizada por Bourdieu e publicada no livro de 1979] foram marcantes. As coisas que você prefere — gostos que você costuma imaginar como pessoais, únicos, justificados apenas pela sensibilidade — correspondem rigorosamente à definição de medidas de classe social: sua profissão, seu mais alto grau de instrução acadêmica e a profissão do seu pai (BOURDIEU In: GRIEF, 2010b, p. 1).

Tal preocupação em estudar esta proposta de dominação intelectual que parte de Grief, pode ser compreendida pelo número de manifestações hostis à cultura pela Internet, e que justifica o fato de poucos indivíduos se reconhecerem como membros desta tribo.

Em um dos capítulos de seu artigo, o autor considera a possibilidade de “acordá-los” de um possível sonho que nunca se concretizaria, tal como



também considera Canevacci. O movimento hipster começa a perder força a partir de seus próprios emblemas que, talvez, denunciam a falha no engajamento e adesão de novos adeptos e acusam sua dependência de mercado, quando utilizam objetos típicos da cultura de massa ainda que não deste tempo, mas de um passado não muito distante, como adornos.

Por que se importar com um estilo de vida que todos já conhecem? [Teoricamente isto] garante a polinização de um grande público, com as sementes roubadas da contracultura. Reconhecidamente, [as contraculturas] tem sido descascadas de significado. Mas não poderia um jovem de 12 anos de idade cheio de Google-habilidades descobrir o que este termo [contracultura] originalmente representa? (GRIEF, 2010a, p. 1)

Já que se torna um trabalho relativamente impossível localizar jovens que assumem este estilo de vida, uma vez que tal tribo dificilmente se manifesta espontaneamente, podemos, por outro lado, identificar grupos anti-hipsters em páginas na internet, redes sociais e blogs, em busca de uma representação, ainda que irônica, de seu estilo.

Podendo ser concebidos como sistemas de interpretação da realidade fundamental da vida social, marcada pelo dualismo existente entre as interações individuais e coletivas (MOSCOVICI, 2001), um estudo do caso, através das redes sociais Facebook e Tumblr, permite-nos compreender de forma mais objetiva essas relações já que, não são os substratos sociais mas as interações importantes para o processo de compreensão de um todo.

Assim, as redes sociais, quando compreendidas como plataformas que permitem a coleta de dados e a observação objetiva das interações entre hipsters e não-hipsters, permite-nos, ainda que em âmbito virtual, compreender um pouco mais do que ocorre neste universo.

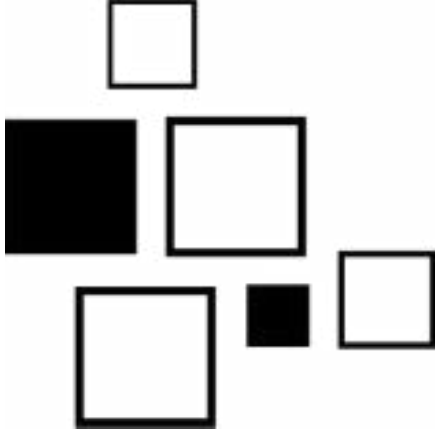
ANTI-HIPSTERS VIA REDE

No Facebook, uma das redes sociais mais utilizadas no mundo (2012) existe uma página específica sobre a temática, cujo objetivo é ironizar a cultura. O canal Hipster da Depressão atraiu 34.434 adeptos e tem mais de 77 mil comentários publicados por usuários. O acesso ao canal é livre.

Por meio de imagens que remetem ao retrô publicadas diariamente, os moderadores da página trazem sugestões de citações feitas por hipsters, como críticas a diversos temas cotidianos.

Para ilustrar o engajamento destes jovens a um posicionamento antipitalista, por exemplo, o grupo publicou: “não uso instagram [aplicativo para aparelhos da linha smart], envio fotos via mms [mais conhecido como sms]. Acho vintage!”, em uma menção ao fato de abdicarem de novas tecnologias em favor de outras mais arcaicas.

Em outra frase reiteram a fuga do cotidiano massificado e a adoção de um ambiente cultural erudito, isto é, consumido pela elite social: “sou super underground. Por isso minha palavra favorita é mainstream”. O underground é um termo usado pra designar um ambiente da cultura que foge aos moldes capitalistas e espetaculares, tal como proposto pelas



mídias de massa, ao contrário do mainstream, que seria um ambiente onde um gosto comum da maioria das pessoas é compartilhado.

Já a publicação: “Sou contra, mas espera, preciso me decidir sobre isso primeiro”, reafirma a perda de origem das idéias que hipsters tem acerca de questões políticas e econômicas que cercam nosso cotidiano sendo esta a consagração anti-hipster da certeza de um movimento falho em suas raízes ideológicas.

No site do canal de televisão MTV Brasil, um dos mais representativos da cultura jovem urbana ocidental, um Tumblr intitulado Hipster Cafona também é utilizado por anti-hipsters que comunicam sua ironia ao estilo, por meio da publicação de fotografias de jovens fotografados em festas na noite de São Paulo.

Tendo sua última atualização em maio de 2007, em uma das primeiras, os autores zombam do excesso de tatuagens de uma jovem que se exhibe para a câmera na pista de dança: “Amigüez que tatuagem errada é essa, que parece mais um monte hematoma?! E ESSE SOUTIEN DANDO O AR DA GRAÇA? A gente ATORA A FUNHOUSE [boate paulistana] por causa dessas coisas” (10/04/2007, p. 1).

Além de ironizar os esses excessos da juventude, materializados nas tatuagens da jovem, não identificada no blog – nenhum dos fotografados são –, ornamentar o texto com palavras em francês, língua ainda pouco disseminada entre jovens de grandes metrópoles brasileiras, representa o domínio do idioma pelos “adeptos da tribo”, em uma menção à sede

de “querer saber mais que os outros” (GRIEF, 2010a, p. 2).

A referência a ícones da cultura de massa, por sua vez, é também criticada em outro post: “Adoramos essa versão COSPOBRER de Lady Gaga. E a gente achando que os chineses eram os maiores copy-paste...” (14/04/2007, p. 1). O cospobrer a que se referem é um jogo de palavras com o conceito cosplay, surgido nos anos 2000 e que representa, nada mais, que a união entre costume (roupa) e play (jogo) por meio do qual fãs de mangá, desenhos em quadrinhos japoneses que se tornaram febre na cultura ocidental, vestem-se tal como seus ídolos. No caso da publicação, o deboche se refere à junção entre o cos e sua versão pobre.

Desta vez, as camisas silk-screen de bandas são o alvo: “Taí uma combinação CAFONA: Camiseta do Iron com Purpurina na cara. Bee, decida-se: ou você é do METAU ou você é purpurinada! Duas INFLUÊNCIAS não podem ocupar o mesmo corpo!” (05/05/2007, p. 1). Os textos adornados com erros de gramática são mais um tripúdio, a fim de condenar a superioridade de hipsters e sua constante fama de “sabe-tudo”, além, é claro, da referência às relações homossexuais entre adeptos do “estilo”.

Em suma, os posts do blog transformam em humor um universo ridículo ao qual hipsters são constantemente lançados. Grief considera que esta tribo teve seu auge em meados dos anos 2000, mas que teve seu fim decretado a partir do momento em que teve seus ideais sobrepostos pela constante dependência de consumo a que se acometeram cidadãos das grandes metrópoles urbanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desses dois veículos de comunicação, como analisados no presente artigo, por meio do qual opiniões são livremente compartilhadas, podemos observar de forma clara como se dá as relações entre tribos, suas diferenças e divergências, além de semelhanças impressas no estilo de ser hipster.

Ainda que não assumidamente, eles tentam reviver, não só uma década que ideologicamente é impossível de ser resgatada em sua prática, mas que denuncia uma insatisfação com um sistema e pensamentos da contemporaneidade.

Hipsters consideram, com sua vestimenta arcaica, que a promessa de um mundo novo, tal como proposto pela modernidade, não vigorou pela terra. Este movimento de resgate, que tenta reviver o passado, além de uma mera celebração, também sugere a adoção de objetos e comportamentos de tempos em que se parecia ter algo que não se tem no mundo atual.

A afirmação identitária, marcada pela adoção de hábitos, comportamentos e objetos específicos que se transformam em plataformas comunicacionais, e sua observação proposta no trabalho pelas redes sociais da internet talvez represente um pequeno recorte desta ampla e complexa cadeia de sentimentos pertencentes ao sujeito das grandes metrópoles.

Marcado por um sentimento de crise esses indivíduos tentam, a todo momento, deslocar-se para um lugar ideal mas que, repentinamente,

confronta-se com divergências. Trata-se de um pequeno resquício, mas não por isso pouco significativo e representativo, de uma relação social marcada por encontros e desencontros.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas. : estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANEVACCI, M. Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CERTEAU, M. A Invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- GREIF, Mark. What was the Hipster? A sociological investigation. United States: n+1 Foundation, 2010.
- LANHAM, Robert. The Hipster Handbook. United States: Anchor, 2003. 1ª Edição.
- MAFFESOLI, M. A parte do diabo. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.
- MOSCOVICI, F. Desenvolvimento Interpessoal. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.
- PEREIRA, C. A. M. O que é contracultura. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1992. 8ª Ed.
- FLETCHER, Dan. Brief History: Hipsters. <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>, acessado em 20 de junho de 2012.
- GREIF, Mark. The Sociology of the Hipster: The Hipster In The Mirror. The New York Times. 12/11/2010. <http://www.nytimes.com/2010/11/14/books/review/Greif-t.html?pagewanted=2&r=1> acessado em 21 de junho de 2012.

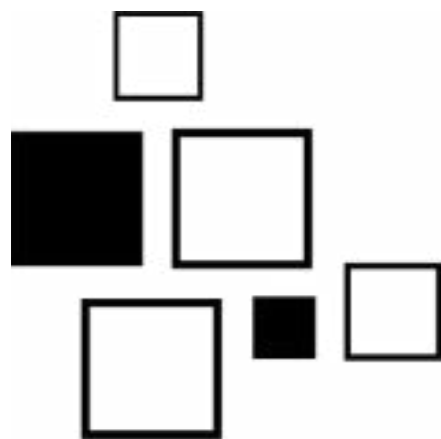
YOLANDA PENTEADO E A ORGANIZAÇÃO DAS BIENASIS: GESTÃO DE ARTE E AÇÕES EDUCATIVAS



MARCOS MANTOAN

É indubitável que a presença sedutora, ao seu lado, de uma figura como Yolanda Penteado foi fundamental (...) ela foi credora por seu savoir-faire, seu interesse pelas coisas da cultura, sua facilidade comunicativa com o meio artístico nos primeiros anos do MAM e na implantação das Bienais internacionais. - Aracy Amaral

Este trecho do depoimento de Aracy Amaral sobre a atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo (1898-1977), no campo das artes, na cidade de São Paulo, nas décadas de 1950 e 1960, evidencia a importância da figura de sua esposa, Yolanda Penteado (1903-1983) [Yolanda Penteado nasce na fazenda Emyreio, no município de Leme/SP. Incentivadora das artes e colecionadora, frequenta a casa do senador José de Freitas Valle, o senhor da Villa Kyrial, no bairro de Vila Mariana em São Paulo, o Salão Cultural mais importante da capital paulista, no início do século XX, sendo um dos idealizadores da Semana da Arte Moderna, em 1922, onde abrigou grandes nomes da arte, como Lasar Segall, Brecheret, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Sarah Bernhardt e tantos outros.]. Seu papel é de extrema importância para as realizações de Ciccillo, no entanto, ela segue mais além das ações de seu marido e, mesmo antes de sua união com o industrial de origem italiana, Yolanda já se encontra imersa no cenário artístico paulistano — aqui devemos lembrar que ela era sobrinha de Olívia Guedes Penteado, patrona das artes modernas de São Paulo, responsável pelos encontros dos modernistas na vila Kyrial, nos anos



de 1920 e 1930.

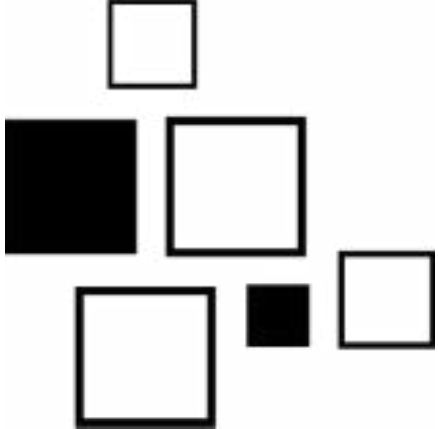
Mergulhados na lógica da gestão de arte dedicada à modernidade, Yolanda Penteado e Ciccillo seguem a tendência da época, principalmente arraigada nos Estados Unidos — lugar onde, nas primeiras décadas do século XX, o mecenato torna-se mecanismo de legitimação social de milionários emergentes que surgem a partir de investimentos nos setores industriais, bancários e petrolíferos. Essa forma de mecenato tem como definição alto grau de personalismo nas decisões, valorizando, sobremaneira, o prestígio social. Figuras como o colecionador J. Pierpont Morgan, John D. Rockefeller Jr., Andrew Carnegier e alguns outros apostam firmemente nos movimentos artísticos motivados pelo moderno, porém, mais do que colecionadores, tornam-se gestores dos seus acervos e de suas instituições museológicas — participam ativamente da organização das coleções e das mostras de exibição desses objetos.

Durante a década de 1950, Yolanda auxilia a organização do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em colaboração efetiva com o jornalista Assis Chateaubriand, assim como na implantação dos Museus Regionais (Olinda, Campina Grande e Feira de Santana); organiza a Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Em 1953, traz ao Brasil o painel Guernica, 1937, de Pablo Picasso, que retrata o bombardeio da cidade durante a guerra civil espanhola (1936-1939). Para Yolanda, a intensificação de suas incursões artísticas está atrelada ao seu segundo casamento com o Ciccillo. Juntos são os idealizadores da criação de diversas ações e instituições dedicadas ao moderno: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP); Bienal de Arte (já mencionada) e posteriormente, em

1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Muito já se discute e se escreve sobre as atividades de Ciccillo. As instituições criadas por ele, de uma forma ou de outra, rendem suas homenagens □ao presidente da comissão organizadora do IV Centenário de São Paulo□, entre elas podem se citar: a homenagem realizada em 2001, nas comemorações dos 50 anos da Bienal de São Paulo e a exposição Ciccillo, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em fevereiro de 2006, entre tantas outras ações. Muitos pesquisadores admitem que a intervenção de Yolanda Penteado tornou-se de capital relevância para transformar a cidade de São Paulo em um pólo internacional de arte moderna, contudo, ainda não há uma investigação dedicada a esse desvelar. Apesar de termos duas biografias de Yolanda Penteado (Tudo em Cor de Rosa, de autoria da própria Yolanda, realizada em 1977 e Yolanda, de Antonio Bivar, escrita em 2009), nenhuma pesquisa acadêmica explorou Yolanda como gestora das artes modernas em São Paulo.

Nesse contexto, configuram-se as preocupações da pesquisa □Yolanda Penteado: Sua Força como Gestora na Modernidade Brasileira”, (nível doutorado), desenvolvida no Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Como um dos primeiros exercícios de reflexão no âmbito desta investigação, pretende-se observar, discutir e compreender os principais acontecimentos que nortearam a organização da I e II edições da Bienal de São Paulo, observando sempre de perto a contribuição de Yolanda Penteado nes-



sa organização. Concomitantemente, a abordagem sobre essas edições das bienais privilegiará sua ação educativa frente à população brasileira — que passa a “consumir” as vanguardas artísticas internacionais, em plena na década de 1950, uma vez que a Bienal, mesmo em seu princípio, foi pensada para atingir grande parcela de público visitante e se transformou em evento internacional.

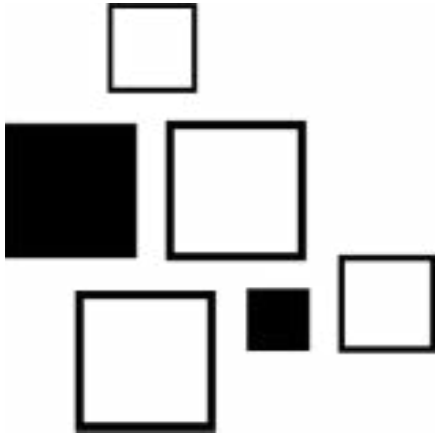
DA COLEÇÃO À IDEIA DE BIENAL.

Em 1946, Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho se conhecem. No mesmo ano decidem se unir e constituir uma coleção de arte moderna internacional. Naquela ocasião, em viagem à Europa, o casal estabelece contatos com o artista Alberto Magnelli, a crítica de arte Margherita Sarfatti, e os marchands Lívio Gaetani e Enrico Salvadori — grupo que compraria diversas obras para a coleção de Ciccillo e Yolanda Penteado. À época, a coleção recebe contribuições principalmente de obras de arte moderna italiana — peças que expressam as tendências mais em voga no momento: expressionismo, futurismo, abstracionismo, dadaísmo e surrealismo. No exame sobre as peças que compõem essa coleção, pode se notar duas orientações artísticas: a francesa e a italiana.

Para a formação da vertente francesa, o casal confia essa missão ao amigo Alberto Magnelli, pintor nascido em Florença que há muitos anos reside em Paris. A tarefa dele é, basicamente, a busca por obras representativas da École de Paris. Para tanto, Magnelli atua como conselheiro de Matarazzo e adquire peças diretamente de artistas europeus. Na seção italiana, a responsável pela escolha é a crítica de arte italia-

na Margherita Sarfatti, atuante no cenário artístico italiano até os anos de 1930. Sua concepção é evidenciada nos aspectos estéticos do segmento italiano da coleção Yolanda e Ciccillo, em especial, na seleção de obras de artistas ligados à vertente artística chamada de Retorno à Ordem, sobretudo, o Novecento italiano. Compreende-se a orientação voltada ao Retorno à Ordem, quando se observa o fato de Margherita Sarfatti, à época, ser articuladora e principal divulgadora na Itália e no Exterior do Novecento, movimento surgido em Milão em 1922, que apregoa a superação das vanguardas históricas “internacionalistas” e a valorização de poéticas que recuperem os elementos estéticos típicos e formadores da visualidade italiana.

A coleção completa-se com as aquisições feitas pelos próprios mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo. Os dois, basicamente, seguem os parâmetros visuais estabelecidos por Margherita, porém em alguns momentos, adquirem obras desestabilizadoras do rigor plástico imposto pela crítica de arte italiana. Leve-se em conta que Yolanda e Ciccillo transitam, principalmente, no eixo Paris-Roma-Milão, o mesmo de seus colaboradores Magnelli e Sarfatti. Por essa razão, sublinha-se a aquisição de peças que coadunam com as orientações de Sarfatti, tais como A Adivinha de Achile Funi que, juntamente com outras ligadas à poética do Novecento também são adquiridas pelo casal, transformando a coleção em uma das principais daquele momento em arte italiana fora da Itália. Para a ampliação da coleção italiana torna-se fundamental a compra de esculturas futuristas como as de Umberto Boccioni. Em 1952, Ciccillo compra da viúva de Felippo Marinetti (poeta futurista) os gessos originais de Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço, 1912, e Formas Únicas da



Continuidade no Espaço, 1913 — obras ícones para o desdobramento dos tridimensionais contemporâneos.

Concomitante, ao esforço de Yolanda e Ciccillo em formar uma coleção de arte moderna, em novembro de 1946, Nelson Rockefeller, então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em vista ao Brasil, reúne-se com um grupo de intelectuais e tenciona fundar um museu de arte moderna de São Paulo. Essa política dedicada à criação de “museus de arte moderna” em países latino-americanos se tratava de uma estratégia cultural norte-americana de influências sobre as zonas político-econômicas sob sua égide. Nessa ocasião, Nelson Rockefeller doa 18 peças para o futuro museu.

A iniciativa da organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida entre os anos de 1948 e 1949, contou com a colaboração de representantes de diversas áreas da cultura. Esses intelectuais traçaram o perfil e a política de aquisição e formação do acervo moderno. A primeira sede do MAM foi em uma sala do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de abril, cedida por Assis Chateaubriand - fundador do Museu de Arte de São Paulo. É possível que essa cessão de espaço tenha sido intermediada por Yolanda Penteado, uma vez que Assis Chateaubriand sempre foi seu admirador. Em 8 de março de 1949, o MAM SP foi inaugurado com a mostra Do Figuratívismo ao Abstracionismo. Essa mostra instigou a discussão sobre a arte figurativa (de representação da natureza) ser considerada conservadora e a arte abstrata ser de “vanguarda”. Adjacente às polêmicas, a coleção de Ciccillo e Yolanda é depositada no MAM SP e mais tarde, em 1963, é doada à Universidade

de São Paulo, nos seguintes termos: em 1962, Ciccillo doa 429 peças de sua propriedade e em 1963, em comum acordo com Yolanda Penteado, doa 19 obras.

A ideia de organizar uma exposição internacional de artes plásticas surge, ainda, em 1949, durante os acontecimentos decorrentes da mostra Figuratívismo ao Abstracionismo, contudo, tomou fôlego a partir de 1951, quando o casal visita a Bienal de Veneza — tomada como modelo inspirador para sua similar em São Paulo. Assessorado por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, Ciccillo organizou a grande mostra em um pavilhão especialmente construído no parque Trianon — onde hoje localiza-se o MASP. Yolanda foi responsável por trazer as diversas delegações internacionais, pelo domínio que adquirira no cenário artístico nacional e internacional. Para seus idealizadores a Bienal deveria: inserir a arte moderna no ambiente brasileiro e, simultaneamente, transformar São Paulo em centro artístico internacional.

Com a presença de cerca de 5000 pessoas, na inauguração, em 20 de outubro de 1951, a I Bienal contou com 21 países, 1.800 obras, entre as quais, trabalhos de Picasso, Léger, Rouault, Morandi, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill e Alexander Calder, entre outros. Na seção brasileira, tem-se artistas como Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Durante 66 dias, a exposição foi visitada por cerca de 100.000 pessoas.



>Pavilhão construído na Avenida Paulista em 1951 para hospedar a primeira mostra, onde hoje se localiza o MASP. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

BIENAS: “UMA PEDAGOGIA DA ARTE MODERNA ENTRE NÓS”

Um dia, o Ciccillo estava conversando com o Arturo Profili, e me fez essa pergunta:

- Você não quer experimentar fazer uma Bienal?

Fiquei muito espantada porque nem sabia direito o que era uma bienal. Aí, eles me disseram:

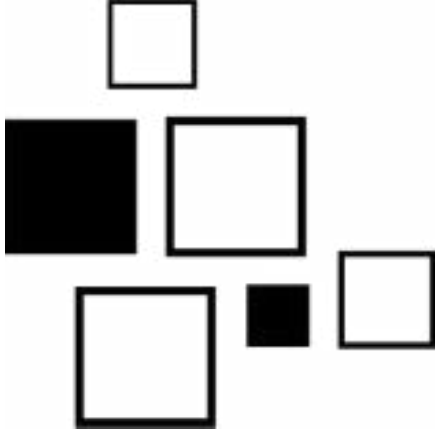
- Já escrevemos a diversos países, sugerindo a ideia, mas não veio resposta. Você não quer tentar?

Na viagem para a Índia, a convite dos embaxadores daquele país, Yo-

landa levou correspondência a embaixadores, agentes culturais e artísticos. A ação foi apoiada por Getúlio Vargas que tornou a viagem semi-oficial e uma das primeiras de muitas outras que ocorreriam para a consolidação das relações “diplomáticas” a favor da organização da bienal, tendo sempre Yolanda Penteado como intermediária. A proposta de organização de uma bienal, utilizando o Museu de Arte Moderna como suporte, foi bastante ousada — os diretores do museu sentiam a responsabilidade e a ousadia do projeto. Yolanda, em suas viagens, relatava a recepção da ideia por parte dos países procuradores para formar suas delegações (aqui, devemos lembrar que a bienal de São Paulo foi a segunda no mundo a ser concebida).

O traquejo social de Yolanda Penteado associado aos conhecimentos da escultora Maria Martins, esposa do diplomata brasileiro em Washington, Carlos Martins – com quem dividia as tarefas nas viagens internacionais – permitiram a articulação de diversos países na I Bienal e na II Bienal, dedicada às Comemorações do 400 Anos da Cidade de São Paulo, organizadas por Francisco Matarazzo Sobrinho. Foi na II Bienal, que Yolanda consegue trazer a Guernica, 1937, de Pablo Picasso (que pertencia ao Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA), um dos maiores acontecimentos nas artes plásticas no âmbito nacional até aquele momento. A cooperação de Yolanda nas relações internacionais foi fundamental para a consolidação dos eventos das bienais e foi, durante a II Bienal que essa ideia torna-se realidade.

Graças aos esforços de Yolanda Penteado, Maria Martins, Francisco Matarazzo Sobrinho e muitos outros colaboradores, a I Bienal de São



Paulo foi a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos. Foram trazidos ao Brasil artistas abstracionistas internacionais. Sob esta influência, muitos artistas brasileiros passaram a identificar os abstracionismos como uma proposta de transformação das artes no país, em detrimento da arte figurativa. Foi neste quadro que emergiram os artistas concretos, e os abstracionistas geométricos e líricos. Na I Bienal, o público tem a chance de ver de perto obras de Pablo Picasso (1881-1973), Alberto Giacometti (1901-1966), René Magritte (1898-1967), George Grosz (1893-1959), entre outros. Apresentou, também, produção nacional, representada por Lasar Segall (1891-1957), Victor Brecheret (1894-1955), Oswaldo Goeldi (1895-1961), entre outros. A premiação concedida à escultura Unidade Tripartida, de Max Bill (1908-1994) e à tela Formas, de Ivan Serpa (1923-1973) mostraram as novas tendências construtivas. Fundador da Hochschule für Gestaltung Ulm [Escola Superior da Forma], em Ulm (1951), Max Bill é o principal responsável pela entrada do ideário concreto na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil, abrindo caminho para as novas linguagens plásticas, que passam a ser amplamente exploradas e apreciadas no país.

Sob a coordenação de Sérgio Milliet e em meio às Comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, em dezembro de 1953, a II Bienal ocorreu no Parque do Ibirapuera [recém-inaugurado, com projeto de Oscar Niemeyer (1907) e Burle Marx (1909-1994)], tendo mais uma vez Yolanda Penteado na linha de frente das relações internacionais. 33 países aderiram ao projeto. A mostra passou à história, como a "Bienal da Guernica", mas a exposição contou ainda com artistas, tais como

Constantin Brancusi (1876-1957), de Giorgio Morandi (1890-1964) e de obras dos futuristas italianos, além de outros grandes nomes da arte moderna internacional. Eliseu Visconti, falecido em 1944, foi homenageado com uma sala especial em que foram apresentadas 37 dentre suas mais importantes obras de cavalete. Para essa mostra foi constituído o primeiro grupo de monitoria de atendimento ao público, com programa preparatório realizado por Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Moderna no período. Era o momento de disseminar a arte moderna ao grande público que teria comparecido com bastante expressividade na I Bienal.

O segundo evento das bienais, cercado e pensado por intelectuais, como Mário Pedrosa, Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, agora, iniciava uma atitude mais voltada ao público não iniciado. Nos anos em que esteve à frente da diretoria artística da bienal (De 1953 a 1957), Milliet preocupou-se com a formação e informação dos artistas e do público, com a educação do gosto da comunidade, de modo a abrir condições para o diálogo com a arte moderna. De certo modo, essa demanda pedagógica estaria presente em toda a história da Bienal de São Paulo, chegando aos tempos atuais como um dos seus principais pontos de apoio.



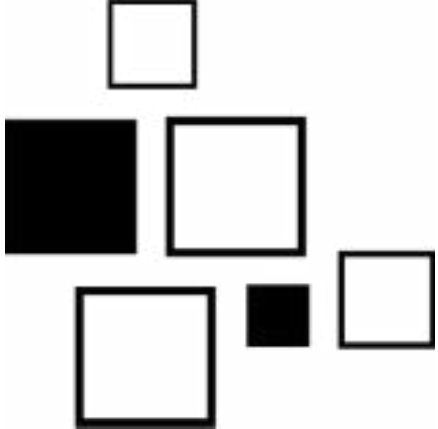
> Matarazzo em frente à tela *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



> O público aguarda a abertura da II Bienal, realizada em 1953. *Guernica*, de Pablo Picasso, foi a grande estrela do evento. Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Ao longo de 30 edições da Bienal de São Paulo, diversos acontecimentos marcaram a primeira grande mostra de arte moderna no Brasil e na América Latina: a organização da coleção pessoal de Yolanda e Cicillo, por volta de 1946; a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948/1949; o surgimento da ideia de organização de mostra internacional de grande porte, em 1949 e outros fatos decorrentes, tais como a criação da Fundação Bienal Internacional de São Paulo (na década de 1970). Porém as duas primeiras edições assinaladas pela forte presença de Yolanda Penteado, como gestora das artes, especialmente dedicada às relações internacionais e ao contato com artistas (jovens e consagra-



dos) foram fundamentais para o êxito da organização da mostra.

A ousadia e as ações de Yolanda e Ciccillo colocaram o cenário artístico nacional em sintonia e em constante intercâmbio com as vanguardas modernas que ocorriam nos grandes centros culturais (Paris, Nova York, Kassel e Veneza). São Paulo torna-se ponto de passagem de intelectuais e artistas que pensavam o moderno. Nesse sentido, toma-se a concepção de que os eventos das bienais foram ações organizadas no Brasil do século XX, criadas sob a égide da empresa moderna e que no seu início já trazia o embrião de uma arte mundializada.

O público cativo, que hoje vemos, a cada abertura da Bienal Internacional de São Paulo, teve seus primeiros contatos com a arte moderna e, depois, com a arte contemporânea por iniciativa de empreendedores, como Yolanda e Ciccillo. Vistas como práticas educacionais, é possível pensar que as bienais “educaram” a população, mas, sobretudo, os artistas, os críticos e diversos outros agentes culturais que puderam conviver, discutir e fazer a prática moderna. A preocupação expressa dos organizadores, especialmente os da II Bienal com a preparação de seus monitores para a recepção de público não iniciado às artes modernas demonstra a existência de um espírito de “pedagogia da arte moderna entre nós”.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: MAC USP, 2006.

AJZENBERG, Elza. MAC Virtual: Prêmios Bienais. São Paulo: MAC USP, 2004.

ALAMBERT, Francisco e Polyana Canhête. Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da Impossibilidade de Reter o Tempo”. Revista da USP. São Paulo, no. 52, dezembro/fevereiro 2001-2002.

ARRUDA BOTELHO, Cândida Maria de. Fazendas paulistas do ciclo do café. Editora Nova Fronteira, 1984.

BERTANI, Roberto. A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Coleccionismo. São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado).

CAMARGOS, Márcia. Villa Kyrial - Crônica da Belle Époque Paulistana. Editora Senac, 1990.

COELHO, Teixeira. O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000.

GONÇALVES, L.R. Sérgio Milliet, crítico de arte. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.

HAUSER, A. História Social da Literatura e da Arte. Madrid, Ed. Castella, 1969.

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1990.

PENTEADO, Yolanda. Tudo em cor de rosa. Editora Nova Fronteira, 1976.

ARTE CONTEMPORÂNEA NA INFÂNCIA

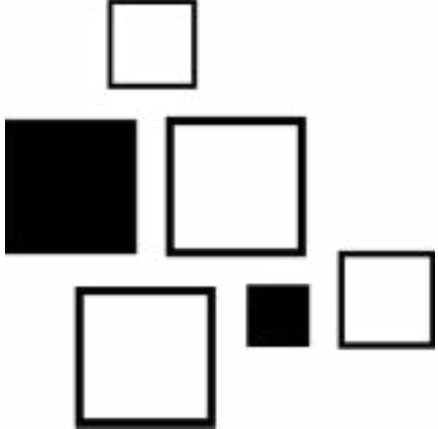


MARIA EDUARDA RANGEL VIEIRA DA
CUNHA

Esse artigo tem como objetivo refletir sobre as relações das crianças com a arte contemporânea, bem como apresentar possibilidades de projetos de ensino em artes visuais enfocando artistas contemporâneos brasileiros. Os trabalhos relatados foram desenvolvidos por duas professoras de Artes com grupos de crianças de 5 a 6 anos no Ateliê Infantil Azul Anil em Porto Alegre.

Ancorada nos estudos sobre Infâncias (SARMENTO) onde as produções visuais infantis são entendidas como expressões autônomas dos modos que as crianças compreendem e interpretam o mundo, e Ensino de Arte (MARTINS, HERNÁNDEZ), vejo o interesse e a curiosidade das crianças como sendo as engrenagens para o desenvolvimento de atividades que oportunizam o desenvolvimento de um olhar crítico.

Em minha experiência como professora de Artes, percebo que as crianças estabelecem relações com obras contemporâneas pela sua interatividade, pelas possibilidades inusitadas de interpretação, podendo relacioná-las com suas vivências, pela utilização de materiais do cotidiano e ícones conhecidos por todos. Buscando trabalhar artistas contemporâneos brasileiros que estavam expondo em Porto Alegre, vimos nas exposições A Poesia do Fio, de Arthur Bispo do Rosário, e Rever, de Rochele Zandavalli, que estavam ocorrendo no Santander Cultural, algumas possibilidades de abordá-los tendo como referência os Projetos de Trabalho. Também as crianças teriam oportunidade de irem à exposição e conhecerem as obras, estabelecendo relações diferentes do que se apenas tivessem contato com reproduções das mesmas.



Ao analisar a biografia de Bispo presumi que, através de uma abordagem adequada, as crianças formulariam aprendizagens significativas sobre a diferença, exclusão e preconceito nos mais diversos âmbitos. Também encontrei nos materiais inusitados utilizados pelo artista, uma relação com o cotidiano de nossos alunos. Percebendo que a memória é um elemento de intersecção entre as obras de Bispo e de Zandavalli busquei aprofundar junto às crianças os seus conhecimentos e entendimentos sobre o tema.

RECONHECENDO A MEMÓRIA

Na perspectiva de Hernández, há uma necessidade de uma alfabetização visual crítica “que permita aos aprendizes analisar, interpretar, avaliar e criar a partir da relação entre os saberes que circulam pelos ‘textos’ orais, auditivos, visuais, escritos, corporais (...)” Hernández (2009, p.23-24)

Assim como o autor, acredito na necessidade da abordagem de múltiplos alfabetismos através de diversas fontes (visuais, escritas, virtuais). Neste Projeto busquei cercar os alunos de referências sobre a memória, utilizando o livro Guilherme Augusto Araújo Fernandes, o Curta-Metragem Dona Cristina Perdeu a Memória, fotografias dos alunos e das professoras e obras de artes dos artistas Bispo do Rosário e Rochele Zandavalli.

O Projeto iniciou com o levantamento de uma questão: “o que é memória?”. Em um primeiro momento, as crianças ficaram pensativas, confusas e não formularam explicações. A partir da ausência de respostas,

lembramos o jogo de memória, conhecido por todos. Questionamos o porquê deste nome “jogo de memória”, e novamente ficamos sem respostas. Essa reação das crianças já era esperada por nós, visto que as mesmas têm entre 5 e 6 anos e ainda estão constituindo a noção de temporalidade. Ressalto aqui a importância de relacionar as aprendizagens com as vivências dos alunos. Para isso, é indispensável que o professor seja um grande conhecedor do grupo que está trabalhando. Brincadeiras, conversas são momentos onde podemos captar costumes, preferências e modos de pensar das crianças.

Com o intuito das crianças compreenderem o que seria a memória, contamos que existia um menino, chamado Guilherme Augusto Araújo Fernandes que, assim como eles, não sabia o que era a memória. Iniciou-se então a leitura do livro homônimo, em que um menino, que mora ao lado de um asilo, possui uma amiga idosa chamada Dona Antônia. Ele um dia escuta seus pais conversando sobre a perda da memória da amiga. Como o menino não sabe o que é memória, ele sai em busca de respostas. Conforme as informações que recebe dos outros moradores do asilo, Guilherme coleta objetos que despertem lembranças em Dona Antônia.

Após a leitura do livro explicamos aos alunos que assistiríamos a um curta-metragem aqui de Porto Alegre, intitulado Dona Cristina Perdeu a Memória. O Curta-Metragem, com duração de 15 minutos, é baseado no livro Guilherme Augusto Araújo Fernandes. Assim como na obra literária, existe um personagem que mora ao lado de um asilo que faz amizade com uma idosa, Dona Cristina, que sofre de Alzheimer. No filme ela



possui vários objetos, os quais ela chama de “reíquias”, que ajudam na reconstrução da sua memória.

Após assistirem ao vídeo chegou o momento da roda de conversas. Indagamos aos alunos se agora eles saberiam responder a nossa pergunta inicial, sobre o que significaria a palavra memória. Animados, eles responderam que sim, que no livro o menino também não sabia, mas que ele havia descoberto. “Memória é algo de que você se lembra”, respondeu um aluno, repetindo uma frase do livro. “Por exemplo, dizer o que eu fiz ontem é contar uma memória”, respondeu outro. Lembramos as crianças que no livro e no filme Guilherme utilizava algumas ferramentas para despertar a memória da velhinha. Quais eram elas? “Os objetos, que a faziam lembrar”, responderam. Perguntamos se o mesmo ocorria conosco, se os objetos nos traziam recordações. Inicialmente os alunos não entenderam a pergunta e ficaram confusos para responder. Nós então demos alguns exemplos mais próximos da realidade deles, mostrando objetos do ateliê que evocavam atividades realizadas anteriormente. Perguntamos então se eles recordavam o que havíamos feito na aula anterior e todos responderam que não. Mostramos então uma das produções tridimensionais realizadas na data, e eles rapidamente lembraram da atividade. Explicamos que os objetos, assim como no livro, no filme e na aula, nos trazem memórias de acontecimentos esquecidos.

Para que a discussão se inserisse mais no cotidiano das crianças, nós havíamos solicitado na semana anterior que elas trouxessem fotografias suas antigas. Nós também havíamos preparado um material de fotos da

nossa infância, com a intenção de dividir essas memórias com os alunos, contando um pouco da nossa história, relatando acontecimentos e encontrando pontos em comum com as crianças.

Os alunos iniciaram a conversa falando sobre as lembranças que se relacionavam aos momentos registrados nas fotografias selecionadas. Surgiram relatos sobre variados acontecimentos, como transições de uma moradia para outra, nascimento de irmãos, férias inesquecíveis, aniversários... As lembranças foram trazidas com muita animação, pois as crianças encontraram ali um momento para falar das suas vidas, sobre momentos que as tocaram de alguma maneira. Nós também levávamos diversas imagens que foram distribuídas pelo chão. Cada aluno escolheu três fotografias que seriam comentadas pelas professoras. Optamos por pré-selecionar muitas fotos para que as crianças pudessem fazer a sua própria seleção. Não queríamos ficar falando sobre imagens que não os interessavam, por isso a importância da escolha ser feita por eles. O momento da mostra das nossas fotografias foi muito rico, pois aproximou a realidade das nossas infâncias com a dos alunos. Todos acharam muito divertido ver que as professoras também já foram crianças um dia! Muitos dos objetos que hoje estão no ateliê pertenciam a nossa infância e estavam registrados em muitas fotografias.

Enquanto mostrávamos as nossas fotos, lembramos os alunos de que antigamente as câmeras fotográficas não eram digitais, e sim analógicas. Explicamos que havia uma relação muito diferente da que se tem hoje com a fotografia: como os filmes eram apenas de 12, 24 ou 36 poses as pessoas tinham um cuidado muito maior na escolha da cena a ser fo-



tografada. Podemos dizer que a fotografia era muito mais valorizada do que atualmente, quando todos possuem uma câmera ou um celular capaz de armazenar dezenas de imagens sem custo algum. Contamos às crianças sobre a ansiedade que tínhamos na espera da revelação dos filmes, fato que não ocorre mais nos dias de hoje. Mostramos que em muitas das nossas imagens haviam recados no verso, dedicatórias ou a identificação do local e da data.

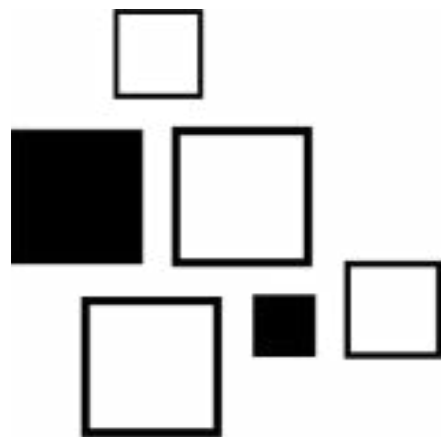
Perguntamos aos alunos que relação havia entre o Curta Metragem assistido, a história de Guilherme e a conversa sobre os registros fotográficos. Um aluno respondeu que era porque as fotos nos faziam lembrar, assim como os objetos nas histórias. Uma outra aluna disse “nós estamos trabalhando a memória, tudo que a gente faz tem a ver com ela!”.

Após as conversas todos sentaram-se na mesa, onde normalmente realizamos os trabalhos. Explicamos então a proposta: realizar um desenho sobre as memórias evocadas a partir das fotografias levadas. Um aluno perguntou se ele deveria copiar a foto, e nós explicamos que não, que a idéia seria colocar no desenho elementos que não estão presentes na imagem, mas sim nas memórias que ela nos desperta. Essa pergunta, aparentemente simples, evoca as práticas artísticas adotadas em sala de aula. Percebo que as atividades propostas nas escolas transitam sempre pelos mesmos enunciados, que propõem aos alunos a cópia de obras de arte, a representação do momento que mais gostaram no passeio realizado, o desenho da história narrada... Enfim, enunciados que não instigam as crianças a irem além das representações óbvias. Para que a proposta ficasse mais clara, lembramos os alunos de fatos

que eles haviam relatados relacionados às imagens. Após essa breve recapitulação, todos escolheram os materiais que utilizariam na atividade. Perguntamos então com qual tipo de papel cada um gostaria de trabalhar, folha grande, pequena, fina, grossa, branca, colorida... após as escolhas, os alunos partiram para a prática. Enquanto produziam, nós estimulávamos as lembranças através de diversas perguntas.

A MEMÓRIA DE ROCHELE ZANDAVALLI

A aula seguinte iniciou com uma conversa sobre a série Rever da artista Rochele Zandavalli. Contamos que, assim como eles, a artista mora em Porto Alegre. Pedimos aos alunos que haviam ido à exposição que contassem aos demais como eram as obras da artista. Eles disseram que a artista fazia fotografias antigas com algumas partes coloridas. Explicamos aos alunos que Rochele não fazia essas fotografias, ela apenas as coletava em brechós e biques e não tinha conhecimento sobre quem eram aquelas pessoas retratadas. Mostramos então várias obras da série Rever, pois alguns alunos não haviam ido à exposição. Indagamos às crianças sobre o que havia de diferente naquelas imagens. Algumas disseram que a artista desenhava nas fotos, outros que ela pintava. Até que concluíram que Rochelle intervinha com bordados nas imagens. Nessa intervenção sobre o registro da memória de outra pessoa surge um contexto diferente do já presente na fotografia. As imagens, deste modo, vão sendo ressignificadas pela artista. Segundo Cunha (2010, p.2) “Artistas brincam com o cotidiano, a história, os mitos e com os nossos pensamentos. Reconstroem significados em torno do já visto e do supostamente sabido”. Percebo nessas práticas dos artistas semelhanças com os processos de aprendizagem das crianças,



que brincam de “faz-de-conta” representando vivências cotidianas, fantasiando e dando sentido às suas experiências.

Algumas crianças comentaram que aquelas imagens pareciam ser muito mais antigas do que as das professoras, pois compreenderam que ali havia uma estética fotográfica diferenciada: a roupa das pessoas, os cenários, a ausência das cores... Também foi salientada a ausência de sorrisos nos rostos das crianças, as poses delas, mais formais e contidas, diferente da espontaneidade presente nas fotografias mais atuais.

A conversa sobre as obras de Rochele foi encarada de forma leve, aberta a diálogos e opiniões de todos. É importante que os alunos sintam uma naturalidade na abordagem dos temas artísticos, de modo que os mesmos façam parte de suas vidas da mesma maneira que os filmes ou desenhos animados, por exemplo. Acredito que a arte não deva ser abordada com um assunto distante deles, especial, intocável, com explicações prontas e rígidas, sem abertura para a construção de conhecimentos. Para Hernández (2009, p.93):

(...) não se separa quem aprende e quem ensina (com suas inquietudes, temores e desejos) do processo de ensinar e aprender a compreender o mundo, as situações emergentes e as relações dos sujeitos com eles mesmos e com os outros. Com isso, pretende-se favorecer uma concepção do sujeito que é capaz de apaixonar-se por aprender de forma crítica se tiver a oportunidade de fazê-lo.

Ancorada nos estudos de Martins (1999) sobre o Ensino da Arte acredito que a experiência e a vivência em um processo expressivo, aliado aos conhecimentos artísticos, resultam em aprendizagens significativas. Assim, após as discussões teóricas sobre a obra de Rochele os alunos foram todos para a mesa central e sentaram-se atentos a explicação da atividade prática. Foram distribuídas fotografias xerocadas de colegas de outras turmas. As imagens estavam em preto e branco e só continham a figura das crianças, sem o fundo. O desafio dos alunos foi elaborar um contexto para a imagem do colega, “criando” uma memória: o que esta criança gostava de brincar, onde ela estava, com quem, tinha algum bicho de estimação, morava em casa ou apartamento, tem irmãos, qual seu nome...

Enquanto produziam, as crianças se perguntavam como seria a reação do dono da fotografia ao ver sua foto modificada. As professoras lembraram então da série Rever de Rochele. Como será que as pessoas se sentiriam ao verem fotografias suas ressignificadas por uma artista? E por um colega?

A MEMÓRIA DE BISPO DO ROSÁRIO

Começamos a aula seguinte explicando que iríamos trabalhar um artista brasileiro, que estava expondo no Santander Cultural, ao lado da Rochele. Várias crianças haviam visto a exposição, mas quando perguntamos se sabiam algo sobre o artista, elas responderam que não. Iniciamos então com uma breve explicação sobre o local onde Bispo morou por mais de 50 anos: um hospício. Nenhum dos alunos tinha conhecimento sobre o que seria esse lugar. Perguntamos a nos mesmas se este fato



se dava em função dos movimentos anti-manicomiais, que extinguiram grande parte dos manicômios, ou em função do tema da loucura não ser abordado normalmente com as crianças. Pensando na segunda opção, questionamo-nos sobre os motivos da falta de abordagem do tema. Chegamos à conclusão de que a loucura é uma diferença, uma singularidade que, aos olhos de muitos, precisa ser corrigida, isolada, separada da sociedade. Através da fala dos alunos, concluimos que eles não têm acesso, não convivem com pessoas que se desviam dos padrões de “normalidade”, e também não são convidados a conversar, a pensar a respeito, a refletir sobre a diferença. Mostramos as crianças uma fotografia de Bispo, e a reação geral delas confirmou nossas suposições: todos ficaram visivelmente surpresos com a cor negra da pele do artista.

Trata-se de práticas que têm no racismo o seu ponto imediato de convergência, se entendermos por racismo não apenas a rejeição do diferente, mas, também, a obsessão da diferença, entendida como aquilo que contamina a pretensa pureza, a suposta ordem, a presumida perfeição do mundo. A diferença pensada como uma mancha no mundo, na medida em que os diferentes teimam em não se manterem dentro dos limites nítidos, precisos, com os quais o Iluminismo sonhou geometrizar o mundo. A diferença entendida como aquilo que, sendo desviante e instável, estranho e efêmero, não se submete à repetição mas recoloca, a todo momento, o risco do caos, o perigo da queda, impedindo que o sujeito mo-

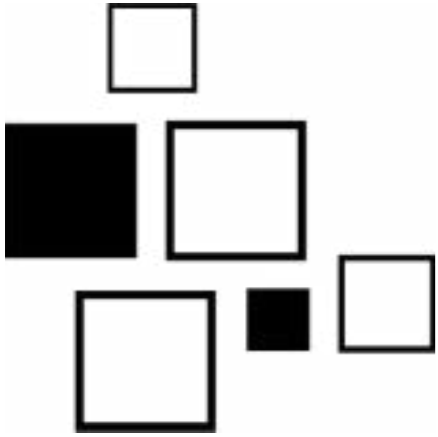
derno se apazigúe no refúgio eterno de uma prometida maioria.” (NETO, 2001, p.108)

A partir das nossas explicações sobre o que é um hospício foram levantadas diversas questões: por qual motivo os loucos moravam nesses ambientes? Por que eles não podiam viver livres, como as outras pessoas, e sim presos, considerados como perigosos? Quem decide se o louco pode ser livre ou não? Todos os loucos são loucos o tempo inteiro? Eles podem ser curados? A loucura é contagiosa, se “desenvolve” ou as pessoas nascem com ela?

Com estes questionamentos direcionamos a conversa para o comportamento que todos temos com as pessoas consideradas diferentes de nós. Pensamos então sobre as possibilidades que nos levam a excluir determinadas diferenças. Chegamos juntos a conclusão de que muitas vezes os “diferentes” são separados da sociedade porque a mesma não os tolera. Mas não seriam as singularidades qualidades, ao invés de defeitos?

Contamos aos alunos que em muitas músicas os compositores versam sobre o tema. Todos organizaram a roda em forma de meia lua e as luzes foram apagadas, pois assistiríamos dois clipes. Pedimos que eles prestassem atenção na letra das músicas, e não apenas nas imagens. O primeiro clipe que passamos foi de Raul Seixas cantando “Maluco Beleza”. O segundo foi “Balada do Louco”, de Arnaldo Batista.

Após a passagem dos vídeos os alunos se reposicionaram na roda e nós iniciamos uma conversa sobre o que diziam as letras das músicas.



Destacamos o trecho: “Enquanto você se esforça para ser um sujeito normal/ e fazer tudo igual/ eu do meu lado aprendendo a ser louco/ maluco total/ na loucura real”. Por quais motivos as pessoas se “esforçam” para serem normais? Por que elas não querem ser loucas, responderam os alunos. E por que as pessoas não querem ser loucas? Mostramos que na música de Arnaldo Batista ele salienta exatamente o fato de que os “normais” é que são infelizes: “Dizem que sou louco/ por pensar assim/ se eu sou muito louco/ por eu ser feliz/ Mas louco é quem me diz/ e não é feliz/ não é feliz.

Para que a discussão se tornasse mais palpável tentamos recordar acontecimentos cotidianos dos lugares freqüentados pelas crianças. Um aluno lembrou que em sua classe há um colega autista que muitas vezes é caçoado pelos demais. Outro contou sobre um vizinho cadeirante que nunca era convidado para as brincadeiras no condomínio. Com esses exemplos pensamos sobre a exclusão das diferenças nos mais diversos âmbitos. Perguntamos, então, se os alunos conheciam algum artista louco. Todos responderam que não.

Voltamos então para as obras de Arthur Bispo do Rosário. Foi explicado que o artista, antes de ser internado, havia trabalhado na marinha, e por isso conhecia muitos países e pessoas. Em suas produções Bispo recriava o mundo ao seu modo. Assim como nós nos utilizamos de fotografias para nos lembrarmos de acontecimentos, o artista bordava as suas memórias. Bispo não tinha acesso a materiais plásticos próprios para produções artísticas, por isso utilizava em suas obras objetos do cotidiano do hospital. Os bordados eram feitos com as linhas desfia-

das de seu próprio uniforme, aplicadas sobre lençóis e velhos panos. Bispo também utilizava em suas obras tridimensionais sucatas do hospital e objetos descartados pelos outros internos. Ele conseguia salvar restos da cultura industrial, itens desprezados e esquecidos, e ressignificá-los, criando uma composição única e individualizada.

Foi mostrada aos alunos uma fotografia do Manto da apresentação, um trabalho em que o artista apresenta uma rica gama de cores em dois tipos de tecido. Na face externa, feita de um cobertor, palavras, símbolos, números e figuras são bordados em fios de lã. Na face interna, sobre fundo de tecido branco, há nomes de mulheres, organizados em forma de uma espiral irregular em direção da abertura da cabeça.

Esse manto, vestido por Bispo e carregado de tantos significados, foi reinventado pelos alunos: diversos tecidos, lãs, linhas, joaninhas e fitas foram dispostas na mesa. As crianças, com a ajuda das professoras, foram criando adornos, enfeites e roupas. Sem a necessidade de costurar os tecidos, as roupas foram sendo construídas com um conjunto de nós. A sala, coberta de panos coloridos, transformou-se em palco para apresentações performáticas. As crianças se reinventaram no novo ambiente que ali surgiu: personagens foram tomando forma, corpo e lugar.

MATERIAIS INUSITADOS

Buscando formas particulares de expressão em meus alunos oportunizo às crianças o contato e o conhecimento de diversos materiais para utilização em suas produções simbólicas. Assim como os artistas contemporâneos aproveitam e exploram materiais inusitados em seus

trabalhos, explorando-os em todas as suas possibilidades, as crianças também podem fazer o mesmo quando se expressam.

Na aula seguinte ocorreu uma segunda mostra das obras dos artistas Bispo do Rosário e Rochele Zandavalli. A mostra desta vez foi enfocada nos materiais utilizados nas obras. Ressaltamos o que havia em comum em ambos: a utilização da lã/linha para a realização das imagens. Foram fornecidos as crianças diversos fios, lãs, cordões, cadarços e linhas, além de duréx, fita adesiva, cola branca e folhas de diversos tamanhos, gramaturas e cores.

Nós explicamos que o objetivo da atividade seria “desenhar” nas folhas sem recorrer aos materiais gráficos (canetinhas, lápis de cor...), desafiando as crianças a reinventarem o uso daqueles materiais. Os alunos investigaram os fios fornecidos, testando diferentes modos para a formação de desenhos, emaranhados e relevos. Algumas crianças resolveram “bordar” as folhas: fizeram diversos furos pequenos com a tesoura e percorreram os mesmos com as linhas. Concordo com Cunha quando ela afirma que:

As possibilidades e limitações infantis de criar formas estão também relacionadas à diversidade de materiais aptos a sofrerem transformações através da curiosidade delas. Quando se disponibiliza diferentes materiais a ampliação de ideias, invenções e criações das crianças ganha destaque, de modo que elas necessitam elaborar maneiras de lidar com este desafio, originando

desenhos, modelagens, colagens e pinturas com marcas pessoais e diferenciados dos comumente realizados.(CUNHA, 2012, p.24)

REFLEXÕES POSTERIORES

Após a realização de qualquer Projeto realizo uma reflexão, levando em conta os processos de aprendizagem de cada aluno, pensando nas transformações individuais da criança, analisando o modo com que os alunos recebem os desafios propostos: as dificuldades e as facilidades encontradas; fazendo, assim, uma auto-avaliação sobre a abordagem que utilizei. Também acredito ser fundamental uma análise sobre o entendimento das crianças (para além de um julgamento puramente formal) sobre a proposta dos artistas trabalhados. Busco também estar atenta à construção gradual de uma linguagem visual própria, singular, afastada de estereótipos formais, evidenciando as semelhanças e diferenças entre os trabalhos das crianças.

Acredito que as atividades práticas devem estar atreladas à reflexão teórica e crítica. Pensar antes, o objetivo que se tem na atividade que será proposta; durante, o desenrolar da aula, a receptividade dos alunos, as dúvidas que surgem, os questionamentos; e depois, o que foi válido, o que contribuiu para a formação de um sujeito mais sensível, singular e mais próximo da Arte.

No Projeto realizado os alunos vivenciaram experiências significativas que alteraram as suas concepções sobre a diferença, analisando os seus comportamentos com o outro de uma maneira mais crítica. Dus-



chatzky e Skliar (2001, p.137) perguntam-se:

“(...) seria possível a tarefa de educar na diferença? Felizmente, é impossível educar se acreditamos que isto implica formatar por completo a alteridade, ou regular sem resistência alguma, o pensamento, a língua e a sensibilidade. Porém parece atraente, pelo menos não para poucos, imaginar o ato de educar como uma colocação, à disposição do outro, de tudo aquilo que possibilita ser distinto do que é, em algum aspecto. Uma educação que aposte transitar por um itinerário plural e criativo, sem regras rígidas que definam os horizontes de possibilidade.”

Com as atividades realizadas o repertório visual das crianças foi ampliado, de modo que elas entraram em contato com diferentes linguagens (vídeo, livro, clipe, fotografias), artistas e materiais, que normalmente não eram vistos por elas como próprios para a realização de obras de arte. Assim, pretendi suscitar o entendimento de que o conhecimento não é fragmentado, dividido, e que a Arte Contemporânea pode ser vista não como um rio, em que seus diversos afluentes divergem para diferentes direções, mas sim como um emaranhado, onde múltiplos fios se encontram em variados pontos. Para Cunha (2010, p.2) “os artistas ampliam as nossas relações de conhecimento com o mundo ao proporcionarem versões inusitadas sobre as banalidades e estranhezas do mundo.”

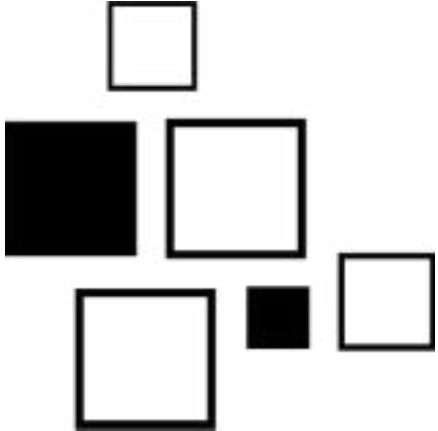
Com o Projeto constatei a necessidade de um estímulo não só para

a ida das crianças às exposições, mas também para que as famílias conheçam os espaços culturais porto-alegrenses. Percebo que quando os familiares se relacionam com a Arte, as crianças adquirem uma nova concepção sobre o universo artístico. Observo que muitos pais desvalorizam o campo artístico, enxergando as aulas do ateliê apenas como um momento de divertimento, sem reflexões ou aprendizagens. Essa concepção é passada para as crianças que acabam recorrendo à reprodução de desenhos estereotipados, sem refletir sobre o que estão produzido e sem expressar suas singularidades nos mesmos. A inserção dos familiares nas idas às exposições de arte contemporânea é uma maneira de atraí-los ao universo artístico e uma tentativa de mudança das suas concepções de arte e seu ensino.

Trabalho em sala de aula artistas com exposições em Porto Alegre no intuito de desfazer a ideia que muitos têm de que a arte que está nos museus é algo complexo, de difícil entendimento e impróprio para crianças, vistas muitas vezes como incapazes de compreender ou ter um contato mais profundo com a arte contemporânea.

Como professora de Artes sou uma frequentadora assídua das exposições que ocorrem em minha cidade, pois, ancorada em Franco, acredito que, para o repertório cultural dos meus alunos seja ampliado, é necessário que o meu próprio repertório esteja constantemente sendo estendido.

No Projeto realizado tive a intenção de mostrar aos alunos que os artistas, quando criam algo, têm alguma intencionalidade, algum propósito



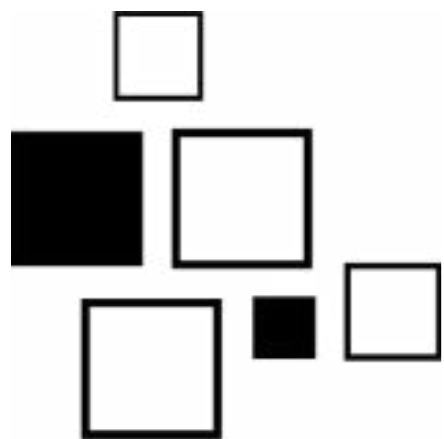
em relação às suas produções (CUNHA). Entretanto, a interpretação do público é algo imprevisível, que acaba fugindo do controle dos autores. Com as crianças, busco trabalhar as diferentes possibilidades de significado que uma obra possa gerar, adequando sempre ao entendimento delas. Conforme a compreensão que se obtêm sobre determinado assunto, nos aprofundamos nas temáticas e intenções do artista. Mas não podemos deixar de lado os sentidos atribuídos pelos alunos ao que está sendo visto. Levo em consideração outros aspectos que vão além da relação artista-obra, para entrar na relação obra-espectador. Que relação as crianças estabelecem entre as obras e as suas vivências e experiências particulares? Que sentimentos elas suscitam?

O que nos passa, nos acontece, nos toca quando é a arte que provoca a experiência? Nosso corpo perceptivo e poroso a acolhe e hospeda dentro de nós, ou rejeita o que parece estranho ou aparentemente sem sentido?

Por sua própria natureza, a arte incita aventuras interpretativas, mas nem sempre os olhos estão convocados para uma viagem estética. Nem sempre nos damos conta dos complexos fluxos e relações que podem ser estabelecidas entre a nossa fruição e a produção artística. Relações que podem ser, a princípio, superficiais nas constatações de “gosto” ou “não gosto”, ou que podem nos levar a um extenso e inquieto trabalho de construção de sentidos.” (MARTINS, 2005, 6)

REFERÊNCIAS:

- AZEVEDO, Ana Luiza. Dona Cristina Perdeu a Memória. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 35 mm, 13 min, cor, 2002
- CUNHA, Susana Rangel Vieira da. “A importância das artes na infância”. In: As artes no universo infantil. (Org) Susana Rangel Vieira da Cunha. Porto Alegre, Mediação: 2012.
- _____. Pedagogias em Artes Visuais na Educ. Infantil: Entre Monets e desenhos mimeografados, o que mudou? In: V colóquio Internacional de Filosofia da Educação, 2010, Rio de Janeiro. Devir-criança da filosofia: Infância da Educação. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.
- FOX, Mem. Guilherme Augusto Araújo Fernandes. São Paulo: Brinque-book, 1995.
- FRANCO, Francisco Carlos. Sentimentos e emoções de professores de Arte que atuam na rede estadual paulista frente às mudanças. Anna Blume, São Paulo. s/d
- HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2009.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PISCOSE, Gisa e GUERRA, Telles M. Terezinha. Didática do ensino da arte: a língua no mundo: poetizar, fruir e conhecer a arte. São Paulo: FTD, 1998.
- MARTINS, Mirian Celeste. Mediação: Provocações Estéticas. São Paulo: PP-GArtes, UNESP, 2005.
- NETO, Alfredo Veiga. Incluir para excluir. In: Habitantes de Babel. (Org) Jorge Larrosa e Carlos Skliar. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SARMENTO, Manuel J. “Conhecer a infância: os desenhos das crianças como produções simbólicas.” In: Das pesquisas com crianças à complexidade da infância. (Org) Altina J. Martins Filho e Patricia D. Prado. Campinas, São Paulo: autores associados, 2011.
- SKLIAR, Carlos e DUSCHATZKY, Silvia. O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In: Habitantes de Babel. (Org) Jorge Larrosa e Carlos Skliar. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.



O AUDIOVISUAL NAS ARTES PLÁSTICAS: INVESTIGANDO OUTRAS POSSIBILIDADES ATRAVÉS DA OBRA DE SONIA ANDRADE.

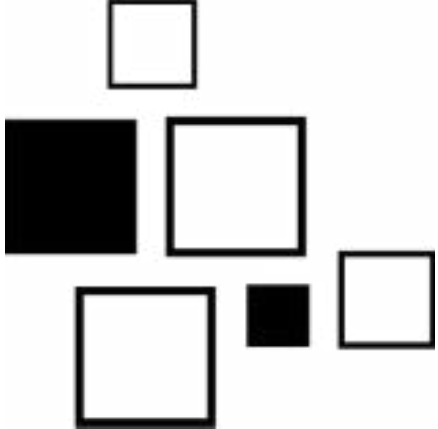


MARIA EMÍLIA TAGLIARI SANTOS

A ENTRADA DO VÍDEO NO UNIVERSO DAS ARTES PLÁSTICAS

Tão logo a tecnologia do vídeo entrou no mercado para o público geral, em meados da década de 60, artistas plásticos viram nele um meio expressivo em potencial. Já no final da década de 1950, novas gerações de artistas se mostram insatisfeitas com os pressupostos do Modernismo do pós-guerra, mais especificamente, com uma arte convicta da necessidade da expressão individual do artista e que se baseia nas especificidades do meio. Com um sentimento de saturação das possibilidades criativas, essa nova geração busca seus próprios posicionamentos críticos em relação à arte do pós-guerra e a uma sociedade na qual o capitalismo triunfava. Nesse percurso, eles redescobrem antecessores como Duchamp e o ready-made que, na década de 40, já propunha que a arte se voltasse ao pensamento (Wood, 2002). As transformações propostas pelas vertentes que aparecem deste movimento de procura por novos preceitos (como a desmaterialização e a possibilidade da reprodução do objeto de arte, a importância dada ao conceito da obra e do engajamento do espectador na construção da significação da mesma, assim como a aproximação da arte com a vida) vão resultar na busca por novos meios para a expressão artística e, conseqüentemente, no desenvolvimento da videoarte.

No Brasil, o neoconcretismo se posiciona contra o excesso de racionalização na arte e, em contrapartida, propunha a liberdade de experimentação, assim como uma aproximação da arte com a vida. O neoconcretismo vai invadir o espaço real e obras como os Bichos de Lygia Clark



ou então os Parangolés de Hélio Oiticica só são possíveis através da participação do espectador. Nos anos 60 e 70 esse experimentalismo se estende no cenário nacional e a investigação artística passa a ser também uma resposta ao regime militar que se acirrou no final da década de 60. Os questionamentos não se davam apenas no âmbito da arte, mas também eram de natureza política.

É nesse contexto efervescente de extrema experimentação nacional e internacionalmente que os primeiros vídeos de artista vão ser produzidos no Brasil. Em 1974, por intermédio de Walter Zanini, os artistas brasileiros são convidados para participar da mostra VIDEO ART nos Estados Unidos. O grupo carioca liderado por Anna Bella Geiger do qual faziam parte Sonia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchialare – ao qual logo se juntaram Paulo Herkenhoff, Leticia Parente e Miriam Danowski- que investigava outros conceitos na arte e novas mídias foi o único a conseguir produzir trabalhos, graças à Jom Tob Azulay que emprestou aos artistas o aparelho portapack.

QUE IMAGEM É ESSA? OS VÍDEOS DE SONIA ANDRADE

Um dos traços mais marcantes na obra em vídeo de Sonia Andrade é a opção por trabalhar com conjuntos. Essa escolha acaba tomando um aspecto político ao ignorar as exigências do mercado uma vez que as obras e o processo criativo (que pode ser bastante espaçado dentro de um mesmo projeto) não obedecem a uma lógica mercantil. Segundo a própria artista, ela só compreendeu plenamente a maneira como deveria organizar o seu trabalho através do estudo da caligrafia chinesa; esta analogia com os ideogramas será discutida mais adian-

te quando nos voltarmos às videoinstalações.

A fim de compreender os recursos pelos quais a artista concretiza suas ideias, coloca questionamentos e comunica-se com o espectador, vamos nos aproximar de alguns vídeos da Primeira série (Parente, 2005:25) – realizados entre 1974 e 1977 – e do episódio Silêncio do conjunto A morte do Horror de 1981. Em um segundo momento analisaremos as videoinstalações de Sonia Andrade.

Nesta aproximação, chama a atenção a independência das imagens de Andrade em relação a uma narrativa: “Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há para se ver na imagem?’ (e não mais ‘o que veremos na próxima imagem?’).” (Deleuze,1990:323) As cenas, os objetos, enfim, todos componentes contidos na imagem não têm uma função e um sentido definido dentro de um esquema, pelo contrário, eles estão ali autônomos e precisam do investimento do olhar do espectador. O estranhamento que essa imagem provoca nos tira de uma zona de conforto, somos instigados a decifrá-la, a desenvolver novos mecanismos de compreensão e nesse exercício novos discursos são possíveis de serem criados.

QUESTIONANDO IMAGENS EM IMAGENS

Os dois primeiros conjuntos de vídeo de Sonia Andrade vão tratar mais especificamente da televisão. Que imagem é essa que entra em nossa casa todos os dias, que passou a fazer parte de nossa rotina, que fala conosco? E ainda, qual a nossa relação com essa imagem e com esse



aparelho? Esses e outros questionamentos que veremos ao longo da análise são colocados de forma metalinguística; no vídeo, a imagem está diretamente associada ao dispositivo, a televisão é discutida através de seus próprios meios (Dubois, 2004: 112;113). Sonia reforça essa potência do vídeo ao colocar o aparelho de televisão em destaque dentro da imagem.

Em um vídeo da Primeira série identificamos como protagonista o aparelho televisivo. Na imagem observamos uma pequena televisão, dentro dela está a artista que começa a escovar os dentes e a passar o fio dental. Pouco a pouco a cena se torna cômica, pois a pequena tela não comporta os movimentos da artista, revelando o “truque” que insere Sonia dentro do aparelho. A música ao fundo, pretensiosamente sofisticada, colabora ainda mais para o ridículo da situação. O desfecho do vídeo, um sorriso rasgado e exageradamente contente, nos faz pensar em toda a ação anterior a ele.

Sonia subverte o programa do aparelho televisivo, invade e age literalmente dentro da caixa preta. A artista coloca em evidência o conceito das imagens técnicas com um ‘truque’ que as desmágica (Flusser, 2011). A artificialidade daquela alegria nos remete aos comerciais de televisão, aos sorrisos dos apresentadores e, logo, nos leva a uma reflexão mais atenta sobre o que está por trás de todas as imagens que nos chegam diariamente.

O CORPO EM EVIDÊNCIA

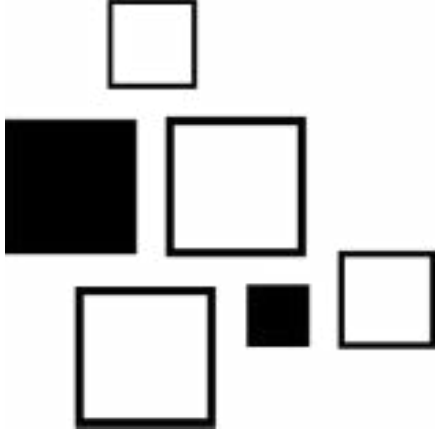
Em diversos trabalhos Sonia Andrade se apropria de seu corpo no de-

envolvimento das ações. O uso do corpo como suporte tem sido uma das principais vertentes da arte contemporânea, principalmente na Body art e na Performance. O corpo é tido como um meio para a realização de intervenções que geralmente envolvem dor e violência. Nos vídeos de Sonia, porém, a violência e a dor são iminentes ou estão presentes apenas como estopim invisível da ação, não chegando a se concretizarem fisicamente. A artista se apropria do seu próprio corpo em ações absurdas seja engaiolando-o ou aprisionando a mão direita – aquela historicamente ligada à racionalidade, à escrita, ao conhecimento –, ou ainda explodindo em um grito silencioso, porém ensurdecador.

No vídeo mais emblemático dessa estratégia dentro do trabalho de Sonia, a artista envolve o próprio rosto com um fio de náilon. A face vai sendo deformada, desfigurada e em um determinado momento percebemos que ela começa a ter dificuldade para respirar. Quando já não podemos mais distinguir os traços do rosto de Sonia Andrade o vídeo termina. O gesto da artista nos aflige, incomoda. Sentimos no nosso corpo a pressão do náilon, a falta de ar. Uma auto deformação física que nos leva a pensar além, que nos remete aos padrões de consumo, às violências mudas e graduais as quais submetemos a nós mesmos e ao outro.

O COTIDIANO

Além do seu corpo, Sonia também se apropria do espaço doméstico e de ações rotineiras. Um dos vídeos (sem título, 1975) mais conhecidos de Andrade se passa em sua casa. Nele a artista aparece fazendo uma típica refeição brasileira: feijão, pão, guaraná e um cafezinho. Atrás da



mesa uma televisão passa um episódio da série norte-americana Tarzan, assim como intervalos comerciais. Sonia começa sua refeição calmamente, mas aos poucos seus gestos ficam cada vez mais bruscos e grosseiros, até que a artista parece ter uma espécie de colapso nervoso: a refeição torna-se bizarra, agora pão, guaraná e café são misturados no prato e ingeridos de uma vez só. O feijão é colocado nos cabelos, nos ouvidos e dentro da roupa. Durante o desenrolar da ação escutamos o guinchar do macaco da série estrangeira que parece completar a cena. Logo após, alia-se à sinfonia os sons e imagens dos comerciais. Por fim, o feijão é lançado na lente da câmera obstruindo completamente nossa visão e revelando o dispositivo. É como se observássemos um colapso cultural.

A série de TV Tarzan, assim como a série filmes homônima da década de 1940, faz parte da difusão de um discurso eurocêntrico que durante séculos desvalorizou as culturas e sociedades pré-coloniais. Tarzan é o homem branco que foi criado por macacos, mas que volta para a Europa onde é educado. Civilizado, o personagem retorna à África com a missão de proteger e defender os direitos e a moral no continente colonizado. O cineasta etíope-americano Haile Gerima (apud, Shohat; Stam, 2006: 454) evidencia uma crise de identidade entre jovens e crianças a partir do constante contato com esses filmes: “Sempre que os africanos vinham de mansinho em direção a Tarzan, nos gritávamos, tentando avisá-lo de que ‘eles’ estavam vindo.”

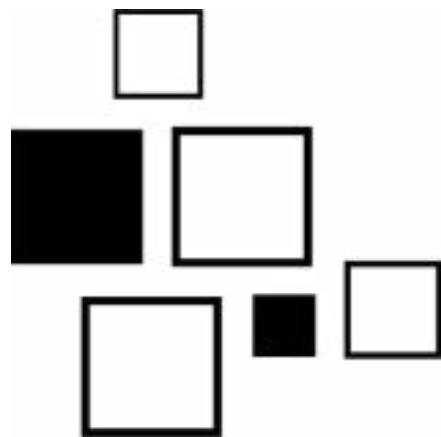
Questões de identidade, da colonização cultural, da mediação das imagens e do consumo estão presentes nesta obra. Para trazer essas te-

máticas à tona, a artista não precisou construir uma narrativa dotada de diversos personagens e tramas, mas apenas recortou uma situação cotidiana e a transformou, a partir de seu desenvolvimento, numa imagem crítica, transgressora. Cabe ao espectador observar a escolha do dispositivo e os elementos da cena (a refeição típica, o seriado e os comerciais) para tecer conexões e criar significados com base na sua subjetividade e nos seus conhecimentos.

COMO OS VERSOS DE UM POEMA: AS VIDEOINSTALAÇÕES DE SONIA ANDRADE

No início da nossa análise observamos brevemente que a obra de Sonia é trabalhada em conjuntos e que ela compreendeu essa necessidade a partir do estudo dos ideogramas orientais. Os dois primeiros conjuntos da artista são compostos de vídeos, mas acredito que é nas videoinstalações que a escolha pelos conjuntos torna-se visível em diversos níveis da obra. Cada videoinstalação contém diversos elementos que são reunidos pela artista. Nesse organismo, cada parte se comunica com o todo e com as outras partes gerando uma imensa possibilidade de criação de sentidos pelo espectador. Esse sistema de relações, como explica Sonia, é muito semelhante ao “funcionamento” dos ideogramas chineses.

Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo, também partiu da caligráfica oriental, além da poesia haikai para estruturar sua teoria sobre a montagem. Eisenstein defendia que o cinema existiria como arte quando fosse entendido como um conjunto de atrações (o diálogo, a iluminação, o cenário etc.), todas com igual importância, que colocadas em conflito



e combinadas provocariam uma experiência multissensorial. No ideograma quando um símbolo (uma ‘atração’) é modificado um outro sentido completamente diferente é produzido. Podemos utilizar o exemplo fornecido por J. Dudley Andrew (2002: 53): “O desenho de um pássaro e uma boca significa ‘cantar’, enquanto o desenho de uma criança e uma boca significa ‘gritar’”. No cinema, o significado é criado quando a mente presta atenção às colisões entre as atrações. A organização dos planos é feita pela montagem; é como um poema haicai no qual as frases são uma atração (ou um conjunto de atrações dentro de um quadro) e a montagem é a combinação desses versos do poema, produzindo um efeito psicológico unificado.

Para nós é interessante notar como o pensamento de Eisenstein se relaciona intimamente com a obra de Sonia Andrade. A lógica é a mesma, mas ao invés de trabalhar esses elementos, ou atrações dentro da imagem, Sonia desenvolve o que podemos chamar de uma montagem da imagem com os objetos e palavras. Ela extravasa o espaço da tela e ganha o espaço físico do espectador. Nesse sentido, Sonia junta os elementos, mas quem confere significado a partir desse encontro é o espectador.

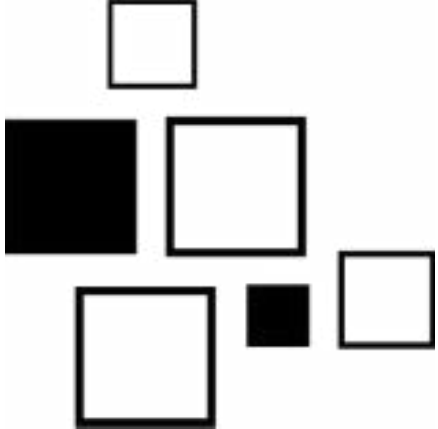
DAS APROPRIAÇÕES

Se anteriormente Andrade se apropriou do próprio corpo e do espaço cotidiano, nas instalações a artista faz um deslocamento de objetos e materiais de naturezas diversas a fim de chegar até as imagens que pretende criar. Cada objeto quando transportado para o contexto da obra traz consigo uma série de significações e relações que contrastarão e

criarão uma certa tensão com os outros elementos da obra. O processo inverso também ocorre, a poética da instalação agrega outras possibilidades de significação aos objetos.

Podemos considerar que a própria utilização da imagem em movimento é um ato de apropriação, no sentido que esta é ‘transportada’ do meio que foi estabelecido como sendo o seu ambiente natural: o cinema e a sala escura de projeção. Outro processo de apropriação é o da palavra, da poesia. Nos últimos dez anos, Sonia Andrade vem trabalhando com os versos do poema Song de John Donne como mote de suas videoinstalações. A poesia traz, ainda, juntamente com outros fatores, o tempo para a esfera das artes “do espaço”, como são classificadas as artes plásticas por uma extensa tradição teórica.

A obra de Sonia Andrade fala também do mundo da arte. Desde o problema da representação, muito forte nos primeiros vídeos e constantemente lembrada em suas videoinstalações pela colocação lado a lado de objeto e sua própria imagem, até às referências aos materiais da arte, às novas tecnologias e sua implicância no contexto das artes plásticas. Essa discussão dos conceitos e da história da arte nunca vem desacompanhada, é natural no trabalho de Sonia essa congregação de assuntos. Um bom exemplo é a instalação pertencente ao conjunto do verso Tell me, where all past years are, na qual a imagem de uma ultrasonografia é projetada em pó de mármore branco. Esta pequena junção de elementos remete ao tempo. Ao tempo aquele que vivemos, mas que não contamos, um tempo anterior ao nascimento, projetado sobre o pó, sobre o que restou. Mistura de promessa de um ‘virá’ com o ‘já foi’. O



pó é de mármore e Marisa Flórido (2005: 88) chama atenção para o fato de esse material ser símbolo da escultura grega clássica e o seu desejo de eternidade. Tempo e arte se enlaçam de forma indiscernível na instalação de Sonia.

DO TEMPO

Enquanto trabalhou com a imagem do vídeo “isolada” Sonia Andrade compreendeu que o tempo do vídeo, da televisão era diferente daquele do cinema. Seus vídeos ficam, então, cada vez mais curtos, mas ainda assim exigem do espectador um tempo de observação e reflexão. Essa exigência torna-se um fator ainda mais importante dentro do trabalho de Andrade no cenário atual de uma atenção dispersa que não investe muito tempo em uma determinada coisa, mas que está ligada a diversos objetos simultaneamente. Cada vez mais o espectador é “passageiro”, no sentido de que não necessariamente ele observa uma obra e interage com a mesma, mas simplesmente a vê e continua sua caminhada, passando corriqueiramente à próxima obra.

Os trabalhos de Sonia Andrade exigem do olhar e da mente uma desaceleração. Mais do que olhar uma instalação, uma obra, o espectador é convidado a fazer um percurso e perceber um conjunto de obras, estabelecendo agenciamentos entre elas. Esse trabalho com o tempo está presente, por exemplo, no conjunto que leva o verso *Get with child a mandrake root* do poema *Song*. Uma das instalações é composta por pequenas telas que necessitam da aproximação e do investimento do olhar do espectador. De longe, fica a dúvida “são fotos, ou vídeos”? Somente depois de uma observação atenta percebemos o movimento

sutil da imagem do encontro da raiz com a terra, o vento que movimentava sutilmente a vegetação baixa, o perambular dos pequenos insetos. A passagem imperceptível do tempo se faz presente nessas imagens, os mínimos momentos dos instantes captados pelo vídeo nos remetem aos dias, meses e anos daquela imensa árvore que projetamos em nosso pensamento a partir de suas raízes.

No conjunto de instalações que tem o verso *Goe and catch a falling starre*, o movimento da imagem, ou a sua ausência, e a sua confrontação com objetos reais nos leva a uma discussão do que é real ou virtual, passado ou presente. Em *Périplo* a imagem de uma onda está congelada deixando latente um eterno ‘por vir’, ao mesmo tempo em que nos deparamos com o barco despedaçado nas rochas pela força da arrebentação dessa mesma onda. A imagem da onda é puro potencial, mas já podemos observar os estragos por ela causados. Em *Apolo* essa relação é de certa forma invertida, o mármore ‘bruto’ é suporte da projeção de seu próprio futuro: a escultura do deus grego. Essas imagens temporalmente paradoxais são como a imagem que temos da estrela do verso: pura projeção do passado, mas que é parte do nosso presente, uma imagem pertencente a dois tempos.

DO ESPAÇO E DOS SUPORTES

Os conjuntos de instalações de Sonia se caracterizam pela inscrição da obra no espaço arquitetural e a disposição espacial das partes constituintes do trabalho direciona o olhar do espectador, engaja-o fisicamente na obra. Esta qualidade arquitetural das videoinstalações não coloca em discussão apenas o antigo espaço expositivo das galerias e museus,



mas também o modo consolidado de exibição das imagens em movimento: a sala de cinema. A frontalidade da observação é colocada em tensão, assim como há a possibilidade de fragmentação e multiplicação da imagem em diversas ‘telas’. A instalação também direciona o espectador a um outro tempo de apreciação que não é aquele da narrativa. Seguindo esse ‘movimento’, o dispositivo fantástico da projeção é, muitas vezes, colocado em evidência, revelando a natureza das imagens. O suporte da imagem também é múltiplo, podendo aparecer como a clássica tela branca, monitores de diversos tamanhos, ou ainda materiais inusitados, como cristais, areia, pó de mármore etc.

O conjunto de videoinstalações do verso *Tell me, where all past years are* pode servir como um microcosmo das diversas possibilidades de “apresentação” da imagem. Na instalação com uma boneca, o par desta, a imagem da boneca a balançar, é mostrado num monitor de 29” posicionado quase no topo do alto pé direito do espaço expositivo. Em outra instalação, imagem de folhas caindo é uma projeção em um tela vertical. Noutro pequeno conjunto, o pequeno monitor de 3.8” vem acoplado ao guidom de uma bicicleta. E, assim, a variedade de soluções vai infinitamente se modificando e extraindo novas possibilidades poéticas das situações criadas pela artista.

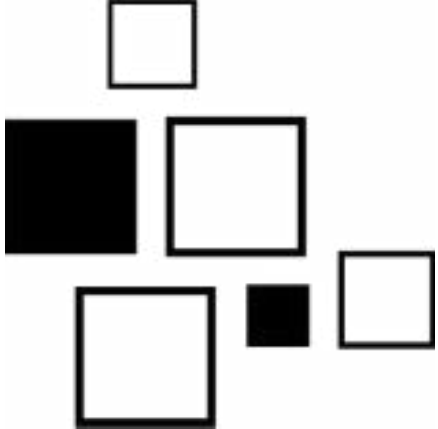
CONCLUSÃO

Os vídeos de Sonia Andrade não estão envolvidos em uma trama, deste modo, cada elemento constituinte não possui apenas uma função dentro de uma narrativa. Estes elementos – que podem ser o feijão, o corpo e a presença da TV – possuem autonomia e sugerem significados. O pró-

prio dispositivo constitui um desses elementos. Como vimos, no caso das primeiras séries em vídeo de Sonia, a relação direta da imagem videográfica com a televisão é fundamental para a intermediação metalinguística realizada pela artista. A ação, que pode ser um gesto cotidiano ou perturbador, inquieta o espectador, instiga sua reflexão e percepção.

As possibilidades são multiplicadas quando a imagem do vídeo é associada a elementos externos, como objetos e versos de poemas. Ao se apropriar de objetos, Sonia Andrade carrega a imagem dos significados desses objetos em seu contexto “natural” e também com aqueles sentidos criados pelo deslocamento e pelo contato com os outros elementos. A organização do espaço estabelece tensões entre os componentes da instalação, como também insere fisicamente o espectador, delimitando ou sugerindo sua movimentação; a obra como experiência sensorial. Os trabalhos são concebidos como conjuntos, gerando, dessa forma, amplas e maleáveis redes de relação. Nas videoinstalações, o dispositivo tem suas possibilidades estendidas, visto que pode se optar por monitores e por projeções de imagem. Os monitores podem ser de variados tamanhos, influenciando, desta maneira, a percepção da imagem e até mesmo do seu movimento. Já o mecanismo da projeção traz consigo a questão da iluminação do ambiente expositivo, assim como o seu suporte, o qual impregna aquela imagem de outros sentidos e analogias. Para além de seu meio, a imagem e o seu movimento, ou até mesmo, a ausência ou sutileza deste, constituem dados que são somados ao “organismo” da instalação.

O que se acredita ter evidenciado nesse estudo é a capacidade da ima-



gem de comunicar e de propor questões sem a necessidade de uma narrativa que organize e funcionalize seus elementos, que conduza o espectador. E é justamente na imagem de Sonia Andrade que identificou-se uma imagem ‘autônoma’; o que não significa afirmar que se constitua pelo isolamento, mas, sim, é livre, aberta a imensas possibilidades e conexões.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CÉSAR, Marisa Flório. *O enigma do tempo e sua poética*. In: ANDRADE, Sonia. *Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974*. Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

PARENTE, André. *O cristal especular de Sonia Andrade*. In: ANDRADE, Sonia. *Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974*. Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEDIAR/EDUCAR EM MUSEUS NO SÉCULO XXI



MARIA DE LOURDES RIOBOM

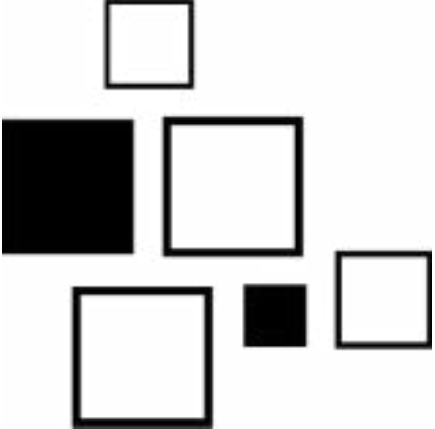
«Cumprir uma “parcela de humanidade”: eis aquilo de que uma obra de arte, desde que torne a “história narrável” desde que produza a “antecipação de um falar com os outros”, deveria tornar-se capaz. Ao evocar esta capacidade da arte como humanitas, Hannah Arendt tinha em mente sobretudo, algumas grandes obras poéticas [...]. Cumprir uma “parcela de humanidade” fazendo uma imagem? Como será isso ainda possível, numa época que parece tão longe dos Desastres de Goya ou mesmo de Guernica de Picasso.»

“The idea that art speaks for itself assumes that the work contains a power that ineluctably penetrates ignorance. If that were true, museum education would be irrelevant.”

A frase de Didi-Huberman, citando Hannah Arendt, leva-nos a reflectir sobre a obra de arte, a sua importância nas nossas vidas e, consequentemente, sobre a pertinência do acto de a dar a ver, a de Elliot Eisner conduz-nos à ideia de como dar a ver a obra de arte, ou seja, remete para a função da educação em museus.

As preocupações que gostaria de aqui partilhar baseiam-se em três pontos:

- O papel dos museus de arte na sociedade

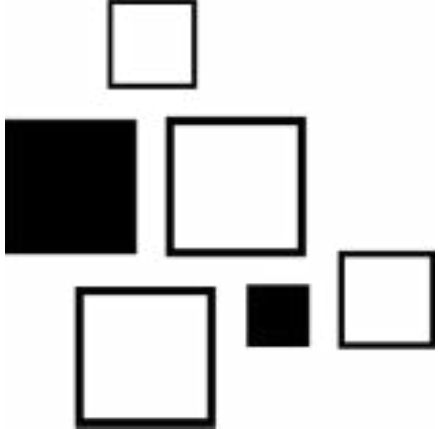
- 
- Como, quem e para que educam?
 - A função educativa que desenvolvem tem por base as suas colecções.
 - Como a praticam estas instituições?
 - Os profissionais de mediação/educação, em museus são aqueles que exercem estas funções.
 - Quem são? Que formação têm? De que condições de trabalho dispõem? Como são vistos nas instituições em que trabalham?

Gostaria, nesta reflexão de partir de uma referência à filósofa Hannah Arendt feita por um outro filósofo, Georges Didi-Huberman, em que é evocada a capacidade da arte como humanitas, capacidade esta, que parece ser condição fundamental para falar da obra de arte e das suas características, acrescentando em seguida uma outra, mais recente, proferida pelo Professor da Universidade de Stanford, Elliot Eisner, na abertura de um congresso realizado em Madrid, em 2008 sobre educação/mediação em museus de arte, ou seja, sobre o modo de tornar possível a arte como humanitas, ou seja, ajudar a tornar a “história narrável” ou ainda fazer com que a obra de arte possa produzir a “antecipação de um falar com os outros”.

Trata-se aqui de reflectir sobre o conceito de educação como mediação, não tanto no sentido mais comum do professor como mediador, mas especificamente no sentido do educador/mediador em museus de arte.

Claro que educar é sempre mediar mas trata-se aqui de uma forma muito particular de mediação que passa pela obra de arte.

Infelizmente nas escolas da contemporaneidade o conceito de educação está ainda, muitas vezes, exclusivamente conotado com a ideia de ensino, com a ideia de “encher de conhecimentos” e, não tanto com a ideia de aprender a reflectir sobre as coisas e sobre o mundo, e sobretudo com a ideia de que a aprendizagem desse mundo e dessas coisas pode e deve ser um prazer, o que, evidentemente, não significa facilitismo ou ausência de esforço. Parece-me que é nesse sentido que a pedagogia e claro está, a formação de professores tem um longo caminho a percorrer, isto é, ter-se-á de encontrar a forma de transmitir as bases essenciais do conhecimento, sem as quais nem o prazer, nem a reflexão serão alguma vez possíveis. Por outro lado, e isto pode parecer paradoxal, hoje nas nossas escolas, e refiro-me apenas a Portugal que é a minha realidade e a que melhor conheço, descuro-se por completo aquilo que é a aprendizagem do que designo aqui como “bases”, ou seja, coisas tão simples como ler, escrever ou contar, que constituem os rudimentos de tudo o resto. Como estas “bases” deixaram de ser eficazmente transmitidas, muitos alunos chegam às universidades, sem empenho, vontade ou qualquer espécie de noção da importância e prazer da aprendizagem e do conhecimento. Mais grave ainda, é não terem a mais pálida noção da sua própria ignorância. No nosso caso, e sob a capa de uma pseudo democratização e de um ensino para todos cometeu-se o crime do facilitismo, dando-se à sociedade a ilusão de um ensino para todos, sem a consciência da vacuidade do mesmo. Nas universidades, o chamado Processo de Bolonha, mais não fez senão corroborar a ideia de



um ensino para todos que faz com que, não direi todos, pois há sempre exceções, mas muitos sejam licenciados sem saberem nada de nada, não tendo obviamente essa consciência, e sendo lançados no mundo do trabalho sem ferramentas básicas para o enfrentar.

Criou-se uma pseudo cultura, uma cultura da superficialidade e do consumismo que contribui, não para a humanização das sociedades, mas apenas para tornar as desigualdades cada vez maiores, cada vez maior o fosso entre ricos e pobres, cada vez maior o vazio das nossas vidas.

Num texto de Cármen Lidón Beltrán Mir, a autora cita Francisca Hernández que, por sua vez, faz referência à Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (México, 1982), afirmando que “A cultura, considerada um conjunto de linhas distintivas, espirituais e materiais, intelectuais e afectivas, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, mostra um feroz consumismo próximo do materialismo absoluto. Nela, o multiculturalismo disfarça uma refinada intolerância que só conhece quem a sofre.” Falamos pois de uma cultura globalizada, de uma pseudo-cultura, de uma cultura que em vez de integrar, exclui; de uma cultura que [...] “está ficando no mais rasteiro sentimentalismo, por carecer de projecto intelectual”.

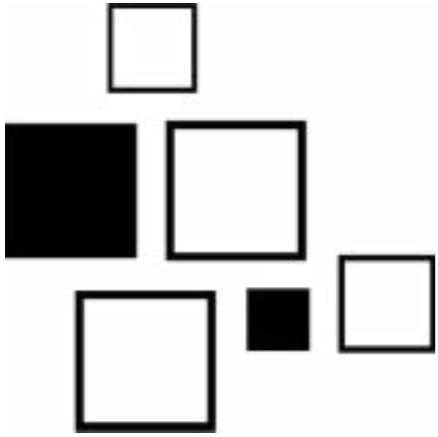
O que pode um museu de arte fazer, que contributo pode dar no sentido de ajudar a estimular o prazer de aprender? No sentido de ajudar a substituir esta pseudo-cultura em que vivemos? Como deve proceder?

Ana Mae Barbosa num texto intitulado “Mediação Cultural é Social”, refere Paulo Freire que na contemporaneidade consagrou a ideia de

que ninguém aprende sozinho e que ninguém ensina nada a ninguém, acrescentando que aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo. Um pouco mais adiante, no mesmo estudo, acrescenta que “a arte tem uma enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público.”

Os museus de arte são lugares excepcionais pois guardam testemunhos da história da humanidade, são locais que, através das colecções e obras que guardam e expõem, nos permitem ver como foram sendo, ao longo dos tempos, as necessidades dos homens e a forma como as resolveram, as suas relações com Deus, consigo próprios e com os outros. As obras, pinturas, esculturas, tapeçarias, peças de ourivesaria, de mobiliário ou outras têm pelas suas características específicas essa extraordinária capacidade de nos levar ao encontro de outros tempos, culturas, homens, de outras formas de sentir e pensar. No entanto, as obras, por mais excepcionais que sejam, não podem por si só “falar”, ou seja, “El arte y la educación estética tienen un potencial transformador, pero no pueden cambiar el mundo por sí mismos. Sin embargo, su influencia, en los individuos puede hacer que éstos, tras la experiencia en el museo, arrojen una mirada en el mundo diferente, más creativa y, por tanto, transformadora.”

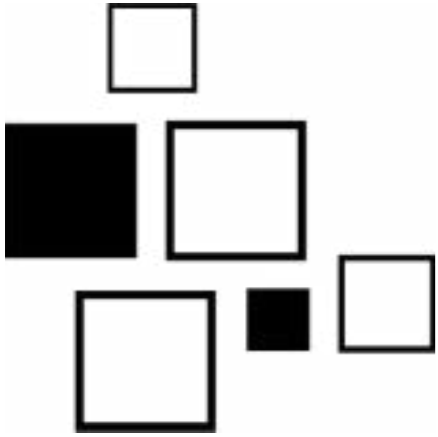
Voltamos pois à nossa questão inicial - Como, quem e para que educam os museus de arte? Como acabamos de ver, esta questão tem de ser contextualizada e, por isso mesmo, analisada à luz daquilo que são as sociedades de hoje.



Os museus de arte são, como já foi dito, locais que guardam e expõem obras de arte, obras que têm por obrigação dar a ver mas que, como referimos acima, e embora tendo um potencial transformador “no pueden cambiar el mundo por sí mismos”. Se aprendemos, “mediatizados pelo mundo”, o museu é um local ideal para essa mediação, uma vez que aí, estamos, por uma lado com os outros, com os nossos contemporâneos – colegas, amigos, família, artistas contemporâneos ou o próprio educador, mas também com “outros” que nos deixaram as suas obras como testemunho de vivências, sentimentos, modos de pensar e de estar. Tudo isto provoca curiosidade, espanto, emoções e também reflexão. Assim, podemos sem qualquer dúvida, afirmar que o museu é um lugar de emoções e de reflexões, um lugar que nos leva, muitas vezes, através daquilo que as obras exprimem, a enriquecer a nossa visão, a olhar e a pensar o mundo, os outros e nós mesmos, de forma diferente, um lugar onde há certamente sempre qualquer coisa que nos toca, um lugar onde podemos ter uma visão sentida e pensada que nos torna “criativos” e “transformadores”. As obras funcionam como uma espécie de livro aberto sobre o mundo mas também sobre nós próprios, uma vez que, “ce que nous voyons ne vaut - ne vit - à nos yeux que par ce qui nous regarde”, pois ao fazer-nos sentir e pensar, ao penetrar-nos, a imagem, neste caso a obra de arte, aquilo que vemos, que nos faz pensar, funciona “atravessando-nos”, “passando pelos nossos olhos” como afirma Didi-Huberman fazendo referência a J. Joyce, “thought through my eyes”, contribuindo então para nos transformar, e assim, muito provavelmente também o mundo em que vivemos.

É pois através do impacto que provocam, através daquilo que podemos

designar como experiência “estética” que as obras de arte nos “educam”, no sentido em que mexem connosco, nos movem, nos comovem. “Surpreender-se, estranhar, é começar a entender.” Claro que, na prática as coisas não são assim tão lineares como possa parecer e, é exactamente porque as obras de arte não podem por si só mudar o mundo, que são necessários mediadores que ajudam aqueles que vêm aos museus e, eventualmente, todos aqueles que tentamos seduzir para aqui virem, a dialogarem e interrogarem a obra de arte, a disponibilizar-se para sentir, a abrirem-se à tal experiência estética que os levará então a novas formas de reflexão sobre si próprios e sobre o mundo. As obras não estão nos museus para funcionarem apenas como uma espécie de compêndio de História da Arte “ao vivo,” nem os diferentes públicos, quer os que vêm, quer os que pretendemos atrair, frequentam museus com o intuito de aprender História da Arte e ainda menos com o de ter a “tal” experiência que nem sabem que vão talvez ter. No fundo, o grande objectivo da mediação é exactamente ajudar a que o visitante se deixe tocar pela obra, pois uma vez feita essa primeira experiência, há inúmeras possibilidades de que se possa vir a repetir. Essa experiência irá certamente gerar interesse, curiosidade e vontade de aprofundar o conhecimento sobre a obra em questão, o artista, a época, as técnicas, e outros aspectos a ela ligados. A obra é motivadora quando compreendida, muitas vezes, numa primeira abordagem, não a vimos, é hermética, não nos diz nada, e é exactamente para ajudar a descodificá-la que é importante o educador. O seu papel é estabelecer uma ponte, abrir um caminho, não dar lições mas apenas estimular a descoberta, pois uma vez estabelecido esse contacto, cada um irá aprofundá-lo como entender em função dos seus interesses e necessidades. O educador



tem de estar atento aos interesses dos seus públicos, suscitar reflexão e diálogo mas não impor opiniões, aceitar visões diversas e mostrar através dessa tolerância e aceitação a importância da opinião de cada um para a construção de qualquer coisa que foi feita por todos. A visita a um museu, a observação em conjunto de uma obra de arte pode e deve ser um exemplo daquilo que deveria ser a vida em sociedade – viva, reflexiva, crítica, tolerante e sobretudo construtiva. Parece-me pois que situações destas podem dar um contributo para criar diálogo, para suscitar interesse e vontade de aprofundar conhecimentos, para ajudar a sair de uma certa apatia e desinteresse e sobretudo de uma realidade opressiva pela sua falta de cultura, pelo seu egocentrismo e pela sua superficialidade. Podem contribuir para que não nos tornemos “num senhorito satisfeito”, como diz Ortega y Gasset citado por Viriato Soromenho Marques ou n’um “bárbaro” incapaz de pensamento, pois pensar implica sair do círculo de certeza e conforto, para se relacionar com o desconhecido e o incerto.”

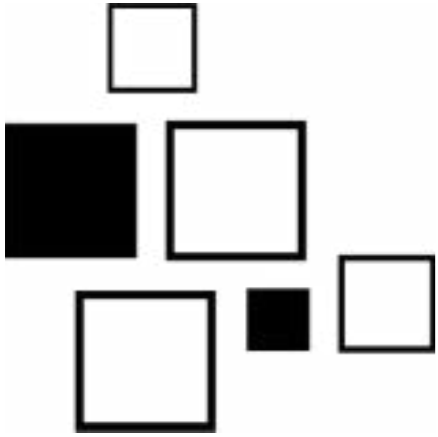
Falta ainda, no que respeita a esta primeira grande questão, reflectir sobre quem educam os museus através das obras de arte que mostram? Ousaria dizer toda a gente, uma vez que os museus são para todos quer sejam alunos ou não, professores ou não, velhos ou novos, com ou sem hábitos culturais, todos sem excepção,, o que evidentemente nos leva a equacionar a segunda grande questão sobre a qual nos propomos reflectir aqui, ou seja, como educam estas instituições? Educam certamente com base no seu espólio, nas suas colecções e para isso contribui a forma como estas estão organizadas, como se “mostram” aos mais variados públicos. A organização, a forma de “dar a ver”, a importância

que se dá a determinadas peças, tudo isto consciente ou inconscientemente tem subjacente um projecto educativo.

É este projecto, assumido por vezes, outras nem tanto, que determina tudo aquilo que se faz dentro da instituição que é por definição uma instituição pública (no sentido de que é para o público) e com obrigação de prestar serviço público. É em função desse projecto que se definem estratégias que permitem justificar a existência da própria instituição, uma vez que a simples existência de espólios ou colecções não é, por si só, e sobretudo na época em que vivemos, justificativa da existência de uma instituição quer pública, quer privada, mas claramente dispendiosa.

Assim serão definidas as diferentes estratégias que determinam o funcionamento do museu pois, quanto a nós, e em última instância, todas elas conduzem a um objectivo final que é servir o público.

Nos dias de hoje são certamente raras as instituições museológicas que não dispõem de um departamento de educação ou até de educação e acção cultural. No entanto, isso nem sempre significa que a instituição disponha de um projecto educativo claro, objectivo e que vá verdadeiramente ao encontro dos interesses dos diversos públicos, fazendo com que o museu cumpra as suas funções. Por isso, a forma como estes departamentos são considerados dentro dos museus e o modo como desempenham a sua acção educativa são muito diversos. Assim, os departamentos de educação, consoante a forma como são vistos dentro da própria estrutura em que se integram têm possibilidades muito diferentes de actuar junto dos públicos que o visitam e de implementar



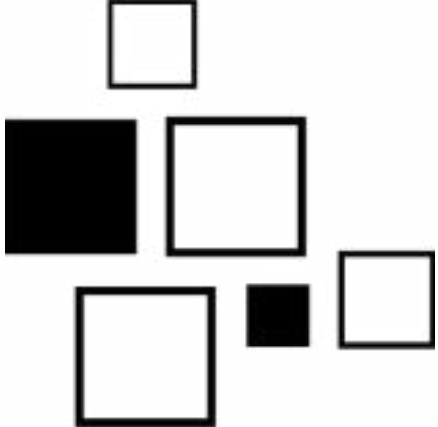
estratégias para captação de outros. Todo o museu, seja de arte ou não, deveria por si só, ser um vasto departamento educativo, ou seja, deveria na sua filosofia traduzida na sua existência diária, na montagem das suas exposições quer permanentes, quer temporárias assim como nas suas publicações (pelo menos nas que não são destinadas a especialistas, mas ao público comum) e ainda na sua divulgação, considerar como prioritária a acção educativa a desenvolver. Na realidade, e em muitos museus e países não é exactamente isso que se passa e nem a investigação que aí se faz, nem o modo como são apresentadas as exposições têm em conta aquela que é certamente a função última de um museu, ou seja, dar a ver, e conseqüentemente, educar, pois é para isso que se conserva, se estuda e se expõe. Como refere Ana Mae Barbosa no artigo que já acima citámos, “o prestígio dos departamentos de educação dos museus de arte é muito recente, embora haja enorme resistência por parte de curadores, críticos, historiadores e artistas à ideia do museu como instituição educativa, o que os leva a considerar os educadores profissionais de segunda categoria”. É evidente que não podemos, de modo nenhum, generalizar esta situação, uma vez que, em muitos museus, sobretudo em países de tradição anglo-saxónica mas não só, a situação é consideravelmente diferente e os referidos departamentos de educação são normalmente ouvidos no que respeita a montagens de exposições ou elaboração de textos destinados aos mais variados públicos, e muito apoiados, quer financeiramente, quer na importância dada às acções que desenvolvem. Talvez se possa, não tendo, no entanto, dados estatísticos que me apoiem nesta afirmação, dizer que são sobretudo os países que pouca importância dão à cultura e à educação, que poucas verbas nelas investem, aqueles que nada ou

muito pouco se preocupam com a educação em museus ou até com a educação em geral. Assim, não vemos nestes países, nem meios para o desenvolvimento das actividades educativas e culturais nos museus, nem os que trabalham nos departamentos ou serviços de educação têm uma formação exigente e adequada, não são incentivados nas suas acções e projectos, não são prestigiados, nem bem remunerados.

Assim, tudo isto está obviamente interligado com as questões acima enunciadas – como desenvolver estratégias sem qualquer, ou com muito pouco financiamento? Como fazer ouvir educadores de museu, quando, por um lado a educação não é considerada prioritária e, quando a formação dos educadores de museu, em muitos países, está longe de ser tão exigente como devia?

A resposta à segunda parte desta questão decorre em grande parte da primeira, ou seja, como podem os educadores de museu desenvolver uma acção que abranja públicos diversificados sem meios e também nem sempre tendo uma formação, quer de base, quer contínua, adequadas?

Os públicos que com mais frequência e assiduidade visitam os museus são, sem qualquer dúvida, as escolas com os seus alunos e professores. Não querendo alongar-me aqui sobre os motivos óbvios deste facto, basta-me sublinhar a sua importância. Os alunos são os homens do futuro, os professores, os melhores divulgadores da nossa acção, uma vez que, é completamente impossível chegar a todos. Daí a enorme importância da visita - se um aluno, seja de que idade for - sair deslumbrado com aquilo que foi capaz de ver e descobrir, voltará certamente



e, acima de tudo, poderá, no futuro, vir a tornar-se num cidadão crítico e interveniente porque atento ao mundo que o rodeia. Para o professor, que certamente fará muitas outras visitas e algumas sem o apoio do educador, é importante não só ver como os seus alunos saíram do museu motivados, o que terá repercussões na sua aprendizagem na sala de aula mas a visita pode ainda alargar os seus horizontes, quer em termos pessoais, quer pedagógicos e profissionais.

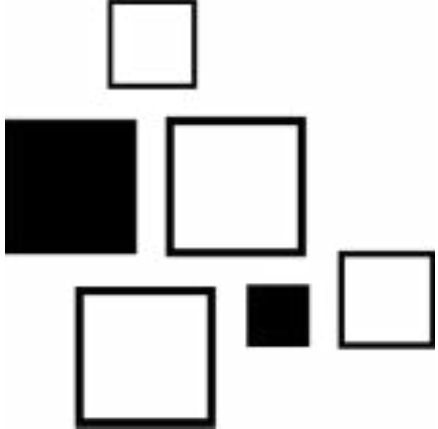
No que respeita especificamente aos professores deverão os departamentos de educação realizar acções de formação que lhes sejam destinadas, prepará-los para se servirem do museu que em termos científicos, quer em termos pedagógicos. Deverão estabelecer um programa de formação tão rico e variado quanto possível que lhes permita uma verdadeira exploração das colecções, pois uma vez motivados os professores, mais facilmente estes motivarão os seus alunos. Entre muitas outras vantagens, estes programas de formação podem constituir um formidável exemplo de trabalho interdisciplinar que, quanto a nós, pode vir a ter consequências importantes na reformulação dos curricula que são infelizmente, muitas vezes, “espartilhos” do saber.

A ligação entre os museus e as universidades que, em alguns países parece ser um dado adquirido, está longe de o ser de forma mais generalizada. Deverá sê-lo quer em termos de investigação científica propriamente dita, mas também em termos de educação pois parece-nos ser esta proximidade frutífera para ambas as instituições, assim como para a sociedade em geral, pois apesar da importância que têm, educação e cultura nem sempre andam a par.

Não queria deixar também de referir a importância que deve ser atribuída à elaboração de materiais didácticos para alunos e professores ou de outros destinados a todos os públicos. Em Portugal, e contrariamente àquilo que vemos em grandes museus de todo o mundo, é dada pouca ou nenhuma importância a esta questão. São em geral, publicados óptimos catálogos destinados na maior parte das vezes a especialistas ou a intelectuais e investigadores mas, nunca ou raríssimas vezes são publicados materiais que ajudem a aprender a ver.

Parece pois fácil deduzir que, não só a programação que o museu oferece, como as estratégias usadas para cativar públicos, para os fazer voltar, para os fazer viver o museu como parte integrante das suas vidas, são da maior importância, uma vez que de tudo isto resultará uma nova forma de estar e conseqüentemente uma nova forma de cidadania. Daí a enorme responsabilidade do museu que deve garantir a competência dos seus programas e dos seus educadores, devendo, evidentemente proporcionar-lhes todas as condições necessárias para o desenvolvimento de um trabalho de qualidade.

Não devem também, nem podem os museus descurar outros públicos, sejam eles pessoas mais velhas, mais isoladas, pessoas que por motivos vários tiveram, ao longo da vida, poucas oportunidades de aprender, ou pouco acesso a diferentes formas de cultura. O museu, e penso que nunca é de mais repeti-lo, é de todos e para todos, sejam eles cidadãos nacionais ou estrangeiros, minorias com características específicas ou muitos outros que pelas mais diversas razões, o procuram. Vale a pena acrescentar ainda, que quando digo todos, são todos, mesmo aqueles



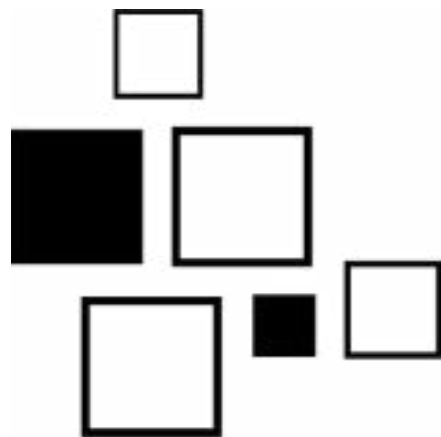
que por algum motivo estão impedidos de aí se deslocar. Nestes podemos englobar reclusos, doentes ou até mesmo pessoas que por motivo de afastamento geográfico, não têm a possibilidade de realizar uma visita ao museu. Para chegar a estes públicos têm de ser delineadas estratégias que vão desde a deslocação dos educadores, aos “sites” e programas “on-line” que permitam ao maior número possível de pessoas o acesso às colecções e a formas de reflectir sobre elas. Não será certamente o contacto directo com a obra de arte, mas com uma programação bem feita é sempre possível suscitar interesse e abrir horizontes. Embora as novas tecnologias sejam, sem sombra de dúvida, um grande auxiliar na divulgação das colecções não poderão no entanto, nunca substituir, nem o contacto directo com a obra de arte, nem a forma como o educador, permitiu ou ajudou à descoberta da mesma, podem sim, como disse acima, suscitar a curiosidade e, nalguns casos até levar posteriormente, a uma visita real.

Resta-nos falar da importantíssima questão dos educadores. Quem são estas pessoas sobre quem pesam tão grandes responsabilidades? Que formação têm ou deveriam ter? De que estatuto gozam na instituição? Parece-me ser este um ponto da maiorrelevância, uma vez que, sem educadores com uma formação sólida não há qualquer possibilidade de ter um projecto educativo válido e sustentável.

Duas investigadores espanholas Eneritz Lopez e Eva Alcaide dão-nos, num texto publicado em 2011, a definição de departamento de educação: “ Nos damos cuenta de que un departamento de educación es mucho más que un cajón de sastre. Es el terreno en que generamos conoci-

miento, contextualizamos los artefactos artísticos. Originamos experiencias estéticas y creamos nuevas historias al involucrar a los/as usuarios/as a unir sus mundos con lo que el museo les ofrece, creando así nuevos relatos”. Podemos pois questionarmo-nos sobre quem são e qual é a formação dos profissionais que levam a cabo todas estas acções?

Sem querer, até por impossibilidade de espaço, fazer aqui o historial daquilo que tem sido ao longo dos tempos a educação nos museus portugueses que teve início em 1953 com a criação do Serviço de Educação do Museu Nacional de Arte Antiga, por iniciativa do seu segundo director e também professor, Dr. João Couto, cuja coordenação foi entregue a uma pintora, Madalena Cabral, a situação dos educadores e dos serviços que integram tem-se vindo a alterar desde então, nalguns aspectos de forma positiva, noutros, nem tanto. Essas alterações dizem respeito quer à formação das educadoras de museu (trata-se, de facto, de uma profissão quase exclusivamente feminina), quer às suas habilitações, ao seu estatuto dentro das instituições em que trabalham, mas também a qualidade da acção que desenvolvem. Hoje, em dia, não só um número considerável de museus dispõe de um “Serviço Educativo” como, suponho, a maior parte das pessoas que aí trabalham, tem uma licenciatura. Infelizmente, e embora tenham sido ao longo dos anos realizadas acções no sentido de pôr estas pessoas a conversar entre si, não se pode, a meu ver, dizer que haja uma verdadeira “classe” destas profissionais. Não se reúnem com regularidade nem debatem, embora tenha já havido tentativas nesse sentido, temas tão importantes como quais devem ser as competências básicas de um educador de museus para poder desenvolver com qualidade a sua actividade profissional,



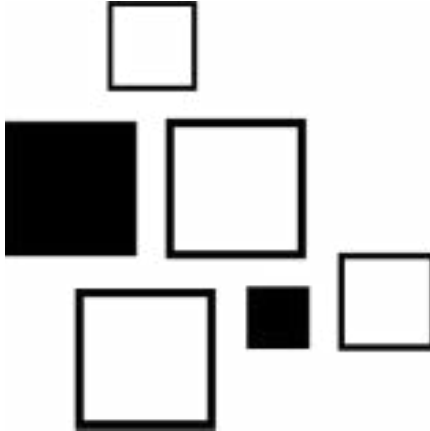
nem qual a sua formação, menos ainda o seu estatuto profissional.

Assim, as profissionais da educação em museus, consoante a sua geração, formação e até em função da forma como são vistas pela instituição onde desenvolvem as suas actividades terão certamente uma visão muito diferente dos problemas. Embora haja as que pertencem aos quadros de pessoal dos museus onde trabalham, há hoje a tendência a fazer com que esta profissão caia numa precaridade total, na medida em que, muitas das pessoas que “fazem visitas” nos museus portugueses sejam contratadas “à tarefa” num exercício bem característico de uma sociedade obcecada como a economia dos recursos e, pouco ou nada preocupada com a qualidade do trabalho realizado e isto, independentemente da situação de grave crise que atravessamos. Presumo, daquilo que me tem sido dado a ver, que embora, muitas dessas pessoas sejam geralmente jovens recém licenciados e sem emprego fixo nas áreas das respectivas licenciaturas, não dispõem de uma formação específica necessária à tarefa que executam mas, sobrevivem numa lógica que se pode mais ou menos resumir ao “engolir” de um catálogo e depois regurjitá-lo sem grande preocupação com o diálogo com a sua audiência, sem grande ou nenhuma preocupação com o seu nível etário, com os conhecimentos ou até os interesses de cada grupo, em suma, sem qualquer preocupação pedagógica e, sem nenhuma criatividade. De facto, e tendo em conta as afirmações relativas ao ensino em Portugal feitas mais acima no texto, creio que, embora se gaste, segundo as referências feitas nos meios de comunicação, muito dinheiro em educação, há certamente que a repensar nas suas mais variadas dimensões e, neste caso há certamente que considerar a importância da educação em mu-

seus, o seu contributo para a educação em geral, e sobretudo há que repensar a sua qualidade e para a sua efectivação, há que assumir que não basta que haja “Serviços Educativos” nos museus, é também necessário discutir acerca da formação das pessoas que aí exercem a sua actividade profissional.

Parece-me do maior interesse, relativamente a esta questão a leitura atenta de um inquérito realizado em Espanha, apresentado pela investigadora Maria Acaso, e em que são colocadas questões pertinentes, como sejam, quais os estudos base que deve possuir um educador de museu, se os entrevistados consideram que essas pessoas têm necessidade de obter, para além da sua formação básica uma pos-graduação específica, quais as competências de um educador de museus, aspectos ligados com a situação real e ideal dos departamentos de educação, ou seja, aspectos relacionados com as questões de sub-contratação ou ainda a questão do “peso ideal” destes departamentos nas estruturas museológicas.

Penso que um inquérito deste tipo poderá, em países onde os Serviços de Educação são, no fundo, quase apenas tolerados porque geradores de receitas, vir a ter consequências reais. Poderá, desde logo, servir para estabelecer ligações entre os diferentes profissionais, gerar uma consciência mais clara das necessidades do seu grupo profissional e ainda levar, no futuro, a exigências de uma formação profissional verdadeira e criteriosa e não meramente aproximativa. Assim, penso que só como uma formação universitária que poderá passar por diferentes áreas e, posteriormente, com uma pós-graduação ou mestrado realizado



em colaboração entre museus e universidades, de forma a que venham a ser tidos em conta aspectos específicos das colecções, aspectos pedagógicos e de comunicação adequada com os públicos, poderemos ter educadores de museus cultos e bem preparados para as responsabilidades da sua profissão. Para além disso, deverão ainda os museus proporcionar-lhes a possibilidade de terem uma formação contínua que passará por congressos, colóquios ou até estágios noutros museus de modo a que actualizem constantemente os seus conhecimentos e forma de trabalhar.

Creio que apenas encarando a questão desta forma teremos profissionais verdadeiramente preparados para a imensidade da sua tarefa de modo a que os museus se tornem verdadeiros lugares de educação para todos, e não meros apresentadores de estatísticas de números de visitantes. Só procedendo deste modo, cumprirão a sua tarefa naquilo que é a educação de uma sociedade, só assim permitirão à obra de arte, seja ela qual fôr, a realização do seu papel como cumpridora de uma “parcela de humanidade”, como algo capaz de produzir a “antecipação de um falar com os outros”.

Gostaria de terminar com uma frase de Madalena Cabral - “O museu não deseja tornar-se o objectivo final das suas atenções, [dos grupos de alunos e professores] mas, antes funcionar como “detonador” da pesquisa, exercício vivo, hábito em processo que continuará na vida de cada qual”

REFERÊNCIAS

Acaso, Maria, Perguntas Retóricas, in, Perspectivas – Situación Actual de la

Educación en los Museos de Artes Visuales, Coord. Acaso, Maria, Editora Ariel, Fundación Telefónica, Madrid, 2011

Barbosa, Ana Mae, Mediação Cultural é Social, in, Barbosa, Ana Mae e G. Coutinho, Rejane, (Orgs.) Arte/Educação como Mediação Cultural e Social, São Paulo, Editora Unesp, 2009

Cabral, Madalena, Textos diversos não publicados, Museu Nacional de Arte Antiga/Didi-Huberman, G., Ce que Nous Voyons , Ce qui Nous Regarde”, Éditions de Minuit, Paris, 1992

Didi-Huberman, G., Coisa Pública, Coisa dos Povos, Coisa Plural, A República por vir, Arte, Política e Pensamento para o Século XXI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2011

Eisner, E., The Museum as a Place for Education, in, Actas, Ponências y Comunicaciones, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2008

Lopez, Eneritz, Alcaide, Eva, Una Historia de los Departamentos de Educación y las Educadoras en los Museos Españoles: Mirando atrás para poder seguir Adelante, in, Perspectivas – Situación de la Educación, in los Museos de Artes Visuales, Coord. Maria Acaso, Editora Ariel, Fundación Telefónica, Madrid, 2011

Martínez, Pablo, La Educación como Práctica Estética... y Algunas Notas sobre el trabajo en el CA2M, in, Perspectivas – Situación Actual da la Educación en los Museos de Artes Visuales, coord. Acaso, Maria, Editorial Ariel, Fundación Telefónica, Madrid, 2011

Mir, Carmen, Lidón Beltrán, Educação como Mediação em Centros de Arte Contemporânea, in, Mediação Cultural é Social, in, Barbosa, Ana Mae e G. Coutinho, Rejane, (Orgs.) Arte/Educação como Mediação Cultural e Social, São Paulo, Editora Unesp, 2009

Ortega y Gasset, José, A Rebelião das Massas, Edição on-line, 2003, p.18

Soromenho Marques, Viriato, Ninguém Sobrevive sem Futuro,in, Revista Visão, nº 1015, 16 a 22 Agosto 2012

INCOGNITION – A VISUAL MODEL OF SOCIAL CONDITIONING PROCESS.



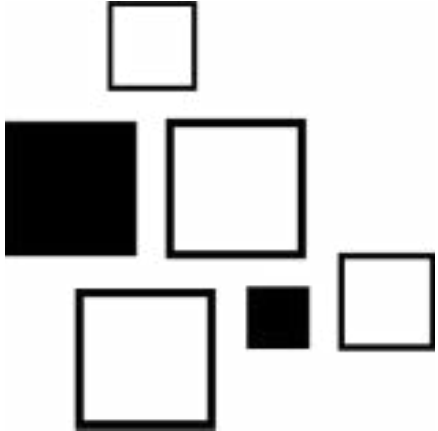
MICHAL ROTBERG, MARYLAND INSTITUTE COLLEGE OF ART (MICA) GRAPHIC DESIGN MFA 2012. THESIS2012.MICADESIGN.ORG/ROTBERG/INDEX.HTML; VIMEO.COM/41592613; MICHALROTBERG.COM; WWW.LULU.COM/SHOP/MICHAL-ROTBERG/INCOGNITION-THESIS-BOOK-2012/PAPERBACK/PRODUCT-20146653.HTML;

MICA: MICADESIGN.ORG; WWW.MICA.EDU.

Abstract: This article discusses my Graphic Design MFA thesis project, “Incognition.” Incognition translates the flux of social influences on the life of an individual into a multi-sensory experience. It is a practical investigation into responsible graphic design strategies within an intricate and perplexing social environment. Incognition lived as an installation within a gallery space at MICA from April 6 to April 12, 2012, and is now documented online and in a book.

KeyWords- Communication And New Media, key words: media, technology, public space, design, trends.

The challenge I set for myself in the last year of my graduate studies was to find a method for graphic design to help people “use their minds” rather than “change their minds.” This is the core of Incognition. This project began with my belief that, rather than aiding corporate marketing agendas, which are often detrimental to the social, mental, and physical health of the individuals targeted, graphic designers can help educate the general public to maneuver between these agendas, and to make sustainable lifestyle choices. People are social beings who live in groups, create micro-cultures, and follow trends. In return, individual thinking, decision-making, and actions are affected by society as a whole. But, to what extent? How healthy is it for anyone to be influenced by society? How can we navigate these social influences? If a person approaches his everyday choices seriously, overcoming the lures of comfortability, common ignorance, and personal disconnect from contemporary affairs, he is able to create a demand for responsible trends within his culture. Over time, independent responsibility can become a societal norm.



When mass media becomes inundated by negativity and over-dissection of current issues, the unbiased facts are often diluted in an information avalanche. As a result, the general public can overlook them. Individuals become immune to negativity, excessive exhortations, and the direct emotional pressure of typical social calls to action. My goal while building the visual part of Incognition was to enclose the viewer within an environment where he could pause and consider the issues of social conditioning – the facts, the biases, the consequences – and draw his own conclusions, as independently as possible.

At MICA, the space dedicated to Incognition had a rectangular area with three walls. The entrance to the experience was open and connected to the rest of the gallery. The content of Incognition was written and designed to influence the viewer through a multi-sensory interaction with the space, messages, and supporting materials. Two statements framed the space: “Does society teach us what to wish for?” and “How do we navigate social influences?” These statements, cut from mirrors and placed on the sidewalls, prepared viewers to immerse themselves in the experience. Like the true meaning of any conditioned message, these statements appeared and disappeared as soon as the viewer moved away from them.

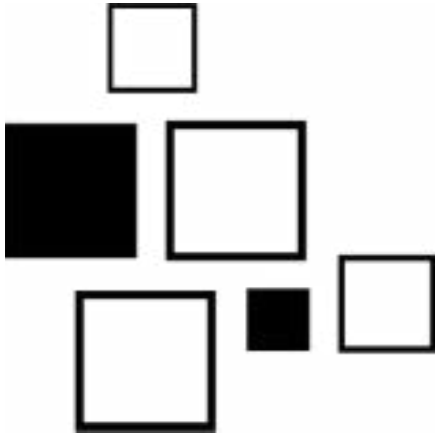
Central to the experience was a screen with a leaning board (w: 101.6 by h: 203.2cm) containing an anthology of typical conditioned messages sifted from Western culture. Placed at the center of the back wall, the board was covered with white square tiles, each constructed from two layers – paper covering a mirror. Messages, die-cut in the center

of the paper layer, gave the text a reflective surface: “FDA-Approved*, Free Country, America’s Top, WTF FML LOL*; Supersized, Venti Mocha, Meme, Made in China; Post It, Like, Follow, Join; Packaged, Certified, McNuggets*, Abundance; Cheap, Conspiracy, More Consumption, Bottled H2O; Crave, Butt Appeal, Power Bar, Harry Potter; The War On, Eye Candy, Added Value, Enhance.”

The environment was all white, illuminated by a typographic animation streaming continuously from a daylight projector mounted to the ceiling. In the center of the space a seating cube allowed viewers to sit facing the screen or facing the entrance, where a white curtain hung like a sail, creating an opening on each side. The openings led the viewer through the experience in a natural walking pattern, with the entrance on the left, by the name of the installation and the exit on the right, by a small Thank You message on the sidewall. The curtain represented the human psyche.

The animation was based on interviews I conducted with friends, colleagues, and random acquaintances at MICA, about their dreams, wishes, and goals in life. These interviews laid the foundation for the video and created the supporting materials used to guide viewers through the experience. In the animation, monologues overlapped, creating the illusion of active conversation between many people about what is important in life and how to achieve it.

Fluidly utilizing typography, I shaped the movement, rhythm, and mood of Incognition. The distorted and quickly passing words, in combination



with the audio footage, were easily recognizable to the viewer. The flexibility of a multi-sensory experience allowed me to break the typographic laws of scale and legibility and bring content to the screen more quickly than typical reading speed, without compromising comprehension. When the video was streamed at the mirrored surface of the screen, only parts of it were reflected onto the curtain. The reflected fragments of the video spelled the messages from the screen, visually recreating the social conditioning process. Incognition visitors saw these messages before entering the experience.

From the interviews I learned that people usually do not wish for concrete objects or situations. Instead, they wish for abstract things like balance, love, happiness, and comfort. Some have futuristic dreams and seek things like teleportation, but most gravitate toward simpler concepts. The video summarized these wishes, in their abstract form, before they have gone through the filter of social influences – the reality-check point of our mind.

Incognition also contained supporting materials such as Protective Eye Wear. All the tools of Incognition, called Social Navigation Aid, were on display inside the experience. Protective Eye Wear – paper glasses with die-cut phrases from the interviews – created a centered viewpoint, emphasizing that, only by staying focused on true goals and wishes, can an individual navigate social influences. Combinations in the glasses collection included pairs like: “Ambition/Content; Act For/Happiness; Teleportation/Teleportation; Do/Tings; Love/Everything Don’t/Dream; Sense/Self; Perfect/Now; Inherent/Primary; Home/Homeless; Have/Passion.”

Small pendants, structured in the same way as the tiles on the main screen, contained messages like “Google Me, No Comment, Teleportation, Made in China, Packaged, Don’t Dream, and Turbulent...”

Incognition fulfilled most of my expectations and tested the socially responsible communication and design strategies that I set to research. However, Incognition could have been more successful within an authentic public space, such as a metro station. Within the context of the gallery some viewers treated Incognition as a work of art, observing rather than absorbing the message of the experience.

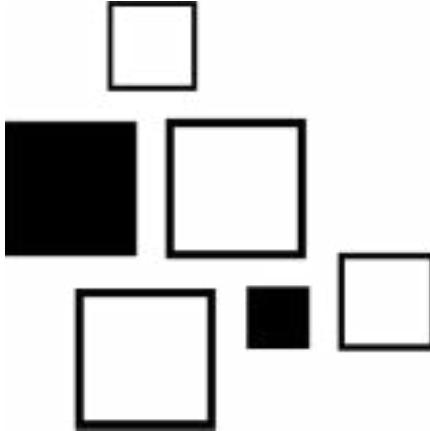
The experience, messages, and objects of Incognition conveyed the message of ‘using your mind,’ and infused the viewer with the information that he needed to comprehend and judge this phenomena independently. I believe that such approach of trust – asking the right questions rather than giving the right answers – can be applied to any social topic. If practiced consistently, and especially if directed to the younger public, this approach has the potential to elevate individual cognition and social responsibility.

REFERENCES:

Instructors:

Ellen Lupton (Director, GD MFA, MICA);
Jennifer Cole Phillips (Associate Director, GD, MFA MICA);
David Barringer (Thesis Writing, Instructor, GD MFA MICA).

On the web: micadesign.org

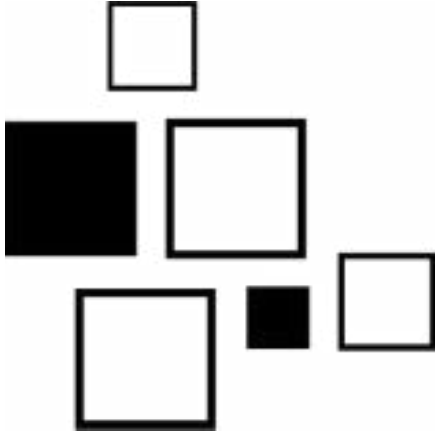


References In the Text:

FDA: Food and Drug Administration, a part of United States Department of Health and Human Services. FDA is responsible for checking and releasing to the market new food and health related products.

WTF FML LOL: abbreviations of texting slang, meaning What The F-ck, F-ck My Life, and Laughing Out Loud.

McNuggets: product offered by McDonald's, consisting of small pieces of buttered and fried processed chicken.



CURADORIA EDUCATIVA: CARTOGRAFIAS INQUIETAS ENTRE FUNÇÃO E AÇÃO E... E... E...



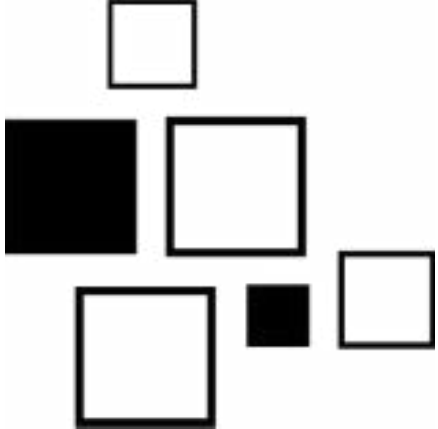
MIRIAN CELESTE MARTINS - PROFESSORA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE ONDE COORDENA O GRUPO DE PESQUISA EM MEDIAÇÃO CULTURAL: PROVOCAÇÕES E MEDIAÇÕES ES-

TÉTICAS.

Resumo - Adensar mapas. Fabricar contornos. Mergulhar nas diferenças. Ampliar conexões. Assim, o território da curadoria educativa pode ser explorado, inquietamente, buscando visualizar a função do profissional curador educativo e a ação mediadora da curadoria educativa exercida por tantos provocadores e desejosos de contaminar outros para encontros com a arte e, talvez, com uma experiência estética. O campo é visto sob a própria experiência como coordenadora de ações educativas e produtora de materiais pedagógicos em parceria com Gisa Picosque na Mostra do Descobrimento (2000), na 25ª Bienal de São Paulo (2002), na 4ª Bienal do Mercosul (2003), além de outras exposições incluindo algumas também da área científica. O campo é acrescido pelas pesquisas em medição cultural desde 2003 com grupos de pesquisa filiados ao CNPq, inicialmente no Instituto de Arte/UNESP e desde 2008, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde a curadoria educativa é vista como ação mediadora. Entre as camadas interpretativas do termo, os intercessores nos ajudam a pensar, entre eles: Deleuze e Guattari (1992, 1995), Dewey (2010), Larrosa (2004), Vergara (2006), Obrist (2010), Herkenhoff (2008), Alves (2010), Chiarelli (1999 e 2010), Barbosa e Coutinho (2008) e as produções do Grupo de Pesquisa em Mediação cultural (2005, 2006), entre outros. O desejo é compartilhar esta cartografia em processo para impulsionar conexões outras e ampliar reflexões e debates.

Palavras-chaves: Mediação cultural; curadoria educativa; curadoria.

Tendo o rizoma como tecido a conjunção “e... e... e...”, como dizem De-



leuze e Guattari (1995, p. 37), para quem “há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” presente no sistema arbóreo, perguntamos: quais cartografias podemos produzir na articulação entre todos estes termos? Neste “entre” não se espera uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas um movimento transversal que “as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio” (Idem, op. cit., p. 37). Neste “entre”, a inquietude do título adjetiva a cartografia, pois não há um território e um movimento delimitado, sólido, historicizado. É nele o convite para a travessia. E o caminhar por ele.

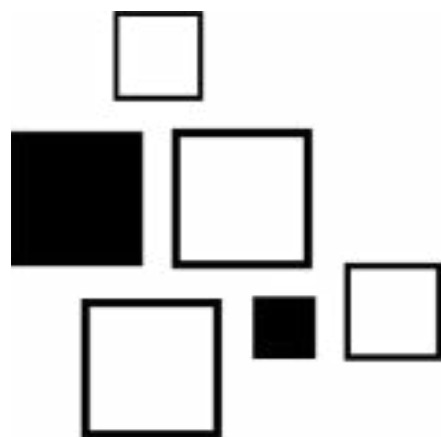
A travessia se insere no chão que eu mesma percorro com as experiências vividas como coordenadora de ações educativas e produtora de materiais pedagógicos em parceria com Gisa Picosque, na Mostra do Descobrimento (2000), na 25ª Bienal de São Paulo (2002), na 4ª Bienal do Mercosul (2003), além de outras exposições incluindo algumas também da área científica como *O tesouro dos mapas* (2002), *Revolução Genômica* (2008) e *DARWIN – descubra o homem e a teoria revolucionária que mudou o mundo*, (2008). Convivência com curadores, produtores, educadores e supervisores de instituições muito diversas em vários estados brasileiros. Somam-se também as pesquisas em medição cultural realizadas desde 2003 com grupos de pesquisa filiados ao CNPq, inicialmente no Instituto de Arte/UNESP e desde 2008, na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Uma travessia pautada na vivência pessoal desejosa de gerar boas discussões neste congresso que se situa em espaço especial: Inhotim.

O foco da travessia pode ser o visitante e sua relação entre as obras. Sigamos...

O artista e a exposição de sua obra. Gustave Courbet recusou-se a participar da Exposition Universelle na Paris de 1855 por considerar a dispersão de seus trabalhos junto a outros espalhados pelas paredes, como era comum na época. Assim, os instalou em um pavilhão próximo dali. “Intitulada Pavillon Du Réalisme, a exposição teve grande sucesso de público, abrindo caminho para as gerações futuras”, diz Rejane Cintrão (2011, p. 14), atribuindo a ele uma atitude inovadora e indicando seu papel como o que hoje chamamos de “curador de arte”.

Embora não haja nenhuma documentação sobre a expografia, Coubert organizou sua exposição em um local especialmente construído para isso. Certamente o visitante era considerado. Haveria nele ali já impregnado o conceito de que o espectador deveria ser “emancipado”?

Esta pergunta tem sentido quando nos fundamentamos em *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* de Jacques Rancière (2010a). Nele, o autor expõe a teoria de Joseph Jacotot que no início do século XIX proclamava a igualdade das inteligências entre aquele que ensina e o que aprende. O saber não é um conjunto de conhecimentos e a ignorância a sua falta, mas uma posição frente ao conhecimento. Uma posição que pode ser de superioridade do mestre que se mantém na “prática de embrutecimento”, que ensina e valoriza a incapacidade do outro ou a distância entre a ignorância do outro e a sua suposta sabedoria. Ou uma posição de igualdade, onde há uma prática



emancipadora do mestre ignorante: a distância que o ignorante tem de transpor é entre o que sabe e o que ainda não sabe, mas pode aprender como aprendeu tantas outras coisas. Um mestre que dissocia o saber que possui do ensino que pratica. Diz Rancière (2010b, p. 18-19):

Não há dois tipos de inteligência separadas por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como começou por aprender a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que as rodeiam, para assim tomar lugar entre os humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. [...] Deste ignorante que soletra os signos até o cientista que constrói hipóteses é sempre a mesma inteligência que se encontra em ação, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar.

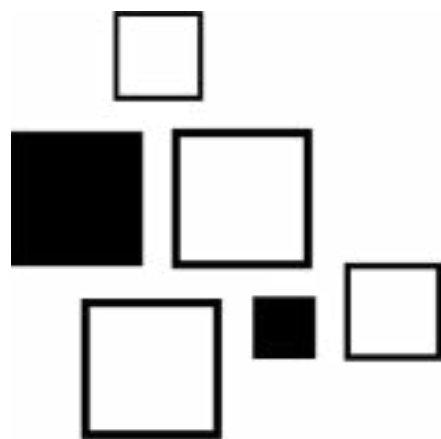
Uma mesma inteligência em ação frente ao conhecimento! Uma mesma inteligência em ação frente à arte. Ao refletir sobre o espectador emancipado, Rancière compreende que “a emancipação começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista.” (2010b, p. 22). Observação, seleção, comparação,

interpretação. Assim, cada um de nós apreende o mundo da cultura e da natureza. Assim também nos posicionamos frente à arte e as poéticas de cada artista que parecem capturar ou distanciar-se de nossas próprias poéticas.

O acreditar na criação do espectador está na proposta de outro artista: Marcel Duchamp. Diz ele (1975, p.74): “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” Isto se torna evidente quando artistas esquecidos são reabilitados na posteridade. Testemunham, Courbet e Duchamp, a importância do contato da obra com o espectador, talvez considerado com a mesma inteligência de que nos fala Rancière.

E O QUE DIZEM OS CURADORES?

Tadeu Chiarelli, ao ser convidado para conceber uma exposição em 2006 no Instituto Valenciano de Arte Moderno em cooperação com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, se pergunta: Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional? A resposta se reflete nas obras escolhidas com muito cuidado e sensibilidade na tentativa de superar a visão exótica e os frequentes estereótipos que o país divulga. Ele optou por reunir obras fundamentais “para uma compreensão mais alargada do processo artístico brasileiro da atualidade, menos presa a certos mitos que querem restringir a arte brasileira contemporânea a dois ou três artistas, ou apenas a um movimento brasileiro” (2010, p.112).



O explicar arte contemporânea para o público internacional proposto pelo curador é desvelado pela escolha das obras e das relações que convida a estabelecer, reconhecendo a distância entre o que quer evidenciar – a arte contemporânea brasileira - e o sujeito visitante, reconhecendo-o em seu contexto. Sua proposta é muito diferente daquela que Rancière (2010b, p. 22) chama da ordem do explicador, “aquele que impõe e abole a distância, que a desdobra e que a reabsorve no seio de sua palavra”.

São as obras expostas que convidam ao debate e a possibilidade de outras compreensões do pulsar artístico brasileiro e do papel do curador. Papel este que teve sua história e a percepção de sua relação com o público foi delineada por alguns estudiosos

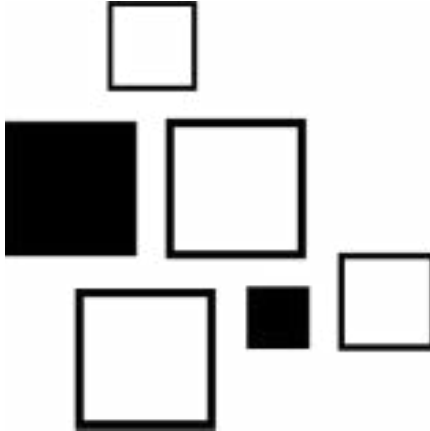
Neste sentido, Tadeu Chiarelli (1999) afirma que até 1970 o curador estava ligado às instituições museológicas, mas bienais, exposições comemorativas espetacularizadas com forte caráter cenográfico implementaram a figura do curador independente ou convidado. Entre eles, o diretor do Museu de Arte contemporânea/USP Walter Zanini que foi o curador convidado na 16ª e 17ª Bienal de São Paulo em 1981 e 1982, quebrou a tradição de representações por países, concebendo-as para a “a partir de analogias de linguagens, permitindo ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea, onde as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade” (CHIARELLI, 1999, p. 15). Entrevistado entre outros importantes curadores internacionais por Hans Ulrich Obrist (2010), Zanini conta de exposições no MAC em colaboração com os artistas que

também eram professores como Jovem Arte Contemporânea – JAC em suas várias edições e as exposições de arte postal, destacando o fator de aproximação presente neste museu universitário. Em um artigo, Zanini (2010, p. 64) aponta que as edições do JAC estabeleceu um “campo dinâmico de agregação de experiências, capaz de associar com uma funcionalidade nova museu, artista e ainda o público, provocando formas revolucionárias de comportamento em cada um destes elementos”.

A preocupação com a aproximação com o público e os artistas aparece também em Paulo Herkenhoff, curador-geral da 24ª Bienal em 1998. Frente ao fato de que 40% do público vinham pela primeira vez à Bienal, pergunta-se: “Isso também significava cruzar certas barreiras físicas e simbólicas da exclusão social. Como acolher este público? Qual a relação possível – e qual a ideal – com a sociedade?” (2008, p. 27).

Sua preocupação é constatada pelo que ele analisa como funções que a Bienal exercia em sua trajetória. Entre elas aponta: a formação do público em geral para a arte moderna; a exposição para a educação das massas; o processo de formação do olhar do jovem artista brasileiro; o processo de iniciação profissional para futuros curadores, críticos e historiadores da arte; o funcionamento como equipamento educacional, com prioridade para a rede pública. Funções que valorizam o aspecto educativo muito além do atendimento escolar.

Nesta mesma linha, Herkenhoff repousou a 24ª Bienal em três “es”: exposição, educação e edição e inovou na valorização de um projeto educativo que pela primeira vez trazia a função de uma diretoria especial



para o chamado Núcleo Educação sob a responsabilidade de Evelyn Ioshpe. Diz ela: “Enquanto normalmente a educação vem a reboque da curadoria, ou mesmo a despeito da curadoria, aqui no momento zero se manifestara a vontade da instituição e da curadoria de que se realizasse um esforço educacional importante.” (2001-2002, p. 111). O Núcleo Educação contou com a intensa participação de Mariazinha Fusari, Luiz Guilherme Vergara, Iveta Maria Borges Ávila Fernandes, Mila Chiovatto, Anamélia Bueno Buoro, Maria Sílvia Mastrocolla de Almeida, Maria Grazia Vena Curatolo, Tarcísio Sapienza, Tânia Rivitti e Maria Cristina Biazus.

Bienais anteriores também apresentaram ótimos programas de ação educativa, mas registra-se nesta 24ª edição, não só a diretoria específica, como uma sala Educação para atendimento dos professores, cursos oferecidos de longa duração aos professores especialmente da escola pública e um material educativo com edição de 15.000 exemplares que “está vivo” e em uso por muitos professores até hoje.

Depois de um difícil período, do qual participei no Programa de ação educativa na 25ª, lutando por aspectos que tinham sido ganhos nas versões anteriores, uma nova revolução educativa foi iniciada na 29ª e continua nesta 30ª edição recentemente inaugurada. Novamente há um cargo, uma função específica: o curador do Educativo, ou no caso, da curadora do Educativo Bienal.

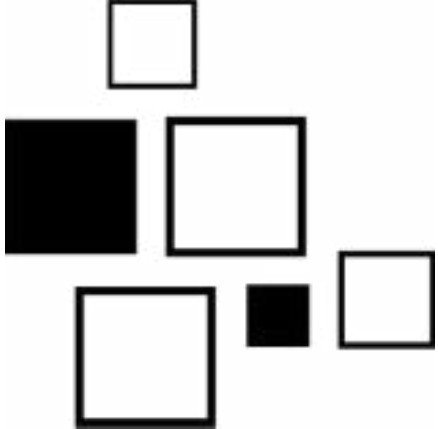
CURADORIA EDUCACIONAL. CURADOR DO EDUCATIVO. CURADOR PEDAGÓGICO. FUNÇÃO.

“De uma forma absolutamente inédita, a Bienal [do Mercosul] transcendeu sua própria vocação e se focou na formação educativa. Esse modelo é um experimento, mas tem tudo para dar certo”, apontou Luis Camnitzer no Simpósio Internacional Terceira Margem: educação para a arte / arte para a educação, que integrou esta 6ª edição em 2007. No texto disponível no Portal Aprendiz (2007), Camnitzer se coloca como curador pedagógico, cargo instituído pela primeira vez naquela edição. Mas no site da Bienal do Mercosul, nos catálogos e materiais produzidos, é na 8ª edição em 2011 que aparece compondo a Equipe Curatorial Pablo Helguera como Curador Pedagógico, na mesma importância que o curador geral, curadores adjuntos, curadora convidada e curadora assistente.

No caso da Bienal de São Paulo, o nome de Stela Barbieri aparece nos catálogos e materiais educativos na 29ª. Bienal (2010) como Curadora educacional e na 30ª. Bienal (2012) como Curadora do Educativo Bienal.

Os nomes dos programas variam também, desde Núcleo Educação como vimos em relação à 24ª. Bienal, entre muitos outros: Ação Educativa, Projeto Pedagógico, Programa Educativo.

É interessante que a função aparece em um site americano eHow (2012) como Curador de Educação, embora possa ser denominado como diretor de educação ou gerente de programas dependendo da instituição: aquele que “organiza e realiza a programação pública em um museu, incluindo visitas de campo, passeios públicos, palestras e outros pro-



gramas educacionais” (tradução livre). Organiza também excursões escolares a museus ou o que poderíamos chamar de estudo do meio. O site se refere ao livro de N. Elizabeth Schlatter: *Museum Careers: A Practical Guide for Students and Novices* que aponta o Curador da Educação como alguém que escreve e desenha materiais para acompanhar exposições, materiais educativos para professores também online, além de trabalhar com curadores e equipes no desenvolvimento de exposições, escrita de textos painéis e etiquetas.

Como relacionar o trabalho destes do curador e do curador que focaliza os processos is profissionais? O curador é “um profissional cuja ação pode ser instituinte no sentido em que abre um acontecimento que está por vir e assim possibilita uma série de outras experiências que podem formar uma história. Ele retoma os sentidos instituídos de um trabalho para reinventá-lo, pensar a partir dele”, diz Cauê Alves (2010, p. 46). Não se daria o mesmo com o curador da educação, também potencializando e ativando culturalmente as obras?

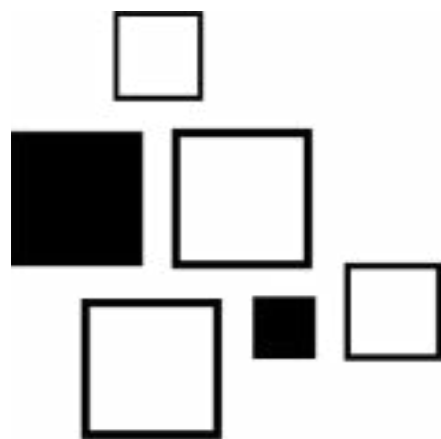
O texto em que entrei pela primeira vez em contato com o termo curadoria educativa foi escrito por Luiz Guilherme Vergara em 1996, ainda indicando o caráter embrionário da questão no Brasil, o que vem se transformando cada vez mais. Diz ele (1996, p 129) “ao se propor a exibição de arte como ação cultural, se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural”. Para isso, ele vislumbra a experiência do olhar, dentro do que chama do sentido fenomenológico de experiência estética de John Dewey. E é,

justamente deste autor que proponho mais um fio e...

CURADORIA EDUCATIVA. VOCÊ. EU. NÓS. PROFESSORES CURADORES!

Impulsionada pelo texto de Luiz Guilherme Vergara, pelo estudo aprofundado de Dewey (2010) e Larrosa (2004), pelas pesquisas e diálogos compartilhados com o grupo de pesquisa em mediação cultural, tenho trabalhado com o conceito de curadoria educativa. Longe de ser uma função, ela se coloca como uma ação. Uma ação planejada, mas que só pode se tornar uma experiência estética, como queria Dewey (2010, p. 136-137), se o sujeito a viver intensamente, isto é, se render à experiência, mergulhar nela, se deixarmos capturar por ela:

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas, tanto aquele que percebe quanto no artista, deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. [...] Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar este trabalho não vê, nem ouve. Sua “apreciação” é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas da admiração convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína.



Assim como há um aprendizado para ver a paisagem como um geólogo a vê por meio de um microscópio ou telescópio, há um perceber que se amplifica pela experiência. Neste sentido, a fala de Dewey escrita originalmente para uma palestra em 1938 quando tinha 72 anos, se aproxima das palavras de Duchamp escritas em 1957 e que encontra ressonância em muitos estudos que se centram na experiência frente à arte. Mas propor encontros com a arte acontece apenas nos museus ou exposições?

Seja nos bastidores das instituições culturais como no espaço da escola, provocar essa experiência é a tônica da mediação cultural. O professor pode vir a ser um provocador dessas experiências estéticas e agir como um curador quando privilegia algumas obras e artistas e não outros, quando exhibe (sem recursos ou com a qualidade necessária) reproduções de obras, quando planeja uma visita a uma exposição ou a uma sala de espetáculos ou concertos, quando coordena a apresentação de trabalhos de seus alunos (seja numa exposição ou espetáculo nos eventos da escola etc.).

No material educativo preparado para a 4ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre/2003, Gisa Picosque e eu, como coordenadoras da Ação Educativa (2003, p.8) afirmamos:

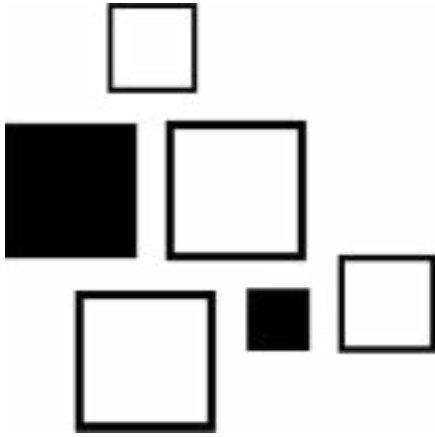
Como em toda curadoria, a escolha das imagens faz trabalhar o olhar, um olhar escavador de sentidos. Olhar mais profundo e ao mesmo tempo sem pressa, ultrapassando o reconhecimento, o fim utilitário das imagens, e que se torna um leitor de signos. Nesse movimento do olhar,

segundo o filósofo francês Georges Didi-Huberman (1998), não só olhamos a obra como ela também nos olha. Atento aos sentidos das imagens, tal qual um arqueólogo que escava à procura do desconhecido, o professor-pesquisador é um leitor de imagens que elege aquelas que vão adentrar na sala de aula para o deleite e investigação dos alunos.

Nessa tarefa de leitura, as sandálias de professor-pesquisador imantam imagens para compor uma seleção, uma combinação de imagens. Seleção é dizer sim e não, sempre é ênfase e exclusão. Combinação é recorte. Todo recorte é comprometido com um ponto de vista que se elege, exercendo a força de uma idéia, de um conteúdo que é desejo explorar ou de uma temática possível de desencadear um trabalho junto aos alunos.

Selecionar e combinar são, então, uma interpretação do professor-pesquisador. Não uma interpretação que cria a armadilha de responder questões, mas a interpretação que vai propor aos alunos um processo instigante de novas e futuras escavações de sentido. Interpretação entendida como um encontro "entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa" como diz Pareyson (1989, p.167). Pontos de vista que, se socializados num grupo, proliferam em múltiplos sentidos.

Seleção. Combinação. Recorte. Interpretação. Professor-pesquisador. Professor-mediador. Professor-propositor, que como Lygia Clark e Hélio Oiticica provocam o aqui-agora da experiência. Professor que cria curadorias educativas como ação provocadora e propositora, que abre



espaços para silêncios e diálogos. Curadorias educativas que levam em consideração a distância entre o que quer apresentar e o olhar/ouvir de seus aprendizes, contaminados pelo que conhecem e capazes de ler os signos que lhe são apresentados, pois sendo da esfera da arte, não se fixam em leituras únicas. Ao contrário, se expandem pelos olhares destes que, az vezes ingenuamente, acariciam os signos por aspectos impensados. Curadoria educativa planejada para gerar espaços de criação por meio das obras que a compõe, distinguindo nos processos mediadores a informação da mera explicação, isto é, apresentando fatos que podem ampliar a possibilidade de interpretação pessoal em vez de justificar a obra dentro de um determinado movimento, por exemplo. Curadoria educativa que não se fixa nas obras consagradas, mas que se expande para o patrimônio cultural, para a cultura popular, para a produção dos próprios estudantes.

Neste sentido, a curadoria educativa é um dispositivo da mediação cultural, entendida como um “estar entre muitos”, entendendo-se este “entre” não como uma ponte que distingue as duas posições antagônicas de quem sabe e de quem não sabe. mas um movimento transversal que “carrega uma e outra” como pontuamos no início deste texto.

Mediação é [con]tato, daquele que toca e é tocado. Mas, no teatro, no museu, na sala de aula pode acontecer o mesmo: a indiferença, o afastamento, a recusa do contato. Ai, como diz Agnaldo Farias (2007, p. 67) é que podemos pensar cuidadosamente na mediação cultural.

Ocorre que a mediação, empregada como fator de aproximação, pode

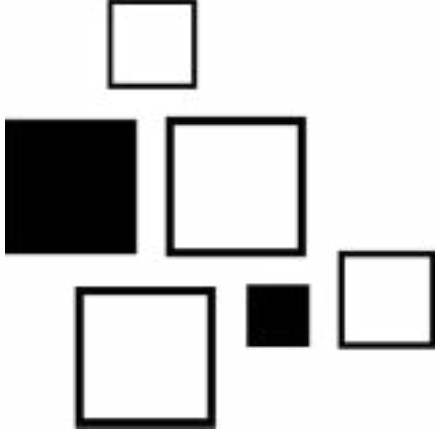
ser problemática, especialmente quando, no afã de estabelecer a ponte entre a obra e o público, incorre em estratégias simplificadoras, trai exatamente aquilo que pretende defender. Ora, mediação não pode incorrer na simplificação do processo que se estabelece entre público e obra, não pode pretender reduzir a complexidade do trabalho que está sendo apresentado. Ela tem que garantir que a obra seja apresentada em toda a sua plenitude, fruída da melhor maneira possível.

Mas temos que admitir que têm sido muito comum o uso e abuso de estratégias didáticas no sentido trivial e pedante do termo. Esse tem sido nosso maior pecado. Em relação às estratégias de aproximação, incomodam aqueles que convertem as obras em ilustrações de teses frouxas, aparentadas com notas de rodapé de teor superficial. O professor/mediador tem que tomar muito cuidado em relação a isso.

A curadoria educativa, compreendida como uma ação específica, pode trazer à tona, o cuidadoso, delicado e provocador trabalho do professor na escolha das imagens estáticas ou não e sonoridades que oferece como espaço de encontro com a arte.

E... E... E...

Na ampliação que os termos articulam como faíscas a cintilar e provocar, muitos aspectos poderiam ainda ser tocados. Sem terminar, como mais um “e”, trago aqui o mesmo desejo que parece ter impulsionado as formigas no vídeo Quarta-feira de cinza/Epílogo produzido por Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães em 2006. Transportam confetes e lantejoulas como numa dança que guarda o brilho e a festa e a trazem



para dentro de sua casa. Do outro lado da entrada, a travessia continua...

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Ramos (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouck, 2010, p. 43-57.

BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (orgs). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CHIARELLI, Tadeu (coord.). Grupo de Estudos em Curadoria. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

_____. Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional. In: RAMOS, Alexandre Ramos (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouck, 2010, p. 75-112.

CINTRÃO, Rejane. Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930; Porto Alegre: Zouk, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Rizomas. In: Mil platôs. Rio de Janeiro: 34, 1995 e (Volume 1).

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O Ato criador. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

eHow. Job description of Curator of Education. Disponível em: <http://www.ehow.com/facts_5918131_job-description-curator-education.html>. Acesso em 05 set 2012.

FARIAS, Agnaldo. Entre a potência da arte e sua ativação cultural: a curadoria educativa. In: MARTINS, Mirian Celeste, EGAS, Olga e SCHULTZE, Ana.

Mediando [con]tatos com arte e cultura. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unsp, 2007, p. 66-68, 87-89.

GRUPO DE PESQUISA EM MEDIAÇÃO CULTURAL. Curadoria educativa: inventando conversas. In: Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27.

_____. Revista Mediação: provocações estéticas. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes – pós-graduação, São Paulo, v.1, n.1, outubro 2005.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. In: Marcelina – Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1.sem.2008). São Paulo: Fasm, 2008.

IOSHPE, Evelyn. Revista USP, São Paulo, n.52, p. 108-115, dezembro/fevereiro 2001-2002, p. 109-115. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/13-evelyn.pdf>>. Acesso em 03 set 2012.

LARROSA, Jorge. Linguagem e Educação depois de Babel. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS, Mirian Celeste e PICOSQUE, Gisa. Mediação cultural para professores andarilhos da cultura. São Paulo: Arte por escrito/Rizoma Cultural, 2008.

_____. Inventário dos achados: o olhar do professor-escavador de sentidos. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

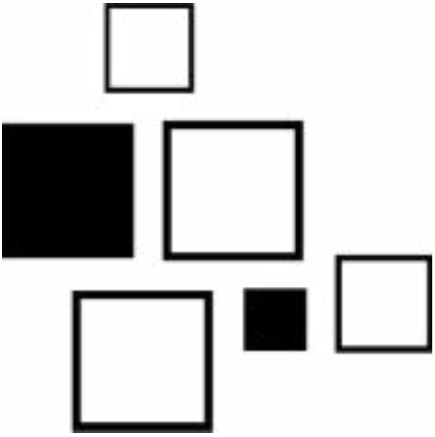
NEUENSCHWANDER, Rivane e GUIMARÃES. Quarta-feira de cinzas/Epílogo, vídeo, 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HJMgg-g5uilo>>. Disponível em 07 set 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: Bei, 2010.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PORTAL APRENDIZ. Bienal incorpora plenamente a sua curadoria um programa educacional. Disponível em: <<http://aprendiz.uol.com.br/content/nedowiswoc.mmp>>. Disponível em 05 set 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação



intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

____. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadorias Educativas: percepção imaginativa / consciência do olhar. Rio de Janeiro- Anais ANPAP, 1996, p. 240-247.

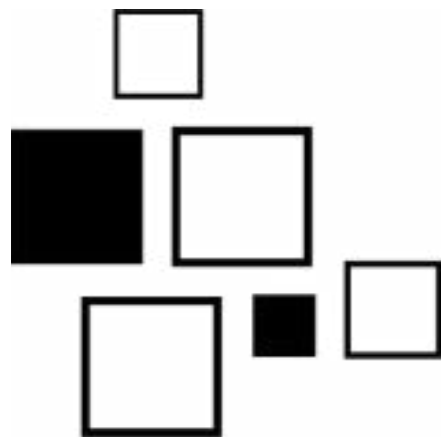
ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: RAMOS, Alexandre Ramos (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouck, 2010, p. 59-64.

O QUE VEMOS EM QUEM NOS OLHA?



MONICA BORJA BONILHA

Resumo - O presente artigo tem como objeto de estudo o tema do documentário “Lixo Extraordinário” (Waste Land, 2011). Trata da transformação social da comunidade de catadores de lixo em uma região empobrecida do Brasil e sua principal atividade na sequência transformada em arte e apresentada ao mundo. Neste estudo, o enfoque é a cultura visual e suas múltiplas funções fazendo dos catadores de lixo artistas, atores, modelos e expectadores. O documentário estudado torna-se motivo de destaque pela ausência de estereótipos em relação à pobreza e ao famoso “lixão” e comunidades que vivem do descarte. O estilo e composição do diretor para tratamento deste tema também é alvo de observação deste texto, assim como os efeitos que o projeto trouxe para a comunidade. Reconhecidamente Vik Muniz e sua arte traz atenção mundial e tem sido alvo de estudo pelo tamanho de sua obra e influencia no mundo artístico. Contudo, ao trazer descartes para compor suas gigantescas obras, Muniz conseguiu mobilizar e sensibilizar não somente uma nação e a comunidade envolvida, mas também o público internacional como retrata o documentário objeto do estudo. Se de certo modo, Vik Muniz nos impele a voltar o olhar novamente para onde aparentemente não há nada a ver. Catadores anônimos ou um cubo, não cessa de dialogar e verificar que um cubo é mais que um cubo e neste sentido, uma comunidade de catadores de material reciclado se vê diferente a partir da própria obra de arte. Além de dar visibilidade a uma comunidade já descartada por muitos, o estudo deste documentário pretende propor um viés da arte de rejeitos que passa a ser uma nova forma de olhar o inservível, o lixo, o velho, o não usável. Enfim, uma educação do olhar onde é possível ver o belo e extraordinário no lixo.



Palavras-Chaves: Arte Comunitária; Olhar, Visibilidade; Lixo; Culturas Visuais.

A sociedade de consumo se caracteriza pela necessidade de produtos novos, aonde o antigo se torna cada vez mais obsoleto e aqueles produtos que o consumidor consertava ou recarregava - atualmente são substituídos por novos, tornando-se então objetos de descarte. Já é sabido em todo o mundo que o lixo tem se tornado um crescente problema para a sociedade. Afinal, para aonde vai todo o descarte produzido? Busca-se responder esta pergunta com mais intensidade a fim de solucionar um problema que mais cedo ou mais tarde se tornará uma questão de sobrevivência do planeta.

Países mais desenvolvidos exportam seus descartes para países menos desenvolvidos como forma de lixo, não no intuito de oferecer algum benefício, resultando assim neste caso em um conflito de relações internacionais. O Brasil nos últimos anos tem tratado deste tema com mais delicadeza, inclusive por ser um receptor de lixo hospitalar oriundo de outros países como os recentes casos dos contêiner apreendidos vindos dos Estados Unidos e Espanha. Um dos primeiros ocorridos denunciados que gerou escândalo e desconforto entre embaixadas ocorreu em 2009, quando um carregamento com 740 toneladas de lixo hospitalar da Inglaterra, desembarcou no Porto de Rio Grande (RS) sendo posteriormente devolvido ao país de origem. (Revista Veja 10.2011). Fato este, que reforça o cenário introduzido.

Paralelamente a isso a arte se apresenta como uma solução para a so-

cidade que convive com a problemática do descarte. Em outros tempo, jamais se pensaria em transformar o lixo em arte, hoje já existem exemplos de sucesso nessa nova visão. Um bom exemplo é o documentário produzido, objeto de estudo do presente artigo. Assim sendo, o objetivo deste trabalho é: evidenciar a arte como uma alternativa para solução da problemática do lixo, apresentar a reciclagem como um produto do lixo, e nesse caso a arte com seu potencial transformador no sentido literal.

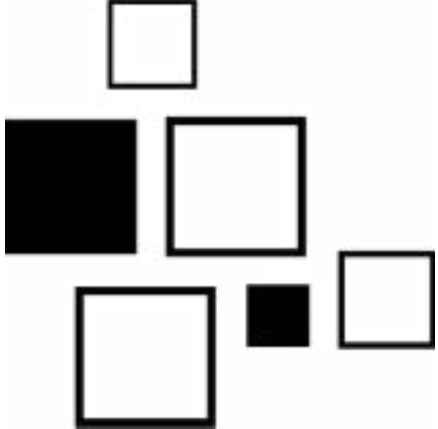
Pergunta-se então: De certa forma, neste tempo imagético, documentários são para todos, e, assim, o chamado nativo dos estudos imagéticos será também público alvo e crítico primeiro de sua própria narrativa eternizada nas telas e monitores.

REFERENCIAL TEÓRICO

Em entrevista ao The New York Times (2010) o artista Vik Muniz, se declara um produto da ditadura militar onde ninguém poderia confiar na verdade ou discursar livremente tendo em vista a censura. Por isso o Brasil tornou-se bastante flexível quando se trata de metáforas. Segundo Muniz, os brasileiros aprenderam a se comunicar por meio de significados duplos.

Muniz (2010) salienta que o objetivo do projeto é ser capaz de transformar a vida de pessoas com os mesmos materiais que eles trabalham no dia a dia. Mais do que transformar o entorno, a intenção é que as pessoas sejam capazes de ver o seu entorno de forma diferenciada.

Ao transformar o lixo em arte, é possível introduzir uma nova forma de



visualizar a arte, ou seja, trata-se de uma mudança na cultura visual.

Barbosa (2011), prefere usar a expressão culturas visuais para falar do novo olhar relacionado ao ensino da arte.

Tanto em educação como em arte, pluralizar é preciso, se pensamos dialeticamente e operamos multiculturalmente. Não estou sozinha. Muitas universidades já usam o plural para designar os cursos nessa área, como o Goldsmith College, que possui uma disciplina nomeada História das Culturas Visuais (Barbosa 2011).

Arnheim (2006) afirma que para o status de “obra de arte” um objeto historicamente passa várias etapas ou evoluções ao longo de décadas e, no caso específico dos rejeitos ou do chamado “lixo”, tem sido recente na cultura atual, ou seja, como reforça Barbosa (2011) uma mudança na forma de visualizar a arte.

O caráter tátil da obra de arte é observado no pensamento de Didi-Huberman (2010). Ele menciona a devoção do olhar quando vemos um objeto, há uma troca

de olhar do “olhante” para o objeto e vice versa, pois algo no objeto nos toca. Por esse olhar transcendente, a obra de arte - esse retorno do olhar sobre o olhante - é fonte de inquietação, para os próprios sujeitos retratados que se veem olhados. Neste sentido, o sentimento de estranhamento passa a ser mais intenso e vemos na tela surgir uma certa agitação caminhando para o reconhecimento e prestígio das pessoas, ao mesmo tempo que, paralelamente, há o estranhamento, de algo que se mostra e algo que se esconde.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman (2010), tem muito a iluminar nosso olhar para esta reflexão da obra de Vik Muniz. Didi-Huberman analisa de que modo o que nos olha, de forma constante acaba retornando no que acreditamos apenas ver. A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua específica presença.

O QUE VEMOS EM QUEM NOS OLHA?





> *Título : Waste Land (Lixo Extraordinário) (Documentário).Direção: Lucy Walker; Assistente de direção: João Jardim e Karen Harley; diretor de fotografia: Dudu Miranda; editor : Pedro Kos. Duração:1 hora e 38 minutos*

Foi com muita delicadeza e respeito que o fotógrafo e artista plástico Vik Muniz entrou no Jardim Gramacho, periferia do Rio de Janeiro e trouxe uma proposta inovadora para uma gente simples: uma ideia extraordinária. Com

imagens singelas Vik constrói uma obra artística criada através do próprio lixo selecionado pela associação dos catadores de material reciclável.

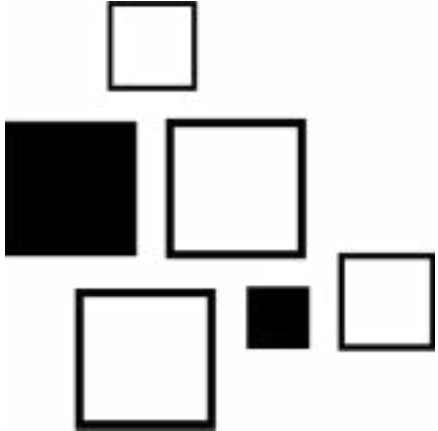
O filme Lixo Extraordinário, relata a vida dos catadores que compartilham da atividade proposta pelo artista plástico Vik Muniz, no Jardim Gramacho, uma das regiões empobrecidas do Rio de Janeiro. O cenário é um dos maiores aterros sanitários do mundo.

Mais do que retratar a situação em que vivem essas pessoas, o documentário, dirigido pela americana Lucy Walker e pelos brasileiros Karen Harley e João Jardim, descreve a metodologia usada por Vik Muniz. Ao deixar os EUA e mergulhar na vida dos catadores, que vem conhecer de perto, ele experimenta a realidade da comunidade, e compartilha com o grupo o que pretende: Transformar o lixo — a matéria prima — em arte com a parceria do grupo.

O documentário é a instalação de enormes painéis em que os catadores de lixo são retratados e viram protagonistas. Depois de fotografados, as fotos selecionadas dos catadores são projetadas do alto ao chão e então, completadas com sucatas e objetos extraídos do lixão. Essa peça pronta, é novamente fotografado e este é o quadro final de Vik.

Enquanto acompanha-se as imagens em construção com sucata e rejeitos, o documentário entrelaça depoimentos emocionados de todos os retratados e revela como o projeto modificou suas vidas.

Alguns críticos disseram: “feito para gringo ver”. Parece-nos sim, que há



certa “crueldade cruel” no cinema verdade que teima em ser sempre cru e o público responde, parecendo estar “fatigado de compaixão”, como explicaremos a seguir. *Compassion Fatigue* (1999), título do livro que aborda o tema de que por vezes a miséria é dilacerada sem preservar a dignidade do empobrecido. A autora usa o termo: pornografia da miséria ou “pornomisery”. Pois, a miséria, é o delicado objeto de trabalho pelo qual Vik e sua equipe produzem um belo resultado. Não “pra gringo ver”, mas, pra toda gente ver, inclusive para a gente da comunidade onde foram produzidas as cenas, assistirem ao documentário e sentirem-se orgulhosas do trabalho finalizado. “Pra gringo ver”? Talvez cenas de urubus voando sobre montanhas de lixo e mulheres sentindo orgulho de serem catadoras de material reciclável há mais de 20 anos. Sem romantismo, com realismo, pois, ninguém tirou ninguém da miséria, ninguém realizou o sonho de ninguém.

PORNOGRAFIA DA MISÉRIA E URUBUS? NUNCA MAIS!

Wasteland, o título original do documentário, sobre a arte de Vik Muniz, poderia ter ido profundamente à crueza das montanhas de lixo e fogo espontâneo causado por gases de lixões. A pornografia da miséria no seu gênero mais cru estava ali com todos seus elementos em seu universo pleno. As lentes frenéticas poderiam sim, capturar lágrimas e moscas, urubus e tristeza. Pobreza e restos de comida, crianças, abandono e muita falta de esperança. Enfim, os ingredientes para as piores (ou melhores) cenas de miséria na *Waste Land* – terra do lixo – estavam lá. Mas, tais cenas não foram usadas e o foco na dignidade de quem vive ali foi devidamente respeitado. A arte foi o centro da atenção, o lixo foi coadjuvante. Pura arte em construção.

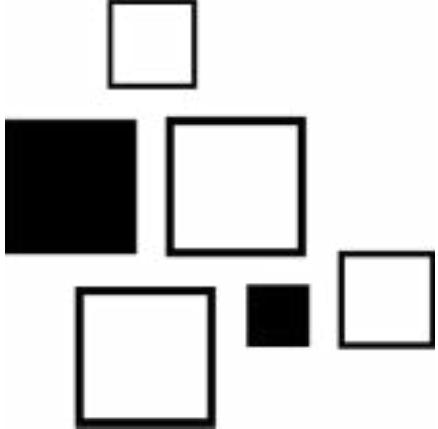
Tião (Presidente da Associação de Catadores do Jardim Gramacho), destaca-se no filme pela linguagem solta e perspicaz. Tião costura o documentário com a história que dá o início e o fim desta trama. Ele condensa a paixão de todos os catadores envolvidos na arte de Vik. Arte que durante o documentário transforma e seduz a comunidade.

Por demonstrar curiosidade e interesse em ler Maquiavel e Nietzsche, Tião é convidado para posar na releitura da famosa obra do revolucionário Murat na banheira, de Jacques-Louis David.

A DESCOBERTA DO ESTRANHO

O envolvimento da comunidade começa nesse momento, quando outras pessoas são fotografadas e começam a ser “tratadas” como personalidades no processo criativo de Vik Muniz. Ele envolve toda a comunidade promovendo um mutirão sem explicar exatamente o que iria acontecer. Aos poucos, quando a montagem da primeira figura começa a ganhar forma, o grupo se envolve mais e mais no universo do enorme galpão criado pela equipe e percebe o que está sendo executado.

A princípio há aquele desconforto ou a descoberta descrita por Freud (1919) em “O Estranho” “quando passamos a rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza”. Grosso modo, esse estranhamento não se dá pelo contato com o desconhecido, mas com impressões primitivas (ocultas ou esquecidas) que passam a ser ativadas por determinado fato ou objeto. Talvez não tenhamos familiaridade com os depósitos de lixo e seus catadores, mas sabemos de sua existência. Quando numa “ati-



tude estranha”, Vik resolve transformar o lixo em arte, transforma seus retratados em sujeitos autores, na medida em que a matéria da arte é a matéria de suas vidas: o lixo.

A transformação recicla o lixo e coloca a obra no ideário atual. Re-dimensiona a idéia da reciclagem. Transforma o sentido do trabalho inferior (braçal, sujo) e qualifica o produto do trabalho como arte. Então o catador torna-se mais do que é. O lixo simples torna-se todo ele, o que só seria em exceção: um objeto valioso. E nesse trabalho, o trabalhador vai garimpando partes de si aparentemente improváveis nesse universo. Os invisíveis vêm à luz, como às vezes coisas brilham no meio do escuro do grosso do lixo.

A sinergia criada entre Vik e a Associação dos Catadores é impressionante e o documentário caminha de maneira decisiva para esse encontro, entre os laços cada vez mais próximos e um artista cada vez mais seguro de seu trabalho.

Assim, a principal parte de Lixo Extraordinário é envolvente e a Arte passa a ser personagem, agente de transformação. Se arte transforma? Amarrando cenas e construção das enormes imagens criadas pela comunidade sob a direção de Vik, os depoimentos marcam e provam as mudanças geradas na valorização de cada um com frases como: “nossa, eu tô linda” ; “ isso eu que fiz”; “ esse sou eu” , “ fui eu que fiz”.

Se de certo modo, Vik Muniz nos impele a voltar o olhar novamente para onde aparentemente não há nada a ver por ser uma montanha de lixo.

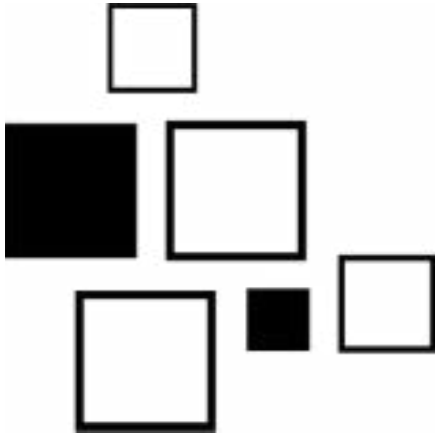
Catadores anônimos ou um cubo, as cenas não cessam de dialogar e tornar possível verificar que um cubo é mais que um cubo e neste sentido, um grupo passa a ser uma comunidade de catadores de material reciclado que se vê diferente (e se transforma) a partir da própria obra de arte. Ao mesmo tempo, a obra nos olha, pelo olhar dos retratados e pela condição paradoxal que explicita, na riqueza e na pureza do que antes era lixo: mais um olhar.

Waste Land. Título original para gringo ler é extraordinário, pois vai além do cinema: as imagens estão eternizadas em telas marcantes e espalhadas pelo mundo. Personagens como Tião, Suelem e outros fazem parte do cotidiano de Vik Muniz e pela transcendência da arte mimetizam seus olhares entre materiais reciclados e suas vidas agora documentadas para o mundo.

CONCLUSÃO

Ao cunhar a arte como um recurso universal para um dos destinos do lixo, e nesse caso as artes com seus poderes de transformar o grupo, podemos supor que os caminhos entre a sustentabilidade do planeta e a arte estão cada vez mais visíveis e entrelaçados. O documentário escolhido reforça esta afirmação e ainda pergunta: o que vemos? Quem nos olha? O que vemos em que nos olha? Enfim, o olhar e a visualidade. Imagens e novos olhares.

Na sociedade imagetizada quando documentários estão ao alcance de todos na era sem fronteiras o documentário apresentado reforça que culturas visuais podem ter maior importância do que podemos supor. Surge



então a necessidade de trabalhar a educação do olhar em qualquer tipo de comunidade. O olhar pode ser transformado, mas não necessariamente o objeto e a arte tem essa capacidade. A educação do olhar pode transformar objetos em “obras”, “obras de arte”, “instalações”, “exposições”. A pedagogia relacionada à tal disciplina baseia-se no que de fato precisa ser reconhecido em como olhar.

Para Didi-Huberman (2010) arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, sendo assim, sua presença é imposta de maneira peculiar.

Mas e o que aparentemente não é visto. Quando o filósofo usa o termo “invisível”, na verdade, não quer dizer aquilo que não se vê, mas o que não é percebido pelo olhar, neste sentido, Didi-Huberman que sustenta seu pensamento na fenomenologia da subjetividade diz que meu olhar percebe muito mais do que aquilo que eu vejo.

Cenas do documentário são exemplos do “invisível” de Huberman onde o lixo torna-se muito mais que um mero descarte nas mãos dos catadores-artistas. E o que percebemos é muito mais do que aquilo que vemos. Nosso olhar é educadamente voltado a ver mais do que normalmente (acostumadamente) veríamos.

LIMITAÇÕES E RECOMENDAÇÕES A FUTUROS TRABALHOS

Como não foi possível pela limitação de tempo, seria interessante e enriquecedor ouvir o artista plástico Vik Muniz e o quanto sua vida mudou a partir deste projeto. Além disso, uma pesquisa de campo enriqueceria este estudo: Como sugestões de pesquisas futuras é indicado ir ao

local, realizar entrevistas com as pessoas envolvidas no documentário, suas experiências e atual situação de cada personagem retratado e suas vivências com a situação do olhar e “ser visto.”

Seria muito conclusivo a realização, juntamente com um grupo da comunidade de um mini documentário com o “depois”. Um breve caminho por onde estas obras estão e aonde elas estarão daqui alguns anos. Os retratos de cada um dos modelos em galerias de arte e as histórias de vida dos homens, mulheres e crianças que foram retratados.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thompson, 2006.
- BARBOSA, Anna Mae Tavares Bastos. A cultura visual antes da cultura visual. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301, set./dez. 2011
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “O que vemos e o que nos olha”. Editora 34. Ano 2010
- FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919). Edição Standard Brasileira das Obras Completas – (ESB). V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- KNAUSS, Paulo. Revista ArtCultura, v.8, n.12, jan.-jun., 2006,
- MOELLER, Susan D. “Compassion Fatigue: How The Media Sell Disease, Famine, War, and Death”. New York: Routledge, 1999.

VERTOV E RODCHENKO, CRENTES DA REVOLUÇÃO VISUAL



MURILO LOPES ALVIM

O cinema, assim como da fotografia, ambas formas de comunicação tiveram papel fundamental na divulgação e implementação do modelo socialista na União Soviética no começo do século XX, tendo como figuras de destaque, respectivamente, Dziga Vertov e Aleksandr Rodchenko.

Ambos, alias, “foram verdadeiros crentes na Revolução, em sua promessa de liberdade e do novo mundo, e eles atiraram se de cabeça, quase como num abandono infantil. Esta foi a ideologia do seu trabalho” (GALASSI: 1999, p. 124).

A atenção dada as Artes pode ser averiguada através do fato da Rússia ter passado por uma Guerra Civil naquele período, após a Revolução de Outubro de 1917, Vladimir Lenin, o líder dos Bolcheviques, promulga duzentos decretos e resoluções referentes a temática cultural, até o ano de 1921. Mesmo com o país devastado socioeconomicamente após as lutas internas, de acordo com Egbert (1973, apud Zerwes , 2008, p. 23), Lenin percebeu que “a arte é uma arma na guerra de classes para ser usada somente sob a guia cuidadosa, mas firme do Partido Comunista”.

Para a recuperação econômica após a Guerra Civil, em março de 1921, foi implementada a Nova Política Econômica, mais conhecida como NEP. Durante a estatização socialista de empresas e fazendas, foi permitido a empresários pequenos empreendimentos e propriedades privadas, num misto de capitalismo e socialismo, como forma de garantir o abastecimento de bens e serviços à população. Num primeiro instante, a NEP impulsionou os movimentos artísticos que vinham se destacando no cenário russo da época.



Um grupo em específico de artistas e intelectuais, formado em 1923, dentre eles o poeta Vladimir Mayakovsky e o dramaturgo Serguei Tretiakov, intitulados Frente de Esquerda para as Artes, ou simplesmente LEF, do qual Rodchenko e Vertov faziam parte, possuíam uma proposta bastante ousada no que diz respeito a movimentação artística frente a sociedade, e neste sentido, conforme afirma Zerwes (2008, p.24), “travaram uma batalha quase literal na tentativa de transformar os indivíduos através da arte para que eles se tornassem mais aptos a viver em um mundo moderno e socialista”.

Para transformar estes novos indivíduos, os cânones da arte do passado, relacionados com a burguesia e com o czarismo, deveriam ser deixados para trás, e a partir de então, o artista deveria ter uma profunda interação com o espectador, para que este se tornasse o Novo Homem Soviético (homem sem os vícios do passado burguês). E por isto que “a originalidade de [...] trabalho não era apenas uma expressão de criatividade pessoal, mas emitidos a partir de um esforço coletivo, e em termos artísticos, marcou uma ruptura decisiva com o passado e então sugeriu um futuro novo. (GALASSI: 1999, p. 130).

Naquele momento, “as criações artísticas [...] eram desenvolvidas com relativa liberdade, iam-se somando e se sobrepondo. Cada artista, a seu modo, procurava uma forma de contribuir para a construção do que seria um novo mundo por meio da arte, bem como uma forma de torná-la necessária e coerente neste novo cenário” (ZERWES: 2008, p.36).

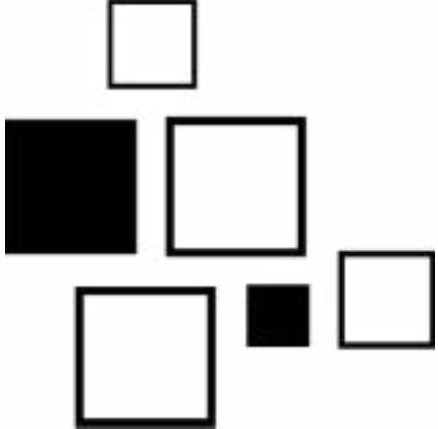
Porém, aos poucos, a NEP foi trazendo de volta a divisão de classes

sociais. Para a sua aplicação, foram suspensas as estatizações de fábricas que não estivessem sido coletivizadas, ou estivessem apenas sob comando de operários, abandonado a requisição de fazendas de criação animal, interrupção no racionamento de produtos industrializados, e camponeses deveriam vender, a um preço fixo, uma menor parte de sua produção ao Estado, e o restante estaria liberado para a venda direta ao mercado.

Logo no ano de 1922, apenas um ano após a sua implementação, a NEP passou a gerar o fortalecimento dos Kulaks (camponeses ricos), o encarecimento de produtos industrializados, que estavam em sua maioria sob controle Estatal. Este efeito foi chamado posteriormente de Crise das Tesouras, pois num dos informes econômicos das reuniões do Partido, exposta por Leon Trotsky, era ilustrado com um gráfico em forma de tesoura, onde duas retas, declinante e ascendente cruzavam-se, representando respectivamente a trajetória dos preços agrícolas e dos preços dos produtos manufaturados. Mostrava-se ali que havia uma defasagem entre os preços dos produtos agrícolas e manufaturados decorrentes da recuperação da produção agrária, proporcionada pela NEP, que provocou a liberalização do mercado, não tendo o acompanhamento pela produção das indústrias soviéticas.

E foi neste cenário em que, apoiado pela Goskino - Comitê Estatal Soviético para a Cinematografia, Vertov produziu a animação chamada Brinquedos Soviéticos.

Uma das primeiras animações russas, nela é retratado um trabalhador



em parceria com um camponês para derrotar as intenções de um capitalista da NEP, uma caricatura dos empresários que floresceram sob curta duração do programa de recuperação econômica.

Vertov de maneira bastante direta caricaturiza o NEPmen como um gordo, se aproveitando da fartura excessiva adquirida, demonstrada pela mesa carregada de comida e bebida, e que só engorda (as custas do sofrimento da população); era um capitalista auto-indulgente explorador que consome tudo, não produzindo nada para o coletivo e cinicamente apoia a desprezada Igreja Ortodoxa Russa, que o reverencia, e uma mulher que o bajula com danças e sua companhia, em troca de presentes, como bolsas, botas e chapéus. Um trabalhador mede a riqueza NEPmen com uma grande tesoura e tenta extrair impostos dele, mas consegue apenas algumas moedas, que rapidamente voltam para o bolso do NEPmen, no que representam iniciativas paliativas adotadas pelo governo central.

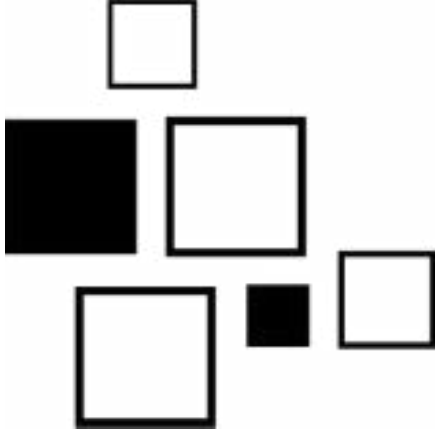
Os NEPmen eram indivíduos que durante o período em que vigorou a NEP eram autorizadas a instalação e abertura de negócios privados, tornaram-se empresários e altos executivos em empresas privadas, haviam se tornado ameaça a preservação da Revolução e do caráter socialista da URSS.

Decidido, o trabalhador se une com um camponês, fazendo surgir uma criatura poderosa de duas cabeças que esmaga o NEPmen e dirige seus lucros em excesso o Banco Popular. Muito embora possa se fazer uma relação a águia bicéfala, símbolo czarista, neste contexto, represen-

tava a união popular contra a “tirania” capitalista. O NEPmen, agora reduzido, é então colocado sob a guarda do Exército Vermelho. O final de Vertov retrata os soldados soviéticos alinhados no formato de uma árvore de Natal, que passa a pendurar o NEPmen e os sacerdotes pelo pescoço como ornamento da árvore (chamado de “brinquedos” na Rússia). Mesmo se tratando, a princípio de uma propaganda contrária ao governo, trata-se ainda mais de um reforço dos ideais comunistas que moviam o país - noção de união popular, como aquele visto no lema nacional “Trabalhadores de todos os países, uni-vos!”

A caricatura de Dziga Vertov, uma propaganda pouco conhecida, parece abrutalhada, mas é mais sofisticada do que parece, e foi carregada de significado para telespectadores da União Soviética no tumultuado ano de 1924. Estas incursões menos familiares em animação faziam parte de seu trabalho de propaganda em nome do regime revolucionário bolchevique. Brinquedos Soviéticos se destina a assegurar aos descontentes cidadãos soviéticos que o regime revolucionário reconhecia os problemas criados pelo NEP e estava agindo para resolvê-los, o que de fato só ocorreu em 1928 no governo Stalin.

Os sacerdotes briguentos representam a dissidência na Igreja Ortodoxa Russa, já que a União Soviética tinha se tornado um Estado ateuista, provocando perseguições a judeus, muçumanos e também os católicos ortodoxos, a religião majoritária. Em 1934, foram fechadas 52% das sinagogas, 42% das mesquitas e 28% das igrejas, culminando na destruição da sede da Igreja Ortodoxa Russa, a Catedral de Cristo Salvador, em 1931, localizada em Moscou.



A respeito de religião, faz-se necessário esclarecer que Dziga Vertov, nome artístico de Denis Kaufman, assim como seus irmãos Boris e Mikhail, eram judeus, e que apesar de não haver documentos que comprovem, isto pode ser considerado um indício de que seu alinhamento político também refletia uma preocupação pessoal frente às perseguições que os demais judeus sofreram, tendo em vista que foi dos poucos judeus que não imigraram para outros países, como EUA ou o então Mandato Britânico da Palestina.

Há alguns ícones muito fortes utilizados por Vertov, como a excessiva fartura do NEPman, num momento em que o país tentava permanecer fora do racionamento e desabastecimento. Uma Igreja ligada ao capital, o que se torna um reforço ao descredito as instituições religiosas, que também eram associadas a período czarista. O martelo na mão do trabalhador, junto com a foice do camponês, são os instrumentos de trabalho símbolos máximos do movimento, presentes na bandeira Soviética.

A animação estava também em consonância com um dos decretos de Lenin acerca da produção cinematográfica, em que pressionava os grupos artísticos para a produção de material mais realista, no sentido de criar uma indústria cinematográfica soviética incumbida de propagar os valores comunistas através de seus filmes e documentários (ZERWES: 2008). Neste sentido, “uma vez que a arte tem como tarefa restituir o sentido da vida, cabe-lhe transmitir a impressão do objeto como ‘visão’ e não como ‘reconhecimento’” (FABRIS: 2006, p. 122).

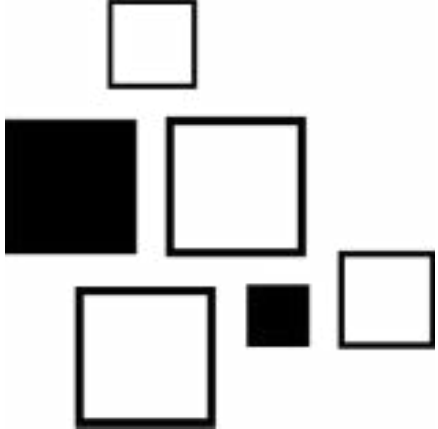
Outro ponto que chama a atenção é que mesmo sendo um período de

cinema mudo, o uso de legendas que tende a ocupar o lugar da fala é pouco utilizado. Muito provavelmente também por conta de uma parte considerável da população ser analfabeta, assim como o estímulo visual do cinema já fosse bastante chamativo, e a animação por ser novidade, causasse interesse, o que as legendas poderiam atrapalhar na receptividade do vídeo.

Rodchenko se aproximou profissionalmente de Vertov em 1923, na produção de legendas e cartazes para a série de documentários Kino Pravda (KHAN-MAGOMEDOV: 1986). Ambos passaram a defender a ideia de que o olho artificial das lentes da câmera proporcionavam a possibilidade de se ver o que o olho humano não poderia, dada as possibilidades técnicas oferecidas.

Há dois pontos específicos na obra de Vertov que chamam a atenção de Rodchenko, que é “a concepção do cinema como atualidade, alheio a todo aspecto ficcional, e articulado a partir de uma nova possibilidade narrativa, na qual as imagens “escrevem” o filme; a ideia de “cine-olho”, que “vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano” (FABRIS: 2006, p. 119).

Esta aproximação se deu num período em que Rodchenko fazia experimentos com fotomontagem, e “esta primeira experiência de trabalhar com filmes devem ter influenciado suas fotomontagens, e, de fato, o desenvolvimento dramático do cinema soviético tem paralelos estreitos com a da fotomontagem. O uso em filmes de dinâmicos e rápidos



inter-cortes, perturbando a unidade de tempo e espaço e fazendo comparações e qualificações, o uso da alternância de fotos em close-up e distância, a sobreposição de temas, dupla exposição e tela de projeção dividida, todos têm equivalentes em fotomontagem” (ADES: 1976, p. 87).

Dinamismo este que pode ser visto nos cortes do filme *A sexta parte do mundo*, de 1926. Em diversos trechos, os cortes de uma cena a outra duram (aproximadamente) entre um e dois segundos, não permitindo que o olho do espectador se distraia, perca o foco e se acomode com a tomada de cena feita. Reflete também o dinamismo da vida, já que registra cenas distintas, seguidas umas das outras, algumas vezes retornando ao que já havia sido mostrado, ilustrando quantos eventos ocorrem ao passo de uma dança ou de uma bebericada de chá. Os enquadramentos em close up ilustram bem o quanto a lente da câmera pode registrar o que passariam despercebidos ao olho humano, já que possuímos uma visão muito ampla, sem a possibilidade que diferentes tipos de lentes oferecem.

Através do engajamento estético destes artistas, bem como seus próprios métodos criativos, materializaram conceitos da linguística russa, como a evidência do aparato defendido por GONÇALVES (2001, p. 61), quando afirma que “repetidas, as percepções tornam-se cada vez mais mecânicas; os objetos não são mais percebidos, mas aceitos por confiança. [...] O cubismo e o futurismo utilizam amplamente o procedimento da percepção-tornada-difícil que na poesia corresponde à construção em degraus descoberta pelos teóricos contemporâneos”.

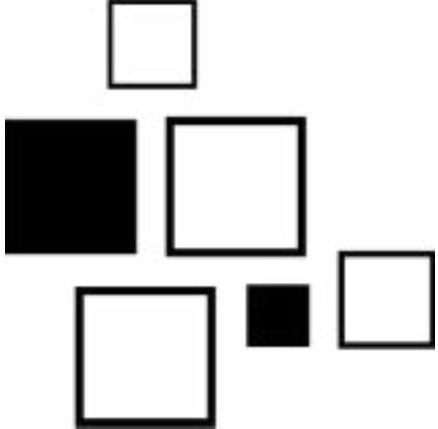
Um dos recursos mais utilizados tanto por Rodchenko como por Vertov é do estranhamento, no intuito de provocar uma inquietação aos olhos do espectador, ou como diz RODCHENKO (1989, p. 245-246), “uma revolução para os olhos do filisteu e do connoisseur de paisagens antiquadas”. A tentativa era a de impor a destruição de clichês e estereótipos ao extrair o elemento do seu contexto habitual, para com isto, levar o espectador a um universo de percepção sensorial complexa.

Ou seja, a câmera não deveria registrar aquilo o que o olho humano consegue ver por si só, mas justamente o oposto, já que, conforme Brik afirma (apud KHAN-MAGOMEDOV, 1986, p. 296), “o campo visual tornou-se mais complexo, passando por uma mudança, mas a relação com o olho humano nunca se alterou. [...] Ela nos convida a olhar para as coisas de uma maneira diferente. [...] O cinema e o ‘olho’ da câmera terão de encontrar sua própria maneira de filmar, não representando, mas alargando o campo visual normal do olho humano”. E neste sentido, o olhar da câmera deveria ser desenvolvido, para posteriormente até se impor, para melhor dar conta do mundo moderno em que o homem estava ao mesmo tempo criando e explorando, cuja visualidade se alargava e se transformava, para assim romper com o modo de ver anterior, da arte tradicional, e provocar a consolidação de uma nova sociedade comunista.

REFERÊNCIAS:

ADES, D. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.

BRIK, O. What the Eye Does Not See in KHAN-MAGOMEDOV, S. *Ibidem*. p. 296.



FABRIS, A. Um olhar sob suspeita. Anais do Museu Paulista. 2006, vol.14, n.2, pp. 107-140.

GALASSI, Peter. Rodchenko and photography's revolution. In: DABROWSKI, Magdalena et al. Aleksandr Rodchenko. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1999.

GONÇALVES, Sonia Regina Martins. Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2001.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. Rodchenko: Complete work. Cambridge: MIT Press, 1986.

RODCHENKO, A. Downright ignorance or mean trick?. In: PHILLIPS, C. (Org.). Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 245-248.

ZERWES, Erika Cazzonato. A fotografia eloquente: arte e política nas fotografias de Aleksandr Rodchenko, 1924-1930. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2008.

<http://www.friends-partners.org/partners/beyond-the-pale/english/43.html>
Acessado em 30/06/2012.

A ARTE E O CORPO FEMININO: UM PANORAMA SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA E A EXPOSIÇÃO DO CORPO DA MULHER NA MÍDIA

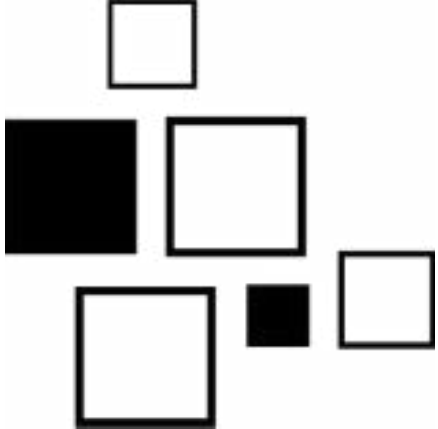


NAYARA MATOS COELHO BARRETO

Resumo: O presente artigo pretende investigar a configuração atual das representações do corpo feminino na mídia e na arte, examinando os usos deste corpo nu e a influência do ideal da arte feminista e suas transformações nas últimas décadas. Nos anos 1960, o movimento feminista buscava ampliar as liberdades de gênero e reconfigurar o lugar da mulher na sociedade. Desde então a mídia de massa é uma das esferas que contribuiu para a configuração de novas amarras para a mulher contemporânea. Por isso, este artigo questiona de que modo a exibição do corpo nu poderia operar politicamente num sentido capaz de resistir à moral vigente através da arte e da mídia contemporânea. Para problematizar isso, apresento um breve percurso histórico sobre a arte feminista e sobre sua influência nas novas práticas de exposição corporal, tais como o Teatro Burlesco, o site norte-americano Suicide Girls e o projeto artístico The nu project idealizado pelo fotógrafo Matt Blum. Além disso, discutiremos o fenômeno atual de mulheres “comuns” que escolhem expor seus corpos. Questionaremos se tal exposição dos corpos “comuns” agiria como uma alternativa de resistência aos padrões de beleza e de assujeitamento corporal vigentes na sociedade contemporânea e qual seria o papel da arte e do popular na emergência dessa nova prática de exposição corporal.

O NU FEMININO: DAS GALERIAS DE ARTE À TELA DO COMPUTADOR

Na história da arte ocidental, é notável o predomínio das representações de corpos femininos. A imagem de um corpo nu – especificamente, o corpo da mulher – colocado na parede de um museu ou de uma galeria de arte, constitui um ícone pertencente à cultura ocidental. Contudo,



cabe indagar: Como foi que o nu feminino adquiriu essa posição, e como se faz a representação desse corpo através das artes, em comparação com outras imagens desse tipo que são produzidas, por exemplo, pela mídia de massa?

Para tentar responder a essas perguntas, vale a pena recuar até o momento histórico em que brilharam os movimentos artísticos feministas, cujo objetivo principal consistia em quebrar os valores vigentes através de uma arte de cunho político capaz de contestar os padrões hegemônicos. A arte feminista, a partir dos anos 1970, tentou romper com alguns protocolos de representação do corpo da mulher, realçando categorias como as de interioridade, identidade e gênero.

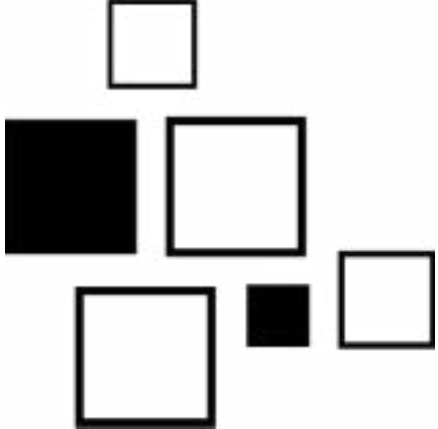
O nu feminino faz parte de uma indústria que compreende a circulação de bens materiais e simbólicos, cujas intenções e linguagens propõem definições específicas de gênero e sexualidade. Em muitos casos, inclusive a representação do corpo feminino seria uma metáfora, capaz de simbolizar as transformações dos valores vigentes e de reafirmar as normas de cada época. Nesse sentido a nudez da mulher poderia ser entendida como um meio de expor a feminilidade e certo comportamento aceito socialmente. Lynda Nead, em seu livro intitulado *El desnudo feminino*, defende que os procedimentos e convenções artísticas do século XIX seriam maneiras de controlar o corpo da mulher diante de certas regras preestabelecidas. A arte seguiria alijando certos corpos da visibilidade. Os corpos das mulheres que não se encaixavam no ideal estético vigente permaneciam fora do campo de visão. O olhar sobre a nudez feminina seria “um tipo de tirania da invisibilidade, como uma

tradição de exclusão e inclusão” (NEAD, 1998, p.100).

Foi então que, em meados do século XIX, ativistas feministas se juntaram para reivindicar e fazer uma arte menos sexista e excludente. Além de discutir sobre as formas representativas presentes na arte até então, o movimento feminista lutou também por uma maior inclusão da mulher na produção artística mundial. Assim, na década de 1960 do século XX surgiu uma série de movimentos que contestavam a primazia do domínio masculino sobre a mulher em todas as áreas. Essa solidificação do movimento feminista, no final da década de 1960, produziu reações e contra-reações não apenas no cerne da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual, mas afetou principalmente a distribuição dos papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normalizantes vigentes. A arte também fez parte desse processo e desses questionamentos.

As artistas engajadas se apropriam do corpo feminino para gerar representações alternativas frente às definições normalizadas pelo patriarcado. O discurso principal tinha como objetivo estimular o questionamento das desigualdades e assimetrias de gênero e problematizar a condição da mulher na sociedade. Nesse processo, as mulheres deixaram de ser unicamente objetos a serem retratados e passaram a produzir imagens, elas próprias, capazes de impugnar a ordem social vigente.

Assim, o movimento feminista buscou contestar os valores então hegemônicos para possibilitar uma nova construção de imagens femininas produzidas por mulheres, numa busca de imagens que tivessem uma



identidade própria. A arte feminista tentou desativar os mecanismos da arte patriarcal e reescrever essa história mudando.

Assim como Lynda Nead apontou a arte como um elemento de exclusão dos corpos, hoje também vivemos uma “tirania da invisibilidade” marcada pela mídia, que obedece a uma nova moral: a da beleza, da pele lisa e da saúde. Trata-se de uma “tirania da beleza” irradiada pela mídia, segundo a qual os corpos não padronizados não ganham espaço para se tornarem visíveis. Atualmente, os meios de comunicação pregam um modelo estético do corpo ideal, esguio, sem “imperfeições”. Desse modo, o imaginário coletivo é impregnado pela idéia de que se deve buscar uma aparência sempre jovem e saudável.

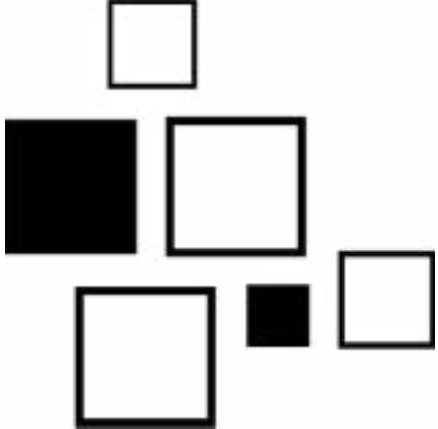
A mídia produz e reproduz certo padrão de beleza que, de alguma maneira, torna-se um mito. Este problema é tratado por Naomi Wolf no livro *O mito da beleza*, no qual a autora discute as novas amarras que assujeitam as mulheres apontando a mídia como principal difusora desse ideal de beleza corporal. Wolf ainda explica por que ocorre essa valorização excessiva de certo tipo de aspecto físico em nossa sociedade, sublinhando que à medida que as mulheres foram obtendo sucesso profissional e conquistando mais espaço no mercado de trabalho, mais rígidas se tornaram as “imagens de beleza” consideradas ideais, dignas de admiração e de imitação. Existiria, portanto, uma ideologia política por trás dessa imposição da beleza às mulheres contemporâneas.

No contexto atual, porém, também há certas iniciativas, principalmente na internet, que buscam conceder a esse corpo inadequado, um lu-

gar para de reafirmar e se fazer visível. Diversos movimentos culturais e artísticos usam a plataforma da web para disseminar seu repúdio à exclusão daqueles corpos que não se adequam aos padrões vigentes, defendendo o direito a outra representação de si e a outras formas de ser alguém. Essas manifestações expõem as omissões e as ausências perpetuadas pela mídia e pelas tradições dominantes, mostrando e concedendo direito à existência e a beleza, também à outras subjetividades e outros corpos.

Tanto a arte feminista da década de 1970 em diante como as práticas atuais do início do século XXI, propõem-se a questionar as bases das normas existentes, oferecendo representações alternativas da condição feminina. Considerando esse quadro histórico, pretende-se analisar essas novas representações da mulher, além de diferenciar certas implicações em função do contexto histórico e dos modos de subjetivação vigentes em cada época. É nesse sentido que se pretende apontar as continuidades e diferenças nas representações do corpo feminino na arte da segunda metade do século XX e nos movimentos culturais e artísticos atuais. Dentre as perguntas que norteiam este trabalho vale destacar qual seria a dimensão moral impregnada na produção de imagens de mulheres e produzidas por mulheres? E, além disso, cabe indagar se o nu poderia ser colocado para funcionar numa lógica contrária à normalização da conduta feminina e à sua captura como objeto sexual, sobretudo considerando a crescente espetacularização do corpo da mulher e sua transformação em mercadoria para o consumo visual.

Rupturas nos mapas da subjetivação: A busca pela visibilidade



De acordo com as análises de autores como Richard Sennet e Benilton Bezerra, na passagem do século XIX para o XX, o mapa da subjetivação se concentra na interioridade dos sujeitos. Os indivíduos modernos eram incutidos a voltar-se para seu “interior”, pois se considerava que aí residia a essência do que se era. Como demonstrou Michel Foucault em suas análises sobre a sociedade disciplinar, novas normas de conduta e novos valores foram implantados nesse período histórico por diversas instituições, que agiam sobre estes corpos conformando-os para serem úteis na sociedade moderna, nesse processo a se tornou subjetivação se fez mais individualizada e interiorizada. Assim entendemos o processo de mutação das subjetividades ocorrido nessa época, como explica Benilton Bezerra, “nesse processo emergiu uma forma subjetiva particular, caracterizada pela interioridade psicológica, pela construção de identidades fundadas em atributos e sentimentos privados”(BEZERRA, 2002, p. 231).

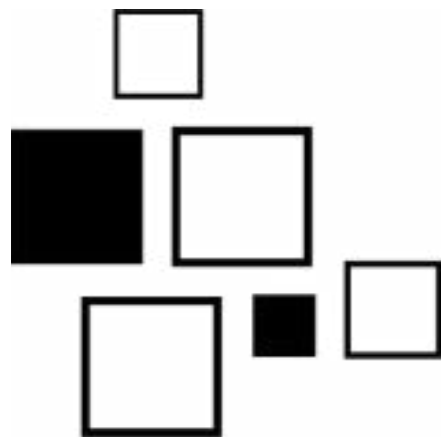
Essa subjetividade interiorizada, que teve seu auge nos séculos XIX e XX, desenvolveu diversos hábitos e ferramentas para a construção de si, tais como a escrita de diários íntimos. Assim, nesse contexto, em meados do século XIX, o movimento feminista buscava uma representação da identidade feminina através da arte e da representação do corpo e, também, através da escrita de si.

Já no despontar do século XXI percebe-se um deslocamento dos eixos em torno dos quais se conforma a subjetividade, os sujeitos contemporâneos reorganizam sua vida subjetiva cada vez mais em torno do seu corpo e de tudo aquilo que se vê. Assim, o corpo se tornou a principal

“tela” para a exposição da intimidade e da personalidade. A subjetividade deixa de se construir na interioridade sentimental oculta no cerne de cada sujeito, e passa a se constituir na sua imagem corporal.

Em sintonia com esse novo mapa subjetivo do século XXI, despontam novos tipos de sujeitos, cuja personalidade é “alterdirigido”. Tais indivíduos foram definidos por David Riesman como aqueles que se constroem para e pelo olhar dos outros. São modos de ser e estar no mundo que, no contexto contemporâneo, se manifestam através das práticas da “gestão de si” decalcados no modelo empresarial visando a um constante aperfeiçoamento da própria imagem e da performance individual. Essa mudança no eixo em torno do qual se constrói as subjetividades fez emergir, no início do século XXI, o que alguns autores denominam de “cultura somática”.

Acompanhando essas mudanças nas formas de subjetivação, surgem, também, novas maneiras de representar a mulher e o corpo feminino. O site [Suicide Girls.com](http://SuicideGirls.com), por exemplo, constitui um exemplo desses espaços nos quais o corpo se constrói como a âncora da identidade. Nas artes plásticas, trabalhos como *Procurom-me*, da artista paulistana Lenora de Barros, ilustram essa nova configuração das subjetividades. Seu ‘pôster-poema’- pode ser observado em anexo -, remete a uma busca obsessiva pela identidade, atravessada pelos códigos de gêneros. O pôster estampa várias fotografias da artista plástica, em cada imagem ela usa uma peruca que altera sua aparência. O título é sugestivo, já que a “procura” de si representada no pôster é exclusivamente física e visível. O fato de procurar-se através de mudanças no aspecto exterior,



mostra como a forma de entendimento dos sujeitos sofreu uma mutação com relação aos modos hegemônicos dos séculos precedentes. Essa lógica também se distancia da arte feminista das décadas de 1960 e 1970, que evitava expor os corpos e a intimidade/das artistas, reivindicando sua condição de autores e produtoras com viés político, estabelecendo uma intervenção feminina na cultura dominante patriarcal.

Já a personalidade somática da atualidade, responde a uma cultura baseada no corpo e que valoriza a verdade revelada pelas imagens. A partir de uma análise da influência que os meios de comunicação de massa exercem sobre a sociedade, Jurandir Freire Costa afirma que o corpo tem uma participação primordial na conformação dos novos tipos de subjetivação. O crescimento da mídia, bem como o maior acesso ao seu consumo contribui para alterar essa lógica da formação de identidades individuais (COSTA, 2005, p.165). O psicanalista argumenta que a mídia difundiu um “ideal de corpo bem sucedido” que, conseqüentemente, é desejado por todos. Dessa forma, a mídia contribui para esse deslocamento no eixo da subjetividade. O autor aponta dois aspectos que influenciaram tal mudança: Em primeiro lugar, a propaganda comercial de cosméticos, fármacos e instrumentos de aperfeiçoamento das formas corporais, em segundo lugar, a identificação de certos predicados corporais ao sucesso social.(COSTA, 2005, p.166).

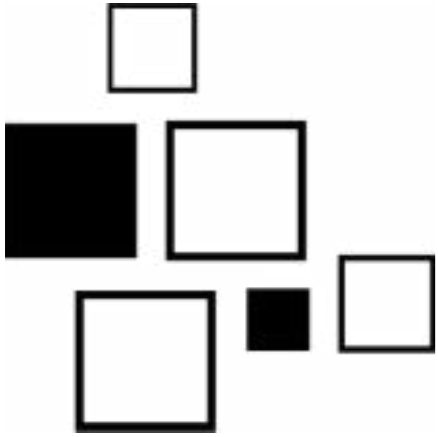
Para o tema abordado neste artigo, é fundamental esse último aspecto, que diz respeito a auto-afirmação de “ser alguém” através da visibilidade corporal. Mesmo que as modelos do objeto específico aqui analisado, o site Suicide Girls, não sigam os padrões de beleza hegemônicos, este

produto midiático e artístico segue a lógica da “personalidade somática”, segundo a qual o corpo é estetizado com os recursos do espetáculo, em vez de priorizar a vida sentimental e a experiência interiorizada.

Para discutir a personalidade somática juntamente com uma negação dos padrões de beleza, recorreremos ao site Suicide Girls. Esse site foi criado em setembro de 2001 por dois autores identificados como Missy e Sean, como uma convergência underground cujo privilégio era o louvor ao punk-sexy. A proposta era simples: expor corpos femininos que não se enquadrassem nos padrões fashion, tais como a beleza da geek, da nerd e da punk-rocker crivada de piercings e tatuagens. Dos trinta e quatro fotógrafos espalhados pelo mundo para alimentar o site, vinte e quatro são mulheres, que conseguiram fazer dessa idéia seu conceito editorial e sua bandeira política, além de uma forma de representar o corpo feminino.

O site vende diversos produtos: de bottons a DVDs, passando por roupas de yoga da marca. No final de 2003, o empreendimento ainda consolidou-se como uma agência de modelos e uma revista eletrônica, abandonando a atmosfera de “submundo” para criar uma empresa cujo formato sustenta uma força previsivelmente longa. Mas para além dessa estratégia tão atual, o que mais interessa nesse debate são as imagens de seus ensaios fotográficos que serão analisados a seguir.

As fotografias de nudez que o site explora não são de um erotismo explícito, apesar de possuírem um teor altamente sensual. O que chama a atenção é a inserção dessas imagens na prática do consumo e do



espetáculo, mostrando assim que arte -por mais política e idealista que seja- pode possuir seu mercado rentável. O discurso dos fundadores do site defende a liberdade feminina de expor e gozar de todos os prazeres sem culpa: seja a “culpa” de não possuir um corpo esculpido à maneira das beldades midiáticas, ou seja, pelo simples fato de ser mulher e sofrer, ainda hoje, os julgamentos morais da sociedade quando o assunto é sexo. Os responsáveis definem o site do seguinte modo: “SuicideGirls está na vanguarda de uma geração de jovens mulheres, que não concorda com a ideia sobre sexo veiculada pela mídia”

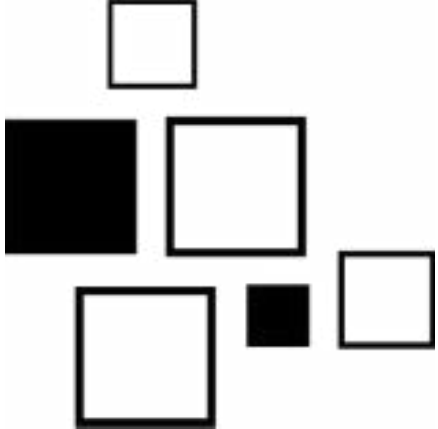
No entanto, cabe destacar que a liberdade de poder expressar o desejo e as vontades através do corpo de cada um, e de utilizar-se do mesmo como capital simbólico, é algo que alimenta as engrenagens da sociedade contemporânea. Assim, portanto, é possível identificar também certos efeitos de poder e certa produção de verdades nesses atos de ousada nudez feminina, e, a partir dessa perspectiva, poderia se tornar sinônimo de libertação sexual. No entanto, é também através desse discurso feminista de defesa do direito à nudez, que os atuais dispositivos de poder se disseminam, na medida em que tal discurso “Utiliza, como sempre, o que dizem as pessoas” (FOUCAULT, 2010, p.233).

No trecho acima citado, Michel Foucault se refere a um conjunto de lugares discursivos que floresceram no séc. XIX (tais como a medicina, a psiquiatria, a legislação, a pornografia), que se tornam instituições centrais para disseminar tais verdades sobre os indivíduos, e que ao mesmo tempo produziram e colocaram em conhecimento o que é de cunho sexual (FOUCAULT, 2010). As declarações sobre repressão sexual e os

“desvios” e “perversões” tornaram-se parte de um grande sermão, dessa forma, a luta pela liberação sexual fez parte do mesmo mecanismo de poder que a própria luta denuncia.

O autor explica que os corpos dos sujeitos modernos foram submetidos aos saberes de uma *scientia sexualis*. Construiu-se no ocidente, algo que nenhuma outra sociedade conheceu, uma ciência sobre a sexualidade. Trata-se de um dispositivo de poder que engendrou um conjunto de saberes sobre o sexo, revelando discursos com efeitos de verdade acerca da sexualidade dos indivíduos. O poder, de acordo com as teorias de Foucault, é uma força múltipla e anônima, não se pode defini-lo “como uma coisa”, pois seu funcionamento articula-se como uma rede de relações que se desdobram em todas as direções.

Hoje, tais mecanismos de poder tipicamente modernos têm sido reconfigurados, mas de algum modo continuam agindo nos corpos dos sujeitos. O discurso midiático, em sua maioria, tem trabalhado cada vez mais postulando verdades e criando necessidades. Esses desejos e demandas têm alimentado as busca pelos ideais corpóreos hoje vigentes. Estimulando os anseios para se fazer visível, e imprimindo através dessa visibilidade a sua carta de alforria em relação a algumas amarras sociais. Por isso, o caso das modelos tatuadas do site Suicide Girls funcionam na atualidade, ao se declararem livres das amarras e das tiranias da beleza às quais a mulher contemporânea está sujeitada, as jovem fotografadas se submetem estas meninas se submetem a uma outra tirania bem contemporânea: a da visibilidade. Precisam aparecer, de algum modo, para existir e para legitimar sua relevância.



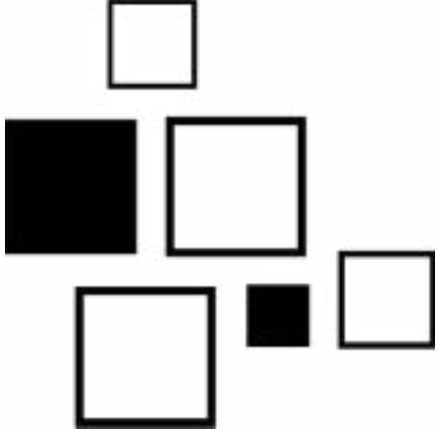
A preocupação com a beleza, o estímulo para moldar o corpo de cada um conforme esses modelos midiáticos, tornou-se cada vez mais insistente na sociedade contemporânea. Nesse sentido, o corpo é considerado um “capital”, ou seja, um recurso utilizado e manipulado para obter algum tipo de vantagem medida em termos mercadológicos. Há, então, investimentos e cálculos sobre as relações entre custo e benefício, avaliação dos riscos, valorização, lucros e rentabilidade. Porém, as práticas culturais como as que se desenvolvem no site aqui analisado, parecem se configurar no sentido contrário ao imperativo da beleza, apesar de manter e mesmo estimular seu aspecto mercadológico. No intuito de atingir certa libertação da moral vigente e uma afirmação da beleza singular, são cada vez mais as meninas que tiram as roupas, com o intuito de expor na visibilidade de sua pele o mapa subjetivo vigente, na sociedade do espetáculo para “ser” é preciso “aparecer”. Desse modo, cabe concluir que as redes de poder se reconfiguram mudando a formas de se estabelecer e apoiando-se na lógica do estímulo, em vez da representação. Mesmo assim, ao expor uma beleza singularizada, o site compartilha trocas simbólicas, questionando o ideal de beleza presente na mídia de massa e afirmando uma identidade singular que se expõe na pele de cada modelo. Mas se realiza nele certas trocas materiais, já que se cobram o valor entre 20 a 40 dólares anuais para que o internauta afoito por ver novas belezas possa desfrutar de tais imagens. Corroborando assim com as engrenagens que mobilizam a atual cultura somática, o site é sintomático de uma sociedade na qual a singularidade individual é essencial para se afirmar, e nessa busca as subjetividades e os corpos são estimulados a se mostrar.

Se no auge do movimento feminista, as artistas lutavam por uma autorepresentação identitária através da arte, elas tinham como intuito contribuir para uma discussão política sobre os limites da libertação feminista e a inserção da mulher como produtora e criadora. Hoje, no início do século XXI, esse tipo de ações se tornam mais distante, à medida em que as exigências em torno do consumo e pela exposição de si como um alguém singular se faz cada vez mais avassaladora. Teria se esgotado, então, aquele ideário político e contestatório do movimento artístico feminista da década de 1960? Para responder essa questão é preciso considerar que o mapa de subjetivação se reconfigurou e, junto com ele, as pressões sobre os corpos femininos também. Por isso, as mulheres contemporâneas tentam buscar novas formas de expressão e questionamento, modalidades que se adequem aos modos de vida hoje vigentes que sejam eficazes na resistência contra seus dispositivos de poder.

ARTES PLÁSTICAS E O TEATRO BURLESCO: CONVERGÊNCIA DE SENTIDOS

O teatro burlesco se configura, atualmente, como um movimento artístico que trabalha em torno da representação do corpo feminino, abordando várias questões ligadas à sexualidade, à identidade e ao gênero. Cabe esclarecer, porém, que a prática burlesca sempre se caracterizou pela contestação. Atualmente tem adquirido mais popularidade, sobretudo através de alguns filmes como: *Tourneé*, do diretor Marthieu Amalric. Esse filme é considerado uma homenagem à nova cena burlesca.

Algumas das atrizes “burlescas”, também posam para o site *Suicide Girls*. Algumas meninas que participam do site dizem se inspirar em tais



atrizes para tirar a roupa. Estes filmes incorporam as performances burlescas, dando voz a esta arte, quase extinta, para questionar, com bom humor, padrões de beleza e questões ligadas à sexualidade feminina. As atrizes estão longe de ter corpos perfeitos, mostram seios pouco firmes e pneuzinhos em abundância.

O gênero viveu seu auge dos anos 1920 aos anos 1950. Na década de 1960, já confundido com o erotismo explícito, praticamente desapareceu.

O Burlesco é um gênero teatral, de paródia que nos séculos XVIII e XIX se constituía como um entretenimento do povo. Trata-se assim de uma forma de arte musical e cômica que remonta aos anos de 1830/40 e que se foi redefinindo ao longo de décadas até essencialmente 1960. No seu início, no século XIX, o Burlesco teve um papel fundamental na mudança de costumes, principalmente na visão sexual da mulher. As atrizes mostravam as canelas, que para a época consistia em uma enorme ousadia, usavam decotes, vestiam-se de homem, contavam piadas consideradas sujas, mexiam com a platéia.

Com a revitalização do estilo, em meados da década de 1990, surgiu o Neo-burlesco. Mais politizado do que no original, se transformou em números musicais feitos com deboche e sensualidade, além da inserção de um discurso feminista. As atrizes definem-se como feministas preocupadas com a forma com que mulheres são tratadas hoje. Defendem a arte como uma forma de educar as mulheres sobre como se pode ter uma satisfação sexual completa, sem que se submetam às regras rígi-

das de condutas ou valorações morais.

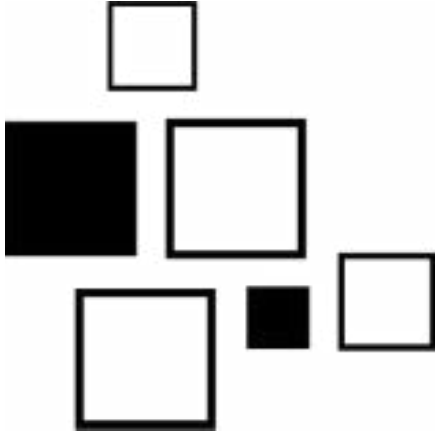
Os números de striptease procuram rememorar um discurso presente no início do movimento artístico feminista. O discurso de que a mulher tem direito ao prazer, sem que se submeta inteiramente ao sexo masculino. Os números são pedagógicos, e para isso optam por desnudar o corpo feminino.

Como vimos, no século XVIII e XIX, as artes plásticas também tinham uma função de educar a mulher, postular lugares de fala e de conduta. O Neo-burlesco busca uma nova educação, porém com uma antiga metodologia: a nudez e a exposição dos corpos. Além disso a nova cena burlesca se insere da indústria cultural para ganhar visibilidade. Não pode-se negar que o fato do cinema ter se apropriado da arte burlesca, contribui para o crescimento de uma vontade de se fazer visível. Fazer visível, principalmente, as idiosincrasias de cada corpo, mas este corpo precisa estar ,cada vez mais, despido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nudez era tema recorrente nas construções discursivas tanto da arte quanto da mídia de cada período histórico. O movimento feminista, na década de 1960, efetivou modificações, trouxe novas perspectivas para as formas de representar o corpo feminino. Porém, desde o século XVIII e XIX, algumas mulheres já lutavam pela igualdade de direitos.

É importante que se atente para todos os aspectos históricos que envolvem a produção de imagens em torno do corpo da mulher. Se no século



XVIII e XIX reivindicava-se o lugar da mulher como produtora da arte, algumas décadas depois este lugar já se encontra parcialmente postulado e menos desigual. No entanto, mesmo que o nu seja produzido por uma artista mulher, não garante que tal produção não contenha resquícios de moralismos patriarcais. As contradições ainda se encontram nas imagens produzidas por mulheres. E os mecanismos de poder ainda agem sobre esses corpos, representados e representantes. Então, o que define uma imagem como sendo legítima representação de uma certa identidade? Quem a produz determinaria tal definição? Se é produzido por mulheres ou por artistas homens, não determina seu sentido final. O que determinará é a linguagem e a construção discursiva de tais imagens. Deve-se levar em conta também as pressões sociais, e quais mecanismos de poder atravessam a produção dessas imagens.

Com o aumento da possibilidade de se auto representar, as mulheres ganharam mais espaço e oportunidade de construir produtos artísticos e midiáticos. A cada nova perspectiva para a mulher, florescem novas barreiras e entraves. A arte tem sido a maneira pela qual algumas mulheres tem articulado seus discursos de resistência. As subculturas identitárias representadas pela beleza alternativa mostrada, por exemplo, no site Suicide Girls, tem dado a esses corpos a possibilidade de se tornarem mais visíveis através da internet.

Evidenciando as relações entre arte, mídia, saber e poder, expõem-se as regras, desorientam-se as normas abrindo brechas dentro do sistema da arte e da mídia. Nesse sentido, artistas têm desafiado tanto as técnicas e suportes quanto as categorias canônicas como belo e sublime,

para valer-se de outras, como ironia e paródia, como é o caso do teatro burlesco.

Os temas do corpo, ou o corpo mesmo como suporte, são maneiras que procuram tanto indagar sobre a produção serializada de corpos perfeitos, quanto sobre a forma e o estatuto do que é considerado belo hegemonicamente, fugindo das categorias impostas e das verdades inquestionáveis.

Depois de afastar qualquer padrão corporal, não basta manifestar desigualdades. É necessário produzir o inesperado, a estranheza, o inquieto, a audácia e a ousadia. Em tempos de reality shows e choque da realidade, o desafio são as práticas que rompam com o puramente artístico. No meio de todo esse emaranhando de mutações, as mulheres continuam a sofrer as intempéries das mudanças, mas também estabeleceram formas de romper para com as tiranias que ainda as sujeitam.



PROCURO-ME
Leonora de Barros, 2001/03

> Pôster "Procu-ro-me":

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Jr., Benilton. O acaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO, C.A. (Org). Transgressões. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

CHADWICK, W. Women, art and society. New York: Thames & Hudson, 2007.

COSTA, J. F. O vestígio e a aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

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

FOUCAULT, M. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. Microfísica do poder. Org. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Edições graal, 2010.

_____. O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992.

GOLDENBERG, M. (Org.). Nu & Vestido: Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

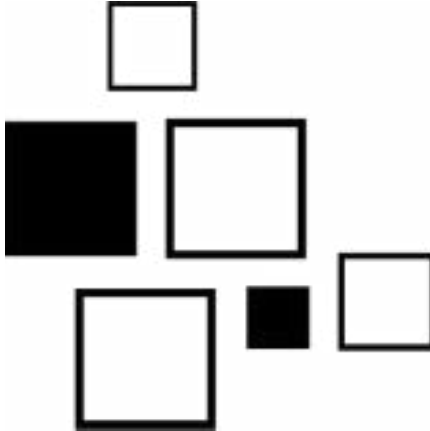
_____. O corpo como capital. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

_____; WERNECK, A. O nu em evidencia: As formas de legitimação de O Corpo como capital. In: Trama Interdisciplinas. Rio de Janeiro, 2010.

HUNT, L. (Org). A invenção da pornografia. São Paulo: Hedra, 1999.

NEAD, L. El desnudo feminino: Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

SENNETT, R. O declínio do homem público. As tiranias da intimidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.



VELLOSO, M. P; ROUCHOU, J; OLIVEIRA, C. de. Corpo: identidades, memórias e subjetividades. Rio de janeiro: Mauad X, 2009.

WILLIAMS, L. Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. California: Univ of California Press, 1999.

WOLF, N. O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIPOVETSKY, G. A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

..... A terceira mulher. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AUTÔMATOS CRIATIVOS EM ARTE COMPUTACIONAL: A POÉTICA DO GESTO PROGRAMADO



Nikoleta Kerinska

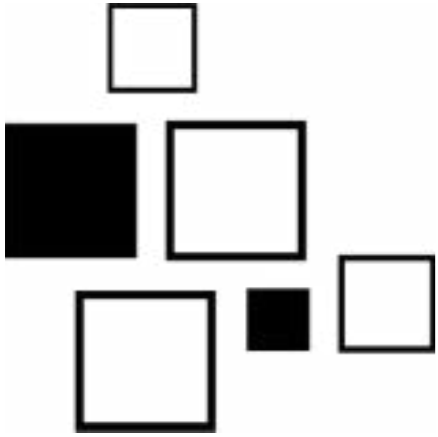
Si tu ne peux me donner la poésie,
pourrais tu me donner au moins
une science poétique?

Ada Byron, condessa de Lovelace

A OBRA DE UM DEMIURGO

O autômato, como invenção simbólica e mecânica, é uma inspiração nas quais se entrelaçam as ambições científicas, as especulações filosóficas e as aspirações artísticas. Originária da língua grega, a palavra autômato é composta de duas partes -auto e -mâtes, e significa “isto que se move por si só”. Segundo Pierre Devaux, a característica mais marcante dos autômatos é etimologicamente indicada no prefixo -auto, cujo significado é “por si só”. O autor afirma: “Em cada mecanismo automático, existe algo que funciona sozinho” [Devaux,1960: 42]. O movimento, uma característica comum de todos os seres vivos, é colocado em destaque, provocando assim uma curiosidade sobre a natureza disto que move-se por si só. Esta intrigante habilidade de funcionar, de movimentar-se sem intervenção externa, encontrada num objeto inanimado causa questões, desafia a imaginação.

A segunda parte da palavra autômato revela, também, uma riqueza lexical surpreendente. - Mates pertence à raiz do verbo grego memonenai,



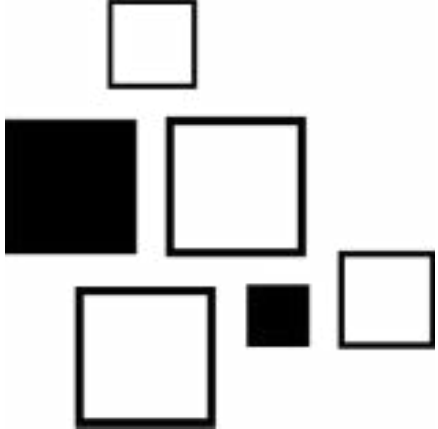
que pode ser traduzido como: “força, tensão psicológica, paixão, desejo, intenção” [Rey, 1998: 263]. O linguista Jean-Claude Rolland, em seu estudo *Les grandes familles des mots* traduz o verbo grego *memonenai* como desejar, e explica que ele é oriundo da mesma família de *mnêmê* (memória, lembrança), *mania* (loucura, demência), *mantis* (adivinho, profeta) e *eumenês* (benevolente, bom) [Rolland: 2012]. Nas línguas indoeuropeias *memonenai* corresponde à raiz *-mens*, que em latim dá origem à palavra *mentis* (mente, inteligência) e ao verbo *mentiri* (mentir), revelando o duplo sentido da faculdade humana de conhecer, compreender e raciocinar.

Os primórdios do verbete autômato, e, provavelmente, seu surgimento são ligados à figura do deus Hefesto. No panteão grego, Hefesto é o deus do fogo, das forjas e dos vulcões – um mestre artesão, cujas criações surpreendem e encantam os habitantes do Olimpo. As obras mais sofisticadas de Hefesto destacam-se pela sua capacidade singular de imitar a vida, característica revelada especialmente na criação de seus autômatos¹. No livro XVIII da *Ilíada*, Homero descreve essas criações admiráveis, que feitas de ouro comportam-se como verdadeiros domésticos humanos, sempre prontos para atender os deuses ou ajudar seu criador². Assim nasce na antiguidade grega o primeiro mito sobre o autômato como símbolo de uma criatura perfeita, imortal e eficiente, concebida para servir as divindades do Olimpo – obra de um demiurgo.

Num contexto mais amplo e popular, o termo autômato, ou, ainda autômato artístico, é associado a um grupo de objetos construídos a partir de Idade Média, que possuem diversos mecanismos, podendo assim

realizar uma ou mais operações. Os primeiros objetos deste tipo são os relógios de rua, que começam a ser fabricados na Europa por volta de século XIII. Dentre as criações mais famosas e fascinantes deste tipo estão o relógio da Praça de São Marcos em Veneza, esculpido por Paolo Savin em 1497, o relógio astronômico em Praga construído por Nicolas de Kadam em 1410, ou, o relógio da Catedral de Notre Dame em Estrasburgo do século XVI, que diariamente oferece um espetáculo emocionante a seus visitantes: dois anjos marcam a passagem do tempo, o primeiro toca um sino, enquanto o segundo gira uma ampulheta; simultaneamente as diferentes idades do homem ilustradas por quatro personagens desfilam perante a Morte; o ciclo perpétuo da vida é simbolizado pelos doze apóstolos, que contornam lentamente a figura de Cristo. A primeira função desses autômatos é de contar e recontar o tempo – ofício que eles exercem de maneira graciosa e poética.

Durante os séculos XVII e XVIII, a produção de autômatos artísticos aumenta consideravelmente. Vistos como artigos de luxo que encarnam o espírito da ciência e da arte, esses objetos seduzem todo tipo de público, e a sua construção torna-se um ofício lucrativo. Dentre os grandes mestres de autômatos, Vaucansons, Jaquet-Droz e Maillardet são reconhecidos como criadores de presentes e encomendas dos reis europeus. Nesse período, os autômatos artísticos atingem uma variedade e perfeição singulares, e muitos desses exemplares ainda podem ser encontrados nos museus de história³. Contudo, o autômato, como modelo conceitual aplicado em diversas invenções da engenharia, torna-se incontornável no contexto dos avanços científicos e tecnológicos dos séculos XIX e XX. A partir desse momento, ele é pensado como



um sistema cuja aplicabilidade e funcionalidade em diversos campos da indústria e do saber mudaram radicalmente a produção de bens em termos qualitativos e quantitativos.

UM MODELO CONCEITUAL

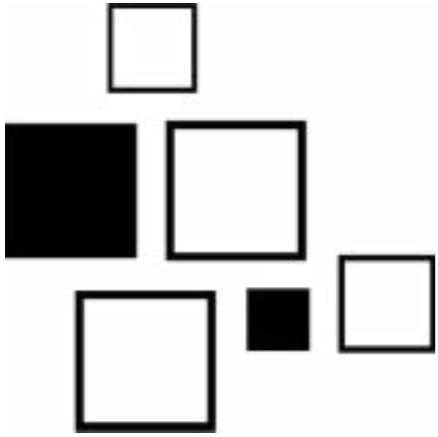
Em 1936, o matemático britânico Alan Turing publica *On Computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem*. Neste artigo, Turing apresenta a ideia de um autômato que ele nomeia “máquina universal”; esse autômato é capaz de lidar com dados de natureza heterogênea, operando diversos programas, e efetuando todos os tipos de cálculos possíveis em tempo finito. Sua competência de tratar várias informações, executando diversas tarefas, confere-lhe esta aplicabilidade universal, que Turing evoca em sua denominação. Esse é o primeiro protótipo conceitual do autômato que hoje em dia conhecemos como computador.

É importante esclarecer que o modelo conceitual de um autômato complexo dá origem ao computador enquanto máquina, tornando-se assim um dos conceitos de base na área da computação. De uma maneira geral, os termos autômato, máquina e computador trazem significados extremamente próximos, sendo usados, por muitos, quase como sinônimos. Para melhor compreender as convergências e as sobreposições desses termos, examinaremos a definição de autômato na área de informática: “um autômato é uma máquina que foi concebida para executar com exatidão diversas operações, seguindo ordens predefinidas” [Volle, 2006: 19].

Partindo deste fundamento, os teóricos da computação desenvolveram a noção de autômato programável, que é um autômato capaz de receber e de obedecer a comandos transmitidos por um ou mais programas. O autômato programável é o computador em sua versão atual, sendo reconhecido, portanto, como o autômato “puro e absoluto” [Volle, 2006: 20]. Por conseguinte, podemos afirmar que o computador torna-se a materialização mais concreta do conceito de autômato, e este último penetra de maneira desigual a pesquisa em informática, cujo grande desafio é responder a questão seguinte: quais são os processos de produção e as competências humanas que podemos efetivamente automatizar?

O AUTÔMATO NO CONTEXTO DA ARTE COMPUTACIONAL

Em arte computacional a execução automática de tarefas define o princípio operacional dos meios utilizados na realização das obras, assim como o funcionamento de seus dispositivos. Podemos pensar que a sequencialidade de funcionamento automático influencia também o raciocínio do artista que trabalha com computador, uma vez que para obter um resultado, ele é obrigado a coordenar suas ações com a lógica da máquina. Mesmo que as tentativas de contornar isso sejam frequentes, seguir uma série de exigências, como por exemplo, dar comandos corretos para modificar, salvar ou abrir um arquivo é indispensável para elaboração de uma obra computacional. Em outras palavras, o artista é sujeito a agir seguindo as regras de seu meio de criação, e muitas vezes mesmo, a estudar de maneira objetiva e logicamente estruturada as possibilidades dos dispositivos computacionais para resolver questões puramente artísticas.



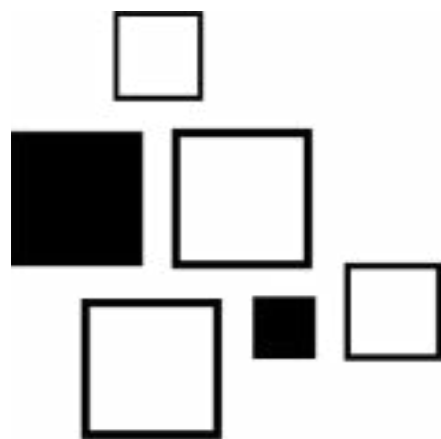
Todas as obras de arte feitas com computador em alguma fase de sua concepção são obrigatoriamente frutos de procedimentos automáticos. Contudo, somente algumas incorporam o conceito de autômato em seu estado mais sofisticado e concreto, utilizando plenamente as potencialidades interativas e a versatilidade de tratamento de dados do computador. Essas são as obras cujo funcionamento corresponde ao automatismo típico dos sistemas computacionais, que compreende resumidamente o esquema seguinte: 1) captura ou entrada de dados; 2) tratamento destes dados segundo comandos e/ou passos predefinidos na estrutura lógica do programa; 3) apresentação do resultado final. Quando uma obra computacional dispõe de uma estrutura lógica, permitindo a execução de sequências operacionais desse tipo, ela pode ser considerada um autômato.

De uma maneira geral, as obras que colocam em questão a comunicação homem – máquina e que exigem a entrada e o tratamento de dados para a realização dos resultados artísticos, podem ser considerados como exemplos de autômatos no contexto da arte computacional. Analisando o propósito dessas obras, observamos que o funcionamento automático e a natureza interativa de cada obra são diretamente relacionados. Ou seja, o automatismo de uma obra é desenvolvido em relação a suas possibilidades de interação. O modelo conceitual de autômato pode, portanto, ser apontado como um elemento operacional no âmbito da obra computacional interativa, constituído de maneira singular sua essência e conferindo-lhe toda complexidade e performance de um sistema computacional.

Intrigados pela constituição do conceito de autômato em certas obras de arte computacional, nossa intenção é a de descrever e de examinar três projetos artísticos para verificar a pertinência das nossas ideias. Estes três projetos são Le Cycloharpe do grupo Ez3kiel⁴, Emotion Vending Machine de Maurice Benayoun⁵ e LIA – Logos Image Autômaton de Nikoleta Kerinska e Rafael Carlucci⁶.

O projeto Le Cycloharpe: machine à coudre musical apresentado na exposição *Digitalement Vôtre*, em dezembro de 2010 na Maison de Métallos em Paris é um dos nove autômatos projetados por Yann Nguema, membro do grupo EZ3kiel. Há mais de duas décadas, o grupo dedica-se à pesquisa em música computacional, tendo como referência a música eletroacústica e o estilo musical Dub. A exposição *Digitalement Vôtre* procura exteriorizar o universo criativo do grupo EZ3kiel. Os autômatos apresentados nesta ocasião são todos obras interativas, que lembram objetos mágicos, povoados de fadas que evoluem em cenários retrô ou sobrevoam paisagens surreais. Concebidos como utensílios técnicos obsoletos, esses autômatos despertam a nostalgia de um mundo perdido de bonecas de porcelana e carrosséis de cavalos dourados que desfilam sob a melodia da Sonata ao Luar, reproduzida pelas primeiras vitrolas. Cada um deles reconstitui um mundo possível de histórias e heróis, de sensações e de encantamento.

A maioria dos autômatos são instrumentos musicais, extremamente atraentes esteticamente. Sua materialidade confere-lhes um verdadeiro estatuto de objetos de arte no sentido clássico da expressão. De acabamento impecável, ao tocar-lhes o público vive a sensação de manipu-



lar autênticas antiguidades, obras de mestres de tempos remotos. Este também é o caso do projeto Le Cycloharpe.

Ele é um objeto musical, construído tendo como base de uma velha máquina de costura da marca Singer. Uma tela sensível ao toque é adaptada à superfície plana da máquina, na qual encontramos uma interface de controle que serve para compor sequências musicais. Nesta interface, uma série de objetos virtuais, engrenagens, peças mecânicas e de relógios, estão a nossa disposição; manipulando esses objetos, reposicionando-os no espaço gráfico da interface, alteramos os parâmetros das sequências musicais – notas instrumentos e ritmos são editados com o simples toque na tela. Em seguida, ativando o pedal da máquina de costura, alinhavamos pedaços sonoros, cuja temporalidade sucede-se entrelaçada aos nossos movimentos corpóreos. Le Cycloharpe é um autômato cujo funcionamento lembra o de uma caixinha de música; a harmonia de suas sequências musicais encarna a projeção rítmica de um corpo em ação. Este objeto exala algo que seduz de maneira misteriosa e melancólica, uma mistura de fantástico, real e anacrônico.

Emotion Vending Machine de Maurice Benayoun é um autômato, semelhante a Le Cycloharpe pela ideia de integrar imagens e sons na realização do resultado artístico final. Emotion Vending Machine é um autômato criativo que se alimenta de emoções humanas. Construído em formato de uma máquina de bebidas, ele é composto de quatro telas que mostram mapas do globo terrestre e de dois quadros explicativos: o primeiro oferece uma lista de nove emoções (dentre as quais medo, alegria, êxtase, etc.) e o segundo nos informa sobre o uso da máquina.

O público é convidado a escolher três das nove emoções da lista. Em seguida, o autômato usa estas emoções como palavras-chaves para efetuar uma busca nos conteúdos de páginas acessíveis na Internet. Em alguns segundos ele visualiza a incidência geográfica das palavras-chave, dando uma ideia sobre o uso dessas emoções em diferentes lugares do planeta. Os mapas dos sete continentes são transformados visualmente em função deste resultado, reestruturando assim suas cartografias. Em seguida, o autômato compõe melodias inéditas, tendo como referência a escolha das emoções e os resultados da busca on-line. As melodias podem ser salvas num pendrive ou enviadas para download via Bluetooth.

O autômato Emotion Vending Machine não pretende entender o que são a alegria, o medo ou a excitação. Privado de uma base semântica, sua ação resume-se em localizar as palavras que indicam as emoções em questão nos conteúdos da rede mundial de computadores. Contudo, sua aptidão de combinar dados introduzidos pelo público e resultados coletados on-line para compor melodias únicas, torna-o uma máquina singular. Emotion vending machine opera uma troca simbólica entre o indivíduo que interage e a imensidade de informações encontradas na rede Internet, nela as emoções humanas tornam-se a matéria prima de suas criações. Ele recebe, lê, organiza e trata estes dados para retorná-los como composições audiovisuais, prova de seu potencial criativo.

O terceiro projeto contemplado na nossa reflexão é LIA – Logos Image Autômaton. Trata-se de um projeto de web arte que investiga a colaboração entre o homem e a máquina em processos criativos. LIA é um autô-



mato apaixonado pela leitura e pela escrita, que cria imagens a partir da interação com o público. Desenvolvido em formato de página web, sua interface é composta por um campo de texto e sete botões. O público é convidado a escrever uma frase no campo de texto, que por sua vez é usada pelo autômato para criar uma imagem inédita.

Para LIA cada letra distingue-se pela sua geometria única, e a combinação das letras numa frase inspira-lhe à criar. Os sete botões servem para indicar o tipo de tratamento executado pelo autômato na criação da imagem. Estes botões correspondem os verbos seguintes: revelar, causar, queimar, penetrar, confessar, farejar e suscitar. Situar estes verbos como meio de contato entre o público e LIA acentua o desejo de ultrapassar as fronteiras estabelecidas na comunicação entre o Homem e a máquina. Assim que a frase for escrita e o botão ativado, dentro de instantes, LIA retorna uma imagem caleidoscópica, que pode ser preservada enviando-a via e-mail.

Este projeto proporciona uma troca poética entre o público e o autômato, tendo como meio de comunicação a linguagem natural. A escolha de um verbo na interface de LIA implica a intencionalidade da pessoa que interage com a obra, estabelecendo assim uma ligação entre a frase escrita e a operação matemática a ser executada. Desta maneira, o espectador é introduzido no contexto do trabalho artístico, experimentando a sutileza de seu caractere linguístico. O espectador revela, causa, queima, penetra, confessa, fareja e suscita suas próprias palavras lidas pelo autômato. LIA veicula a ideia de que uma máquina é capaz de criar preservando certa independência no processo de criação.

TRAJETÓRIAS DE REFLEXÃO

As obras, Emotion vending machine, Le Cycloharpe e LIA apresentam o conceito de autômato em projetos de arte computacional. Pensadas e realizadas como máquinas físicas ou virtuais, o primeiro desafio dessas obras é propiciar uma interação com o público, que se desdobra numa experiência ao mesmo tempo estética e lúdica. Partindo do conceito de autômato, duas trajetórias de análise nos parecem pertinentes. A primeira concerne à realidade material da obra, ou seja, sua concepção e apresentação em termos técnicos e formais. A segunda, mais complexa, interessa-se pela natureza conceitual da obra, pela finalidade e pela filosofia de seu funcionamento enquanto sistema automático.

Examinando a realidade material das obras citadas, é possível identificar dois tipos de autômatos: os autômatos mistos e os autômatos virtuais. O primeiro tipo é referente aos autômatos computacionais que além de uma estrutura lógica, são também pensados enquanto objetos. O termo misto nos parece adequado para designar estas obras, pois ele corresponde a sua dupla natureza, composta por um mecanismo físico, que é governado por um programa computacional. Este é precisamente o caso de projetos como Emotion Vending Machinel e Le Cycloharpe. Em projetos semelhantes, a construção e o acabamento do objeto que abriga o autômato são de soma importância, uma vez que isto garante sua integridade, aspetos visuais e funcionamento.

O segundo tipo, este dos autômatos virtuais, inclui as obras cuja realização não implica a construção de um objeto específico. Essas obras dispõem unicamente de uma estrutura lógica, que permite experimen-



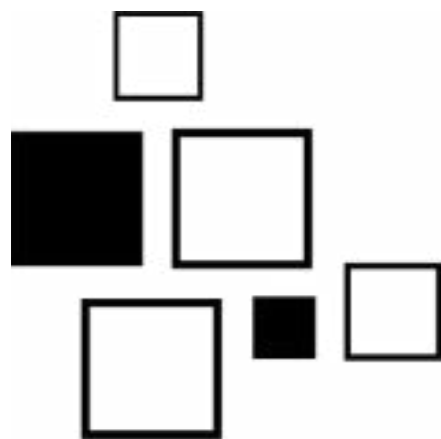
tá-las em qualquer computador, munido de programas e periféricos necessários. Frequentemente, este é o caso de obras projetadas para rede Internet, como o projeto LIA, que graças à sua natureza puramente computacional, destacam-se pela sua flexibilidade em termos de visualização, acessibilidade e funcionamento.

Levando em consideração a natureza das obras enquanto sistemas automáticos, desenvolvemos nossa reflexão, abordando seus princípios de funcionamento e os resultados finais de suas ações. Os três autômatos são desenvolvidos como obras interativas que propiciam diversas formas de comunicação entre obra e público. Os modos de interação revelam-se determinantes para a constituição da obra e para seu desenvolvimento temporal. Investigar as particularidades de cada tipo de interação é uma possibilidade interessante para pensar a essência poética de uma obra. Isso, porém, demanda um desenvolvimento teórico que extravasa o quadro desta reflexão. Por esta razão, nossa atenção concentra-se no modo operacional do autômato, tendo como foco o resultado final de suas ações.

No caso dos três projetos, a experiência estética constitui-se tendo como base a escolha e os comandos da pessoa que interage com a obra. As ações do autômato, em termos de tratamento de dados e as interações que ele oferece são a princípio predefinidas em sua estrutura lógica. Ao contrário, o resultado final de suas ações, nem sempre é predeterminado, no sentido de que ele pode ser fruto de cálculos aleatórios ou de outro tipo de procedimento, que independe diretamente da interação. Por exemplo, interagindo com Le Cycloharpe, manipulando os objetos

virtuais de maneira semelhante e preservando a velocidade do pedal, ouviríamos a mesma sequência musical, ela pode variar caso alterarmos algum dos parâmetros, mas normalmente o autômato responderá de maneira idêntica se repetirmos nossos gestos. Este autômato comporta-se como um sistema fechado, no qual é contida a totalidade de suas respostas. Assim, as variações dos resultados finais produzem-se pelas variações das interações humanas, e não pela participação ativa da máquina. Em outras palavras, a máquina corresponde às ações humanas, mas sem operar uma transformação delas enquanto dados; ela apenas executa a combinação desses dados, levando em consideração a variedade de seus parâmetros.

Diferentemente de Le Cycloharpe, LIA e Emotion Vending Machine são autômatos capazes de improvisar no tratamento das informações comunicadas pelo público. Suas estruturas lógicas são desenvolvidas de tal maneira que em alguma etapa do tratamento de dados, a máquina é capaz de tomar decisões próprias, que não estão diretamente influenciadas pela interação. Trata-se, portanto, de sistemas automáticos capazes de combinar os dados de forma aleatória, proporcionando assim um resultado inédito. O autômato LIA, por exemplo, opera uma escolha decisiva na elaboração da imagem final; devido a este fato, mesmo se a frase inserida pelo internauta e o comando escolhido forem idênticos, o resultado final permanecerá inédito. De maneira semelhante, Emotion Vending Machine compõe sempre melodias originais. No caso desses dois autômatos, suas estruturas lógicas participam de maneira decisiva no processo da realização da obra. No nosso entendimento, esta é sua característica mais importante. Eles não detêm a totalidade de suas res-



postas, sendo capazes de fornecer respostas novas. Podemos, portanto, defini-los como sistemas abertos⁷, que se destacam pela originalidade de seus resultados finais.

A partir dessas constatações, podemos afirmar que as obras citadas podem ser consideradas em duas classes distintas pelo seu modo de funcionamento. A primeira classe é exemplificada pelo projeto Le Cycloharpe, que pode ser definido como um sistema fechado, que se realiza enquanto um autômato objeto de arte. A segunda classe é esta dos autômatos cujo funcionamento nos lembra este dos sistemas abertos. Este é o caso de LIA e de Emotion Vending Machine, dois autômatos que promovem uma cooperação homem-máquina mais complexa, demonstrando assim as potencialidades criativas de suas estruturas lógicas. Estes autômatos podem ser pensados como autômatos artistas ou ainda artistas artificiais.

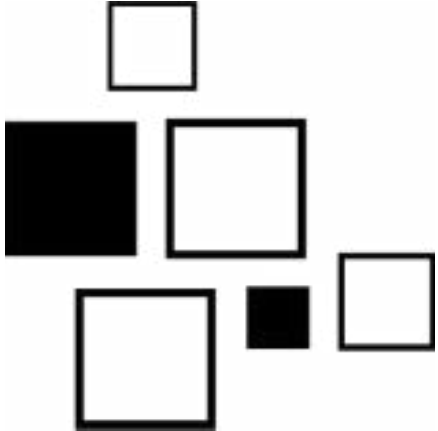
No contexto da arte computacional, a maioria das obras interativas podem ser analisadas a partir do conceito de autômato segundo as duas trajetórias de reflexão propostas, ou seja, como objetos físicos e virtuais, considerando sua realidade material, ou segundo a filosofia de seu funcionamento. De maneira geral, as experimentações artísticas que se dedicam à concepção de obras interativas inspiram-se na ideia de que as máquinas, no sentido mais amplo do termo, podem proporcionar diversas experiências estéticas. A máquina é pensada como um objeto de arte em si, ou como um meio ativo que propicia experiências poéticas.

Os autômatos, frutos de projetos de arte computacional, nos instigam a

refletir sobre o ato criador, sobre o estatuto de uma obra enquanto um sistema criativo, e, evidentemente, sobre as transformações no triângulo relacional clássico: obra – público – artista. Neste artigo, é impossível esgotar as linhas de reflexão desenvolvidas até aqui. Conscientes, desta injunção, como conclusão reforçaremos a ideia de que o autômato como tema artístico oscila entre o romântico e o marginal: romântico ele é pela ambição de desvendar o complexo enigma da vida gravada historicamente na sua invenção, e reproduzida em seus ancestrais mecânicos dos séculos XVII e XVIII; não obstante, o autômato imaginado como uma máquina de arte, que simula a criatividade, operando entre o acaso e a predeterminação é uma ideia compartilhada por poucos, e por causa de sua essência artificial, ele permanece condenado à marginalidade. O conceito de autômato é antes de tudo uma fonte prolífica de releituras e interpretações que se constitui como “um dos esquemas universais da imaginação transcendental” [Beaune, 1980:14].

REFERÊNCIAS

- BEAUNE, Jean-Claude. *L'automate et ses mobiles*, Flammarion, Paris, 1980.
- DEVAUX, Pierre. *Automates, Automatismes, Automations*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.
- REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1998.
- ROLLAND, Jean-Claude. *Les grandes familles des mots* URL: <http://projetbabel.org/mots/index.php> acessado 12/07/2012.
- VOLLE, Michel. *De l'Informatique: savoir vivre avec l'automate*, Economica, Paris, 2006.



QUATRO ARTISTAS BRASILEIRAS NA dOCUMENTA (13): INTERDISCIPLINARIDADE E CRIAÇÃO

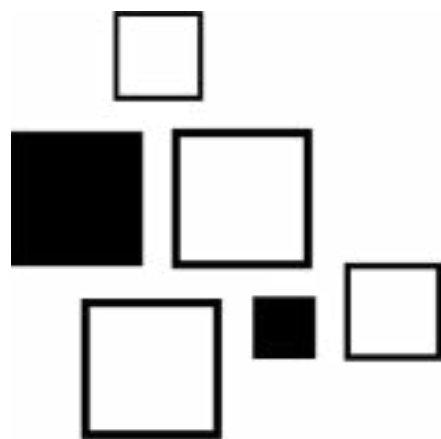


REGINA LARA - Doutora em Psicologia da Criatividade - PUCCAMP; Mestre em Artes - UNICAMP; Artista Plástica: ceramista e vitralista; Professora Pesquisadora - Universidade Presbiteriana Mackenzie; Presidente da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – CRIABRASILIS (2009-2010).

Resumo: A mais aguardada mostra de arte contemporânea, a Documenta de Kassel, na Alemanha, acontece a cada cinco anos. Em sua 13ª edição, incorpora as criações de quatro artistas brasileiras: Anna Maria Maiolino, Maria Martins, Maria Thereza Alves e Renata Lucas.

A proposta da curadora Carolyn Christov-Bakargiev é oferecer uma reflexão sobre o diálogo entre arte e ciência, as formas de imaginação que exploram a matéria e a dinâmica da vida em conexão com a teoria. A dimensão interdisciplinar inerente ao evento permite a integração de tempo e espaço, do antigo e do contemporâneo, de ações simultâneas em outras partes do mundo como sendo uma expansão da mostra. Seminários e exposições acontecem no mesmo período aproximando física e conceitualmente as cidades de Kassel, Cabul no Afeganistão, Alexandria e Cairo no Egito e Banff no Canadá.

O percurso artístico das artistas brasileiras selecionadas ajuíza sua participação em Kassel compreendendo aspectos distintos das inquietações contemporâneas, como a era digital, o deslocamento, o poder e a guerra, mas também o sonho, a memória e o surreal. A obra de Anna Maria Maiolino, *Aqui e Ali*, é uma instalação na antiga casa do zelador do Parque Karlsauwe que remete a questões como a ausência do corpo e presença da memória. Esculturas surrealistas de Maria Martins, artista modernista falecida em 1973, estão expostas na Neue Galerie. Maria Thereza Alves leva ao Museu de História Natural Ottoneum, *O retorno de um lago*, instalação envolvendo política, ecologia e deslocamentos. E Renata Lucas cria *Ontem*, areias movediças, introduzindo um elemen-



to arquitetônico estranho no subsolo da Friedrichplatz, que sugere um espaço virtual na Praça Central de Kassel, redimensionando fronteiras, propriedade e ordem.

Analisar o processo de criação das artistas brasileiras observando sua participação na dOCUMENTA (13), exige uma aproximação conceitual interdisciplinar relacionando os campos de conhecimento artístico, científico e tecnológico.

Palavras-chave: artes visuais, processos criativos, interdisciplinaridade, gênero

Abstract: The most anticipated shows of contemporary art, Documenta in Kassel, Germany, held every five years. In its 13th edition, incorporates the creations of four Brazilian artists: Anna Maria Maiolino, Maria Martins, Maria Thereza Alves and Renata Lucas.

The curator Carolyn Christov proposal-Bakargiev is to offer a reflection on the dialogue between art and science, forms of imagination that explore the dynamics of matter and life in connection with the theory. The interdisciplinary dimension inherent to the event allows the integration of space and time, of old and contemporary, simultaneous actions in other parts of the world as an expansion of the show. Seminars and exhibitions take place in the same period approaching physically and conceptually the cities of Kassel, Kabul Afghanistan, Alexandria and Cairo in Egypt and Banff in Canada.

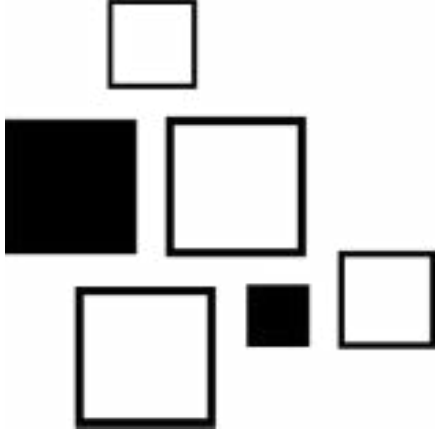
The artistic career of artists selected Brazilian makes the judgment about their participation in Kassel comprising different aspects of contemporary concerns, such as the digital age, displacement, power and war, but also the dream, memory and surreal. The work of Anna Maria Maiolino, Here and There is a facility in the former home of caretaker Park Karl-saue which refers to issues such as lack of body and presence of memory. Surrealist sculptures of Maria Martins, modernist artist who died in 1973, are exhibited at the Neue Galerie. Maria Thereza Alves leads the Natural History Museum Ottoneum, The return of a lake, installation involving politics, ecology and displacements. And Renata Lucas creates Yesterday, quicksand, introducing an element of architectural strange underground Friedrichplatz, which suggests a virtual space in Central Square Kassel, resizing borders, property and order.

Analyze the process of creation of Brazilian artists observing their participation in Documenta (13), requires a conceptual approach relating the interdisciplinary fields of artistic knowledge, science and technology.

Keywords: visual arts, creative processes, interdisciplinary, gender

KASSEL E A DOCUMENTA (13)

Uma das principais exposições de arte contemporânea do mundo, a dOCUMENTA (13), é realizada na aprazível cidade de Kassel, na Alemanha. Muita área verde, um parque extremamente bem cuidado, cercado por canais onde esportistas praticam remo e canoagem, arquitetura com edifícios baixos e uma ampla praça central convidam à visita criando um cenário perfeito ao grande número de visitantes que caminham a



pé pela cidade. Porém, mais interessantes são os aspectos simbólicos desta cidade quase destruída durante a segunda guerra mundial por ser alvo militar, pois abriga indústrias de tanques e armamentos de guerra. Kassel é também a cidade dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que criaram as histórias mais conhecidas da nossa infância, como Chapeuzinho Vermelho, Joãozinho e Maria, Branca de Neve, A Bela Adormecida.

A cada cinco anos esta cidade se transforma para receber a mostra Documenta; os acervos permanentes dos museus são recolhidos às respectivas reservas técnicas e são criados espaços alternativos, estruturas especialmente montadas para receber obras de diversas partes do mundo que ficam na cidade pelo período da exposição, 100 dias. A primeira Documenta surgiu em 1955, por iniciativa do artista Arnold Bode (Kassel) e do historiador de arte Werner Haftmann que pretendiam montar uma exposição que restaurasse o estado livre da arte, marcando definitivamente o encerramento do período onde esteve encapsulada pela ideologia nazista.

O título provisório, conforme descrito pela curadora desta 13ª edição Carolyn Christov-Bakargiev, já revela o dinamismo e a ideia performática da mostra: “A dança era muito frenética, viva, de chocalhar, tinir, rolar, contorcer e durar muito tempo”(Der Tanz war sehr frenetisch, rege, raselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit). A curadora definiu quatro posições principais do sujeito, que são colocadas em jogo dentro dos espaços mental e real da exposição, que adquirem significado em sua inter-relação:

“- No palco. Represento um papel, eu sou um

sujeito em um ato performático.

- Sob o cerco. Eu estou cercado pelo outro, encurralado por outros.

- Em um estado de esperança ou otimismo. Eu sou o sujeito sonhador que antecipa.

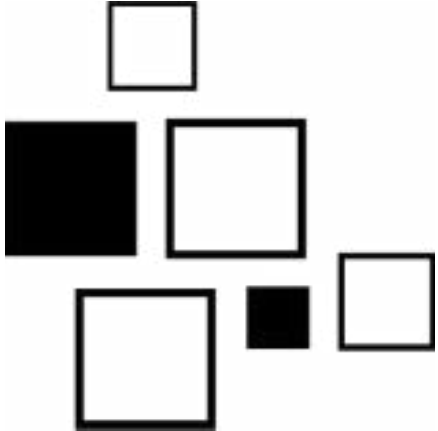
- Em retiro: me retiro, eu opto por deixar os outros, eu durmo.” (Cypriano, 2011, pg.141)

Artistas, obras e eventos ocupam estas quatro posições simultaneamente, nas cidades onde ocorre a mostra. São estados de espírito que se relacionam com o tempo de diversas maneiras: o tempo suspenso, comprimido, a memória, a esperança e o futuro.

INTERDISCIPLINARIDADE E VISÃO HOLÍSTICA INCLUEM ORGANIZADORES, ARTISTAS E PÚBLICO

Apoiada nestes princípios, a curadora formou uma equipe multidisciplinar com 25 profissionais para pensarem juntos o projeto de curadoria, sendo 14 agentes diretamente relacionados ao campo da arte e 11 conselheiros de áreas distantes, convidados inimagináveis numa curadoria tais como dois geneticistas, uma zoóloga, um arqueólogo, um físico, um escritor e outros profissionais das mais diversas áreas. Tantos pensares somados exige do público uma abertura no olhar, a suspensão possível do tempo real e disponibilidade para refletir caminhando num espaço específico, descobrindo e repensando as obras expostas.

Além desta equipe tão ampla e diversa, outro ineditismo desta edição



é pela primeira vez ocupar o Parque Karlssau mit Installationen, ainda que por um tempo limitado, confirmando a ideia de pensar a cidade de Kassel como um “site-specific”. O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. O espectador experimenta sensorialmente a extensão espacial e duração temporal do objeto ou evento de arte pela sua presença corporal. Segundo Christov-Bakargiev: “- O intuito da dOCUMENTA (13) não é pensar o momento histórico através da arte, mas reimaginar o mundo com o uso da ficção, da poética e da ciência.” (Cypriano, 2012, pg.2).

QUATRO ARTISTAS REPRESENTAM O BRASIL EM KASSEL: ANNA MARIA MAIOLINO, MARIA MARTINS, MARIA THEREZA ALVES E RENATA LUCAS.

Artistas do mundo todo foram contatados durante os quatro anos de preparação da mostra; entre os 193 que expõem suas obras estão quatro brasileiras. Observa-se a representatividade brasileira na mostra como um reflexo do papel social das mulheres, agentes do contemporâneo. Não se trata de considerá-las como um grupo feminista, nem de reconhecer uma “natureza feminina” especial destacando qualidades como intuição, paciência, compromisso ou disponibilidade, porém apresentar algumas reflexões sobre o processo criativo de quatro artistas reconhecidas pelo âmbito, que conseguiram inserir suas obras no campo da arte. Segundo Simone Osthoff:

“os teóricos que examinam os processos simbólicos de formação de identidades - tais como

os conceitos de masculino e feminino, materno e paterno, os papéis de meninos e meninas - e portanto a influência da diferença sexual sobre as experiências sociais, psicológicas e epistemológicas do sujeito tem questionado a tradicional assexualidade da razão universal. Ao explorar o papel do corpo e da dimensão carnal da experiência humana eles perguntam: há uma razão feminina? Uma estética feminina? Uma percepção feminina?” (Osthoff, 2010, pg.34)

A era digital, o deslocamento, o comprometimento no momento crítico que vivemos, a precariedade, o poder, a injustiça de um mundo entre ricos e pobres, o surrealismo e o feminismo, estão entre os principais temas expostos nesta documenta, segundo Christov-Bakargiev.

ANNA MARIA MAIOLINO – O FEMININO, CORPO, MEMÓRIA, ANCESTRALIDADE

Uma das obras mais comentadas da documenta é a instalação *Aqui e Ali* (2012) de Anna Maria Maiolino. Nascida na Itália desenvolveu a maior parte de sua obra no Brasil, desde sua chegada em 1960. Em Kassel, sua obra ocupou todos os espaços da casa do zelador do Parque Karlssau. A casa fica próxima ao limite externo do parque, contornado por uma avenida no perímetro urbano da cidade. O acesso a casa, porém se faz somente a pé, entre árvores frondosas e cheias de folhagens escuras compondo a mata quase fechada. O caminhante segue por trilhas calçadas de pedra, ouvindo sons provenientes de caixas acústicas camufladas nas árvores que sugerem a presença viva de animais da mata.

A entrada da instalação é pelo pavimento térreo, um pouco elevado e de onde se distingue o porão. Logo se avistam formas cerâmicas encobrendo os móveis. No primeiro andar, galhos de plantas impedem a passagem do visitante e sugerem a copa de uma árvore em expansão que estaria crescendo dentro da casa. No subsolo, a voz da artista declamando uma poesia em português era também mostrada escrita em dois monitores, um em inglês e outro em alemão, em texto que corria acompanhando o som da fala.



> Figura 1 - *Aqui e Ali*, Anna Maria Maiolino-Foto: Lara, 2012

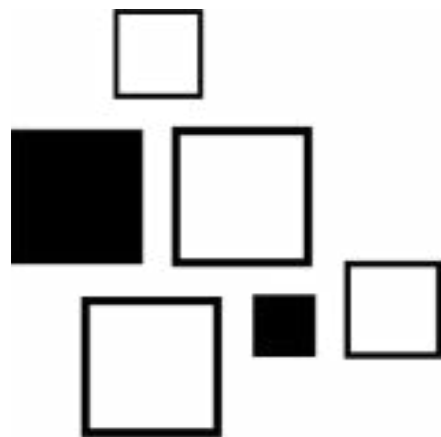
Ao entrar na casa inundada de formas cerâmicas cobrindo os móveis, uma casa de casal com lençóis brancos, poltronas, armários, caminhamos pela cozinha, sobre a mesa e no fogão, a quantidade de peças e as diferentes cores das argilas impressionam. Em cada peça há um gesto registrado, um amassado formalmente aleatório, mas intencionalmente

feito com as mãos, uma ferramenta de acesso direto ao nosso ser mais profundo. Poderiam ser pegadas de um caminhante que por ali passou, porém são palmadas, feitas compulsivamente como o enorme volume sugere.

A representação simbólica da modelagem em argila pode ser associada a conteúdos arcaicos da psique individual e do inconsciente coletivo, como o nutrir-se, o guardar, o edificar, o corporificar. Cerâmica é argila queimada, argila é terra, sobre a qual todos nós vivemos. Há muitos anos a cerâmica tem sido presença constante no trabalho de Maiolino, insinuando lembranças e ausências, tocando em emoções primitivas a quem se dispõe à experiência corporal vivenciada de suas obras. Na sala há ainda a foto de uma obra sua, e a poesia falada oferece informações de suas relações com os pais, como se dispusesse sua intimidade ao compartilhar com o público suas memórias.

MARIA MARTINS – REVERENCIA AO PASSADO, AO SURREAL, AO SONHO VISIONÁRIO (O SONHO FICOU NO PASSADO?)

Um dos espaços onde acontece a dOCUMENTA (13) é a Neue Galerie. Neste museu, chamado Nova Galeria, foi dedicado às obras de artistas relevantes a história da arte, em especial da Documenta, como a sala dedicada a Josef Beuys, que participou da 7ª edição, em 1982. Foi criada uma sala para a obra de Maria Martins, uma artista brasileira nascida numa fazenda em Minas Gerais (1894), que casou-se com um diplomata brasileiro e morou em Quito, Paris, Copenhague, Tóquio, Bruxelas, Nova York, Washinton e Rio de Janeiro, onde faleceu em 1973. Por onde passou pesquisou a cultura local e integrou-se a grupos artísticos, desen-



volvendo sua atividade como escritora, designer e escultora. Admiradora de André Breton e Amédée Ozenfant, bem como de Marcel Duchamp, com quem manteve um longo relacionamento amoroso e intelectual que influenciou a obra de ambos.

As oito esculturas apresentadas são de bronze, criadas no período de 1940 a 49, remetem a temas frequentes na obra de Martins, como as relações entre homens e mulheres, refletidas em movimentos de aproximação e repulsa, de alongamentos da forma tangenciando espaços cavernosos, como em “O impossível” (1945). Estão expostas também as esculturas “Não se esqueça de que eu vim dos trópicos” (1942) e “Apuseiro” (1943), que correspondem bem ao legado de sua obra que ficou marcado no imaginário da cultura europeia e que no catálogo da mostra é manifesto no texto: “Partindo do formalismo tradicional da escultura, a brasileira Maria Martins desenvolveu uma figuração fantasmagórica baseada na reelaboração da mitologia tradicional da Amazônia, onde formas humanas, vegetais e animais se misturam num diálogo osmótico com a natureza (DOCUMENTA(13), The Guidebook 3/3, 2012, pg 162).”

O reconhecimento da obra de Martins nesta mostra suplanta os aspectos relacionados ao exotismo dos trópicos propondo o sonho visionário, de temas que se tornaram preocupações bem atuais, permanentes no que diz respeito às relações humanas e urgentes quando se refere à Amazônia como uma floresta encantada, misteriosa, um eco-sistema que ainda está sendo descoberto, desde 1940 até hoje.

MARIA THEREZA ALVES – POLÍTICA, ECOLOGIA, ATITUDE, DENÚNCIA

Ecologia e política são assuntos marcantes na DOCUMENTA(13). Um exemplo disso é a obra de Maria Thereza Alves, convidada a expor no museu de história natural Ottoneum, uma das localizações da mostra deste ano. Em sua obra O retorno de um lago (2012), a artista tematiza o processo de secagem de um lago na região do Chalco, próximo à cidade do México. Alves apresenta fotografias de pessoas da comunidade indígena, moradores da ilha de Xico no centro do lago, dispostas numa sala com a maquete do local mostrando de forma esclarecedora a situação em que se encontra a região.

Antes da chegada dos espanhóis, no século 16, essa região era ocupada por milhares de Chinampas, ilhas artificiais instaladas pelos nativos. Delas, eles colhiam anualmente 20 milhões de toneladas de milho, responsáveis pela alimentação de 170 mil pessoas. No século 19, um empresário espanhol comprou as terras e secou o lago, oprimiu e escravizou os nativos para dar espaço à sua empresa agrícola. Com a revolução de Emiliano Zapata as terras foram confiscadas e devolvidas aos nativos, e posteriormente o lago começou a ser reenchido pelo redirecionamento das águas do aquífero que passa sob a cidade do México.

O que motivou Alves a criar esta instalação-denúncia na DOCUMENTA (13) é a notícia de que uma descendente do empresário está preparando uma exposição sobre a política hidráulica da cidade, retratando positivamente seu antepassado, dissimulando os fatos. Na instalação o lago é representado por um círculo azul, indicando a permanente discussão em torno da delimitação exata dos limites do lago. No momento em que

a documenta acontece, Alves ajuda a comunidade a construir uma “Chinampa” próxima a ilha de Xico, bem como a implementar a hidro-agricultura como forma de resgatar a identidade ecológica da região.

A atitude da artista vem de encontro aos anseios da curadora de aproximar lugares, ampliar a atuação da exposição para além das fronteiras de Kassel, chamando a atenção para um fato importante que estaria acontecendo no mesmo momento em uma região distante como o México e relacionada a comunidades indígenas.

**RENATA LUCAS – ARQUITETURA, INTERVENÇÃO,
VIRTUALIDADE, TECNOLOGIA.**



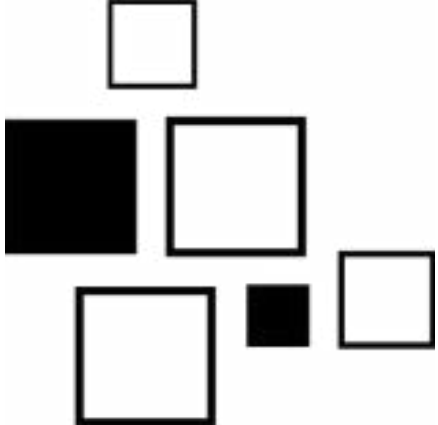
> *Figura 2 - Ontem, Areias Movediças, Renata Lucas Foto: Lara, 2012*

“Ontem, Areias Movediças”, o título da obra que Renata Lucas criou es-

pecialmente para a dOCUMENTA (13), foi baseado em texto surrealista do escultor Alberto Giacometti. É uma obra conceitual e assim como Maiolino, Lucas enfrenta diretamente o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto. Sua obra é uma pirâmide imaginária de base quadrada situada bem ao centro de Kassel, que abrange o porão do museu Fridericianum, o subsolo do prédio onde se hospedou a curadora da exposição, Carolyn Christov-Bakargiev (local onde era a antiga casa dos irmãos Grimm) o piso inferior da loja de departamentos Kaufhof e mais uma outra localidade na Friedrichsplatz (praça central em Kassel).

Para visualizar a pirâmide o público dispunha de seis pontos de acesso wi-fi gratuito a internet de onde era possível conectar seus tablets e celulares para assistir vídeos que mostravam a cidade de Kassel sendo invadida por fortes tempestades de areia, como se estivesse num deserto. Para produzir os vídeos mostrando a tempestade artificial, Lucas utilizou imagens da internet e fotografias pós-editadas em Photoshop. Um fragmento exposto como uma corporificação real da pirâmide virtual pode ser visitado no porão do museu Fridericianum, e permite ao público a compreensão da dimensão espacial da obra; trata-se de um dos cantos deste sólido geométrico, confeccionado em madeira e concreto leve, que pelo seu posicionamento indica aonde estariam os outros três pontos.

A obra crítica de Lucas é conceitual, provocativa e política, desvelando temas delicados que estariam “cobertos pela areia do deserto”. É interessante pensar numa mostra que pretende estabelecer fortes conexões



com Cabul no Afeganistão, Alexandria e Cairo no Egito, acontece numa cidade onde a indústria armamentista sustenta a economia, provavelmente alimentando os conflitos no oriente; a pirâmide exótica, mística e monumental como a própria Documenta encobre “uma história materializada no subsolo, do número de mortos e escondidos que caracteriza o subsolo da cidade como uma urbanização em paralelo”, segundo a artista (MOLINA, 2012).

CONCLUSÃO

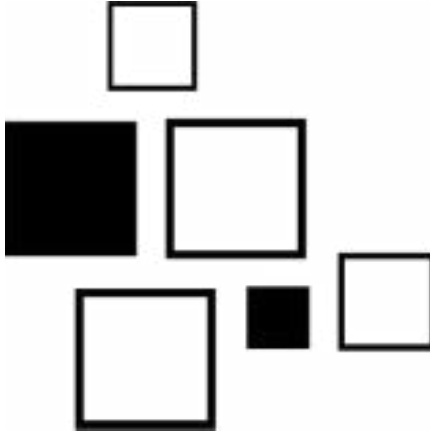
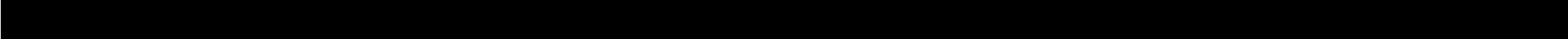
A curadora Carolyn Christov-Bakargiev, que se define como escritora e feminista, a proposta de oferecer uma reflexão sobre o diálogo entre arte e ciência, as formas de imaginação que exploram a matéria e a dinâmica da vida em conexão com a teoria, se realiza num terreno onde a política é fruto de uma aliança energética sensual e mundana entre a pesquisa atual nas áreas científica e artística e outros conhecimentos, tanto antigos quanto contemporâneos. (dOCUMENTA(13), The Guidebook, 2012, pg 2).

Uma das quatro artistas brasileiras participantes desta edição, Renata Lucas, afirma que “a Documenta é muito importante porque permite um tempo de pesquisa e reflexão maior, tem um time curatorial afiado e o artista também tem oportunidade de acompanhar o processo de outros artistas. Ainda está longe de ser ideal com seus problemas de comunicação, autorização e orçamento. Entretanto, a Documenta permite certo afastamento que o circuito frenético de bienais e feiras já consumiu” (MOLINA, 2012).

Para o público analisar o processo de criação das artistas brasileiras observando sua participação na dOCUMENTA (13), exige uma aproximação conceitual interdisciplinar relacionando os campos de conhecimento artístico, científico e tecnológico.

BIBLIOGRAFIA

- BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX, Modernidade e Globalização. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais - contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- CYPRIANO, Fábio. Documenta de Kassel reflete sobre o que se vê e o que se sente. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, pg.2. São Paulo, 04/07/2012.
- dOCUMENTA(13), Das Begleitbuch, Katalog/The Guidebook, Catalog 3/3. Published by Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, 2012.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. Revista ARS, ano 7, nº 15, São Paulo: Editora 34, jan 2010.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. Catálogo das exposições “Entre muitos” e “Territories of immanence” de Anna Maria Maiolino. Publicação Pinacoteca do Estado de São Paulo e Miami Art Center, São Paulo, 2006.
- ALBUQUERQUE, Carlos. Documenta 13 leva quatro artistas brasileiras a Kassel <http://www.dw.de/dw/article/0,,16015286,00.html>, acesso em 18/08/2012.
- CYPRIANO, Fábio. A dança era muito frenética, viva, de chocalhar, tinir, rolar, contorcer e durar muito tempo. Entrevista a Carolyn Christov-Bakargiev. Revista Aurora, Neamp – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC – SP. nº 10, 2011. <http://www.pucsp.br/revistaaurora>, acesso em 10/07/2012.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity <http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:-miow.pdf>, acesso em 24/08/2012.



MOLINA, Camila. Renata Lucas expõe obra na Documenta 13. <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,renata-lucas-expoe-obra-na-documenta-13,883954,0.htm>, acesso em 29/07/2012.

REFLEXÕES ACERCA DE UMA CRÍTICA EXPOGRÁFICA



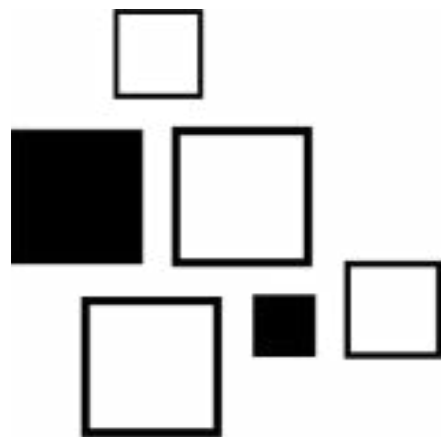
RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO - GRADUADA EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA FAU-USP, MESTRE EM DESIGN E ARQUITETURA PELA MESMA INSTITUIÇÃO SOB O TEMA "EXPOGRAFIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL: A SEDUÇÃO DAS EXPOSIÇÕES CENOGRÁFICAS" E AUTORA

DO BLOG EXPERIMENTAL "CRÍTICA EXPOGRÁFICA".

Resumo - A expografia é um elemento fundamental na comunicação com o público de cada exposição. Questiona-se então a inexistência de uma análise aprofundada da relação dos displays, sons, cores, luzes, texturas e tipografias com os objetos apresentados por determinada exposição. A percepção de que cada elemento expositivo é um dispositivo comunicacional faz com que se comece a buscar uma maneira de perceber não apenas o principal elemento das exposições - os objetos - mas também o que procura dar valor ao que é exposto. O mesmo pode ocorrer porém com efeito inverso: a expografia pode tornar-se um elemento que dificulta a apreensão do conteúdo da exposição. A partir destas colocações, o presente artigo propõe algumas reflexões sobre como a exposição poderia ser lida e o seu conteúdo criticado através da forma como ela é composta. Apoiado em teorias como a de Jean Davallon e entrevistas com inúmeros profissionais da área - museólogos, arquitetos, cenógrafos, designers de exposições - foi possível construir algumas reflexões sobre os meios de se construir uma crítica expográfica. Para tornar a reflexão mais pragmática serão dados exemplos de exposições em que os elementos expográficos agregam valor ao objeto ou outros em que o valor do objeto é sobreposto por uma expografia pirotécnica.

Palavras-chave: Crítica Expografica. Expografia. Expologia. Dispositivos comunicacionais. Museus.

Nas últimas décadas, o Brasil tem investido cada vez mais em museus e exposições, como é comum na maioria dos países em desenvolvimento.



Porém, muitas vezes, milhões de reais são consumidos em exposições que seduzem o público mas não são capazes de formar um senso crítico sobre o assunto exposto, não ultrapassando a barreira do entretenimento. Este fato é bastante preocupante, em especial quando estas exposições estão ligadas a instituições museais.

Os museus são, em sua essência, instituições de pesquisa que divulgam os resultados destes estudos nos espaços expositivos e tem – ou deveriam ter – um compromisso com a disseminação do conhecimento. É portanto através da exposição que o museu se comunica com o público e um elemento essencial para estabelecer esta comunicação é a expografia.

Sendo assim, construir uma crítica a expografia e às relações estabelecidas entre a os objetos (textos, imagens ou produtos) e a forma como eles são expostos (dispositivos comunicacionais) é de suma importância para o desenvolvimento de um público de nível cultural elevado. Um público atento pode exigir qualidade expográfica e evitar que exposições com orçamentos milionários, suportadas por grandes nomes de criadores e patrocinadores o atraiam para mais um engodo pirotécnico, gerando números que falsamente indicam o sucesso da exposição.

Por outro lado, uma determinada exposição pode ser um sucesso ou um fracasso de comunicação devido ao seu projeto expográfico, fazendo com que o conteúdo criado pela curadoria seja exposto de maneira competente ou seja anulado por uma expografia mal planejada. É importante diferenciar os conceitos de sucesso comunicacional e de sucesso de

público: uma superexposição na mídia pode gerar um sucesso de bilheteria, o que não significa que o público apreenda o conteúdo exposto e menos ainda que formem uma massa crítica sobre o que foi visto.

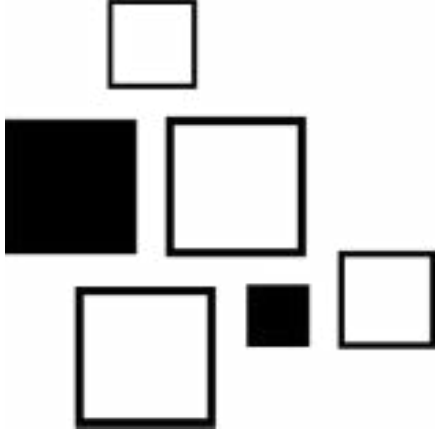
A criação de uma crítica neste sentido será também de grande utilidade para os conceptores de exposições já que, atualmente, a formação deste profissional criador é multidisciplinar e, muitas vezes, ele não consegue abarcar os níveis comunicacionais de todas as disciplinas necessárias para a concepção de uma exposição museológica.

A CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA

Por não existir uma metodologia estabelecida para o desenvolvimento de uma crítica expográfica, pretende-se apontar alguns caminhos para a construção de uma crítica experimental, baseada em autores especializados em exposições, entrevistas com profissionais das diversas áreas envolvidas na criação de um museu e conhecimento empírico (baseado em inúmeras visitas a museus do Brasil e do exterior).

Assim, em uma primeira aproximação com o tema é coerente saber quem é o público que visita estes espaços expositivos. A instituição museológica, que apresenta na exposição os resultados de suas pesquisas deve, antes de tudo, conhecer o seu público para saber com quem está conversando para depois poder dizer algo que atinja esta pessoa.

Hugues (2010, p. 40-41), propõe uma classificação dos visitantes e dos meios de se comunicar com eles. Essa classificação abrange desde o especialista (aquele que já conhece o assunto com profundidade), passa



pelo turista habitual (que tem familiaridade com o assunto e quer aprofundar os seus conhecimentos), pelo aventureiro (que não conhece o assunto mas deseja se familiarizar com as principais informações que a exposição pode lhe trazer) e chega finalmente ao desorientado (aquele que não sabe para onde ir dentro da exposição e procura algum ponto significativo para poder se situar).

Um bom design de exposições deveria incluir uma grande variedade de opções para todos estes tipos de visitantes. Isto pode ser interessante, por exemplo, em exposições de ciências direcionadas para crianças e adultos, que logicamente tem níveis de compreensão bastante diferentes. Enquanto para as crianças o nível de informação deve ser sutil, estando dentro de uma brincadeira, para os adultos ela deve ser contundente.

Hugues (idem), cita como exemplo dessa afirmação, a criação de uma exposição de história natural que tenha ossos de dinossauro com informações para um adulto ler e se interessar. Esta mesma exposição, teria, para uma criança, uma réplica de animal para que ela cavalgue e também aprenda sobre o seu comportamento.

Portanto ao fazer uma crítica a um projeto expográfico é importante ter em mente que se lida com diferentes públicos, que exigem níveis de comunicação diversos e tem uma apreensão também distinta dos conteúdos expostos.

Para se fazer uma análise do espaço expositivo deve-se então saber

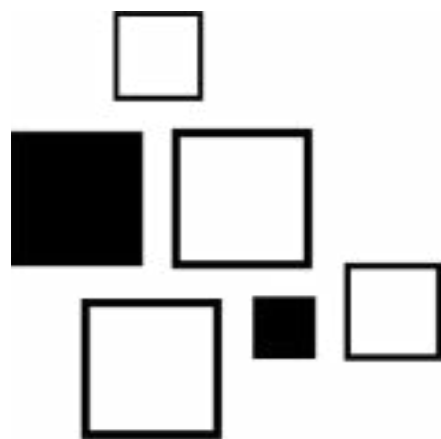
quais são os receptores das mensagens e também sob qual aspecto esta exposição será analisada, já que, em apenas uma visita, o cérebro humano não consegue processar tantas informações.

Se o visitante quiser aprofundar os níveis de análise deve se propor a fazer inúmeras visitas e, em cada uma, perceberá um aspecto ainda não apreendido na anterior. Neste artigo serão exploradas apenas algumas das inúmeras possibilidades de observação crítica de uma exposição.

A primeira perspectiva de análise trata do percurso expositivo. Para tal será utilizado Davallon (2000, p. 147-150), que se propõe a analisar o circuito de uma exposição de pelo que ele chama de encadeamento de transformações.

O autor compara então o percurso de um museu com uma peregrinação a um local sagrado. No caso do encadeamento de transformações, o peregrino-visitante passa por um caminho marcado por signos (como cruzes, oratórios, locais perigosos) que contribuem para desenhar um mapa mental do caminho e cujo elemento organizador é o local de chegada.

O desenrolar da peregrinação se apresenta assim como a travessia de um universo de valores espacializados, cuja realização opera sobre o encontro com os signos e ritos próprios do lugar de chegada como “locus sagrado”: descoberto pelo olhar, veneração de imagens ou relíquias, participação na liturgia contínua, etc. (DAVALLON, 2000, p. 147, tradução nossa)



Sobre o encadeamento de transformações, o autor destaca ainda alguns aspectos da visita a um circuito cultural que chamam atenção, como:

a existência de um programa-tipo em que o circuito oferece elementos para que o visitante possa elaborar uma “história”. A visita, então, poderia ser dividida em 4 fases: a ruptura entre o mundo exterior; a aquisição de um ferramental para o visitante poder atribuir significados a exposição; a realização da ação essencial que, neste caso, é o encontro com o sagrado; e o reconhecimento de que a ação principal foi realizada.

O jogo das retenções, no qual o percurso é marcado por pontos fortes, paradas em lugares mais ou menos prestigiosos que o “lugar sagrado” e oferece assim uma prefiguração do que seria o ponto alto da exposição.

A obtenção de valores, que é a conjunção entre os valores do visitante e os do mundo cotidiano. A grosso modo, a construção de um repertório a partir das “coisas do mundo”, que vão se somar aos valores obtidos na exposição e formar um interpretante (termo semiótico criado por Peirce).

Sob esta perspectiva pode-se analisar uma exposição de um museu imaginando que ela deva ter uma seqüência de pontos mais interessantes e menos interessantes, para, em um primeiro momento despertar o

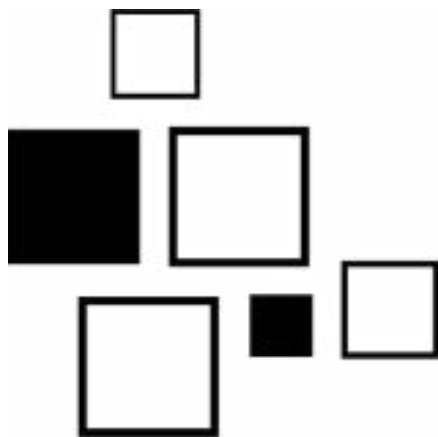
interesse do visitante e num segundo momento dar a ele um tempo para que reflita sobre as informações que viu anteriormente. Depois de absorver alguns conteúdos e refletir sobre eles, mais informações podem ser passadas para que o visitante faça as devidas conexões.

Portanto deve-se olhar para o circuito de maneira que ele mantenha a dinâmica que faz com que o público seja estimulado a buscar mais conhecimentos a cada sala, mas tenha momentos de reflexão durante o percurso, de modo que ele não seja inundado por informações sem transformá-las em conhecimento.

Já observado o percurso, a próxima perspectiva de análise diz respeito a observação da relação entre duas ou mais salas por contraste ou por similaridade.

Outro ponto importante é a criação de contrastes. É aí onde o produtor da exposição deve dar significados aos contrastes (oposições coloridas, gráficas ou espaciais). Negro x colorido pode ser atribuído a triste x alegre. Através de diversos aspectos do dispositivo formal (desenho, cor, disposição) pode ser criada uma relação de oposição do significado triste x alegre, por exemplo.

Esse procedimento está aberto tanto para a normatividade quanto para a flexibilidade. Ao mesmo tempo que ele pode utilizar códigos conhecidos e relações já estereotipadas (o que Peirce chama de símbolos), o



produtor pode também criar um novo código e induzir o visitante a atribuir um significado àquele elemento buscando a coesão entre os elementos e constituindo uma totalidade (podendo ser um ícone ou um índice na visão Peirceana). (FIGUEIREDO, 2011a, p. 69)

Neste caso podem ser feita a análise de certos aspectos de uma sala em relação a outra, de maneira a criar uma conexão entre elas, sempre pensando em como essas informações serão encadeadas na mente do visitante.

Um exemplo deste contraste são as salas Rito de Passagem e Sala das Copas no Museu do Futebol, em São Paulo. Rito de Passagem mostra a derrota do Brasil na Copa de 1950. Uma narração dramática, ao som das batidas do coração de um torcedor é ouvida em um ambiente escuro com uma projeção de um vídeo em preto e branco. O ambiente escuro e introspectivo simboliza a derrota. Na seqüência a Sala das Copas mostra um contraste abrupto de significados: músicas, iluminação abundante, imagens coloridas, estímulos sensoriais exacerbados.

Uma terceira perspectiva de análise é a de observar apenas uma sala. Desta maneira devem ser estudados: a maneira como ela se encaixa no contexto da exposição e a relação de significados que se estabelece entre os elementos deste ambiente, dando origem a um conteúdo. No Museu do Holocausto há uma sala que apresenta fotos de família de judeus mortos neste episódio dramático. A reunião de um conjunto de fotos póstumas tem o seu significado alterado – ou exacerbado - graças a maneira como são expostas.



>Museu do Holocausto (Washington, EUA). Disponível em: ushm

Com cenografia marcante, este pequeno e sufocante corredor com pé direito duplo mostra estas fotos antigas colocadas do chão ao teto, em



um ambiente escuro, com uma luz zenital – que, neste caso, remete à morte. Para trazer mais agonia a cena, outro elemento de forte significado é posicionado, exacerbando a emoção do visitante: um suporte que numera e nomeia os integrantes de todas as fotos. Ao fundo se vê um corredor, como se o visitante estivesse percorrendo o corredor da morte, se colocando na posição daquelas pessoas que está vendo.

Nesta mesma sala ainda poderiam ser observados os elementos gráficos e a sua relação com o todo. Portanto a composição dos elementos como cores, luzes, texturas são capazes de dar um sentido a cena, exacerbando os seus significados originais ou ainda propondo um novo, as vezes não previsto inicialmente.

Outros elementos que colaboram para esta significação são as texturas dos dispositivos ou objetos, os materiais construtivos trabalhados, a forma como as peças são posicionadas, a tipografia escolhida, entre outros. Todos estes elementos vão atribuir significados e estabelecer relações de harmonia ou de contradição entre o que é dito – linguagem verbal – e o que é visto – não verbal.

Por fim tem-se uma quarta possibilidade de análise, ainda mais detalhada. A legibilidade dos textos da exposição. O visitante então pode se questionar o quanto esta exposição pode ser lida, qual a clareza das informações. E a legibilidade dos textos verbais da exposição se aplica a diversos elementos textuais:

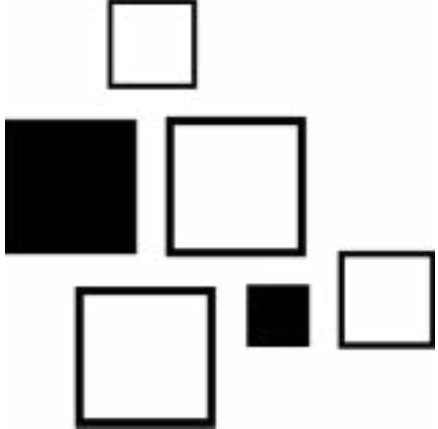
- Tipografia: a fonte tipográfica e o corpo dela (seu tamanho) são de-

terminantes para a legibilidade, além da maneira como é manipulada (não podendo distorções, compressões, etc.).

- Cores: as cores selecionadas para as paredes em que os textos são aplicados ou ainda o contraste entre a cor do suporte e a cor da tipografia podem prejudicar a legibilidade. Tons muito vibrantes dificultam a leitura, assim como o baixo contraste entre o texto e o fundo.
- Iluminação: a forma como a iluminação incide nos textos também é decisiva para que eles sejam lidos ou não. Reflexos nos textos são indesejados e prejudicam a leitura do público.
- Materiais de suporte: alguns materiais dificultam ou impossibilitam a leitura dos textos expositivos, seja pela reflexão, pela transparência ou por outras características.

Os exemplos sobre a falta de legibilidade nas exposições são numerosos em todo o mundo: no Musée du Quai Branly (Paris), no Metropolitan (Nova York) ou na exposição dos Guerreiros de X'ian (São Paulo, 2003) os textos foram aplicados em vitrines de vidro bastante espesso, sem possibilitar o contraste com a parede de fundo – quando esta existe. Nos casos mais graves, uma luz ainda incide no vidro gerando um reflexo no já ilegível texto.

A iluminação que reflete em paredes brilhantes com textos também é comum, como pode ser visto nos textos de abertura da exposição sobre Caravaggio, em Belo Horizonte ocorrida neste ano.



Sendo assim, neste artigo foram apresentadas apenas algumas das perspectivas de análise possíveis, de maneira experimental, tendo em mente que todos os elementos avaliados influenciam de maneira decisiva na percepção do visitante e portanto são significativos para a construção do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expografia, como meio criado para a mediação e interpretação dos objetos expostos (materiais ou imateriais), é composta por inúmeros elementos que, no conjunto da exposição produzem um significado. Esses elementos, quando colocados em conjunto, podem facilitar ou dificultar a apreensão dos conteúdos expostos.

Para diferenciar um de outro é necessário que tanto os criadores das exposições quanto o público que as visita tenham um conhecimento mais aprofundado sobre os ambientes que estão criando e a relação que estabelecem com o receptor das mensagens ali expostas.

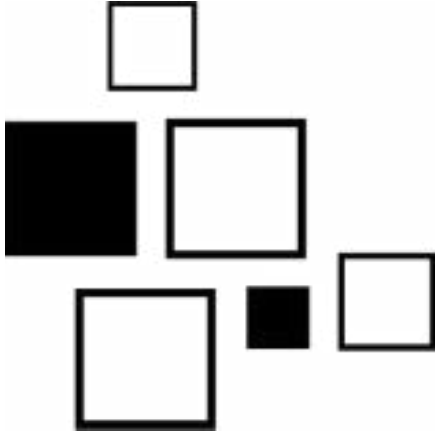
Uma crítica expográfica embasada pode trazer então uma perspectiva de transformação destes dois lados da moeda. O público, informado, tem os elementos para saber o porque aprecia - ou não - uma exposição e também as bases para decidir se dará crédito e visibilidade a ela.

Deste modo, o público, através do sucesso ou fracasso da bilheteria, tem armas para pressionar o patrocinador e os criadores das exposições que os vendam qualidade de informação em troca do prestígio que dão a exposição. Não comprem então, gato por lebre, ou melhor, entre-

tenimento que aparenta ser cultura.

REFERÊNCIAS

- DAVALLON, Jean. *L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FIGUEIREDO, Renata D. G. *Expografia Contemporânea no Brasil: A sedução das exposições cenográficas*. Dissertação. São Paulo: FAU-USP/CNPq, 2011a.
- FIGUEIREDO, Renata D. G. *Depoimentos de Profissionais*. Disponível em: <http://www.refigueiredo.com/dissertacao>. São Paulo: 2011b.
- HUGHES, Philip. *Exhibition design*. London: Laurence King Publishing: 2010.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.



EXPOGRAFIA CONTEMPORANEA NO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO DO MUSEU DO FUTEBOL.



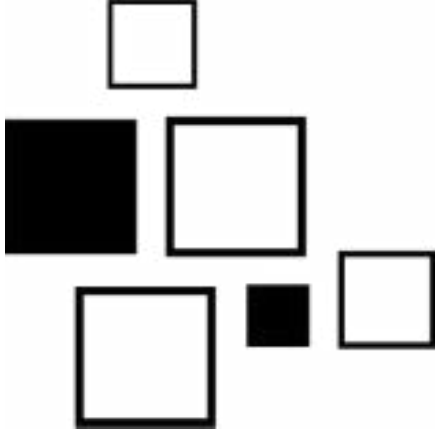
RENATA DIAS DE GOUVÊA DE FIGUEIREDO - GRADUADA EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA FAU-USP, MESTRE EM DESIGN E ARQUITETURA PELA MESMA INSTITUIÇÃO SOB O TEMA "EXPOGRAFIA CONTEMPORANEA NO BRASIL: A SEDUÇÃO DAS EXPOSIÇÕES CENOGRÁFICAS" E AUTORA

DO BLOG EXPERIMENTAL "CRÍTICA EXPOGRÁFICA".

Resumo - O artigo enfoca a expografia contemporânea no Brasil, analisando a relação dos conceitos de "experiência" e "sedução" com o uso de recursos cenográficos no projeto das exposições. Tem como objetivo estudar o emprego da cenografia como artifício para facilitar a apreensão dos conteúdos expostos. O Museu do Futebol, situado na cidade de São Paulo, foi selecionado como o local de estudo. Esse museu, dentro do contexto da expografia brasileira contemporânea, apresenta características marcantes, como o uso da interatividade e dos recursos audiovisuais, bem como a proposta de gerar uma experiência sensorial no visitante. Na elaboração deste trabalho foram utilizados como embasamentos teóricos e metodológicos: as entrevistas com profissionais da área; a teoria de Jean Davallon - que propõe que as exposições podem não apenas exibir objetos, mas também transmitir conhecimentos através desses objetos e pela forma como são expostos. Para concluir, foi feita uma reflexão sobre o uso excessivo dos recursos audiovisuais e cenográficos como proposta para seduzir, emocionar ou entreter o público visitante das exposições, bem como considerações sobre a forma como foi criada a instituição museal e seus reflexos na expografia.

Palavras-chave: Expografia. Cenografia de exposições. Exposições museológicas.

A exposição Brasil+500: A Mostra do Redescobrimento (2000), causou grande impacto na expografia brasileira, devido as tendências surgidas ou reafirmadas neste momento, que se estendem pelo início do século XXI tanto em outras exposições temporárias quanto em museus.



Para criar esta exposição foram contratados diferentes profissionais para conceber cada qual, a sua sala. Todos eram nomes de grande visibilidade na mídia, como os cenógrafos Bia Lessa, Daniela Thomas, Marcos Flaksmann, Naum Alves de Souza, Ezio Frigerio; os arquitetos Marcelo Ferraz, Paulo Mendes da Rocha e Paulo Pederneiras; e o artista, cenógrafo e museólogo Emanuel Araújo.

Porém o fato de parte dos envolvidos no projeto criarem exposições de cenografia impactante mostrava-se preocupante, antes mesmo da abertura da exposição:

Especialistas dividem-se quanto à concepção expositiva adotada pelos organizadores, pois temem que a apoteose cenográfica roube a cena das obras de arte. Além disso, preocupam-se com o efeito sobre as instituições culturais, que podem perder público por não adotar esse “novo paradigma”. (AGENCIA FOLHA, 2000)

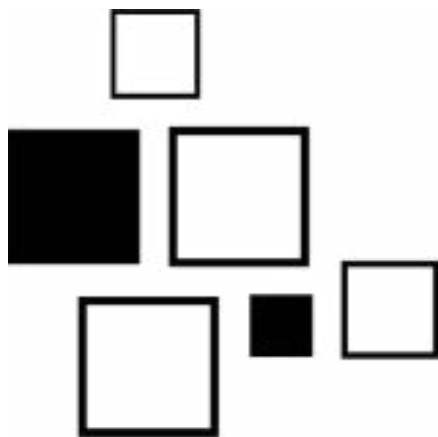
Percebe-se então dentro deste “novo paradigma” algumas tendências como o uso de uma cenografia marcante (as vezes mais do que as próprias obras) e a intenção de seduzir o visitante de maneira que ele se sinta imerso em um universo no qual, muitas vezes, a cenografia se sobrepõe aos objetos expostos. Neste cenário nota-se também uma outra tendência: a fragmentação no percurso expositivo criado, de maneira que uma sala não parecia ser a continuidade da outra.

Mais uma característica que ganha peso neste momento é a promoção

em massa da exposição, suportada não só por estes grandes nomes que a conceberam, mas também por orçamentos milionários. Essa superexposição da Mostra Brasil +500 atraiu um público massivo (mais de 1,8 milhão de pessoas) e mostrou que a credibilidade destes nomes é capaz de lotar os espaços expositivos brasileiros, independente da qualidade do que é exposto.

É caracterizada então a transformação de algumas exposições em objetos mercadológicos e o público visitante se torna algo entre um espectador – de um show – e um consumidor – de um enlatado de conteúdo acrítico, pronto para o rápido consumo. As exposições passam cada vez mais a ter a sua qualidade julgada pelo público que atraem, ou melhor, pela resposta do consumidor que dá visibilidade aos patrocinadores da Mostra.

(...) a tendência dominante, acentuadamente, é a de definir um público-alvo (target audience). Infelizmente tal tendência tem-se embasado, cada vez mais, não na consideração das responsabilidades do museu com relação à diversificação de usuários, mas nas exigências do mercado. Nos Estados Unidos, a tendência já se tornou padrão, nos grandes museus. Com efeito, as exposições cujos orçamentos beiram milhões de dólares (...) e que contam com pesados investimentos privados, não podem ter fracasso de público. É forçoso então, que se busque um retorno a qualquer custo – com o que os museus mergulham



indiscriminadamente na comunicação de massas e na indústria cultural (e de entretenimento), sem preservar qualquer especificidade, nem mesmo a de servir como filtro crítico, num mundo no qual as massas são uma realidade inelutável (para o bem ou para o mal) e impossível de ignorar. (ME-NEZES, 1994, p. 24)

E é neste cenário que surgem então algumas exposições cenográficas milionárias encabeçadas por nomes de peso e que passam a levar os nomes de museus: Museu da Língua Portuguesa (2006) e Museu do Futebol (2008).

Para seduzir este público consumidor, o criador da exposição lança mão de todos os recursos possíveis, transformando o espaço expositivo num show de luzes, sons e imagens em movimento, que buscam criar uma experiência memorável no visitante-espectador-consumidor. O público passa então a ser seduzido pelos seus cinco sentidos, imergindo em um universo cenográfico tão sedutor e emocionante quanto a Disney.

ESTUDO DE CASO DO MUSEU DO FUTEBOL

Fundado em 2008, o Museu do Futebol optou por abrir mão do patrimônio material e investiu grande parte dos R\$ 37,5 milhões (DUARTE, 2008) em recursos audiovisuais, meio que pareceu ser o mais interessante para transmitir a dinâmica de um esporte marcado essencialmente pelo movimento.

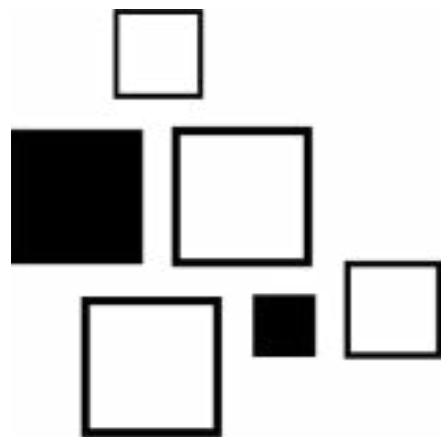
O Museu do Futebol se mostra como um seguidor das características da Mostra Brasil +500 e é representativo no contexto nacional, por ser um museu que representa a paixão nacional e o esporte com o qual a maioria da população brasileira se identifica. Ele segue então as tendências expográficas que buscam seduzir o visitante-consumidor e criar uma experiência memorável através de elementos como a cenografia, a interatividade e os recursos audiovisuais.

Para observar esses elementos como dispositivos facilitadores da apreensão do conteúdo, será feita uma análise do percurso deste museu, entendendo quais relações são estabelecidas entre o visitante e a exposição e em que momento a comunicação é facilitada – ou não – pelo uso destes recursos.

O PERCURSO DA SEDUÇÃO

O visitante que vai ao Museu do Futebol, chega ao histórico Estádio do Pacaembu, em frente a praça com o nome do introdutor do futebol no Brasil, Charles Miller. Neste lugar de caráter simbólico marcante, ele compra seu ingresso na bilheteria e segue para a entrada do Museu. Segue então o percurso, nesta sequência:

- Grande Área: um grande salão com quadros do chão ao teto em que figuram reproduções de objetos de valor dos torcedores.
- Saudação ao Rei Pelé: ainda na Grande Área, em um mezanino, o visitante sobe as escadas e recebe as boas vindas de Pelé, projetado em duas grandes telas de LCD.

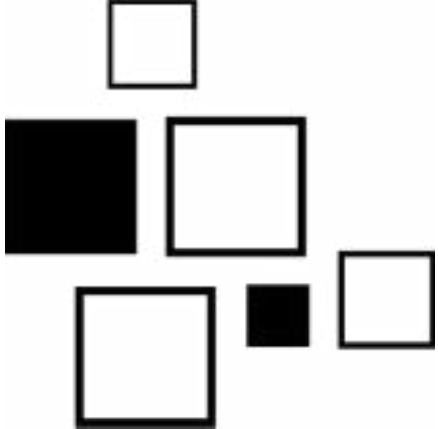


- Pé na Bola: uma sequência de monitores LCD em que meninos descalços jogam bola, sempre da esquerda para a direita, conduzindo o visitante para a próxima sala.
- Anjos Barrocos: sala escura na qual ouve-se uma batida de templo enquanto jogadores famosos são projetados em acrílicos transparentes. Anjos azuis parecem flutuar acima das cabeças de quem os admiram.
- Gols e Rádio são duas salas juntas, nas quais pode-se ver um gol narrado por algum torcedor ilustre ou uma transmissão de rádio de diversos gols históricos.
- Exaltação mostra a explosão das principais torcidas do país no momento mais esperado do jogo: o gol do time do coração.
- Origens é a sala que mostra uma série de fotos em preto e branco dentro de uma moldura dourada. Há também um vídeo em pequenos monitores que mostra o futebol como um produto da mistura das raças branca e negra, mestiçagem que gerou um futebol criativo e irreverente, que encantou o mundo.
- Heróis tem displays rotativos onde são projetadas imagens enquanto são apresentados rapidamente alguns ídolos da história nacional, na música, arquitetura, futebol, etc.
- Rito de Passagem mostra um vídeo sobre o drama do Brasil ao per-

der a partida final da Copa de 50, no Maracanã.

- A Sala das Copas possui displays em forma de taças, com uma grande quantidade de imagens em backlights cada uma, que contextualizam os anos das Copas. Vídeos, músicas e diversos sons acompanham essa explosão de estímulos dos sentidos. Esta sala possui também uma camisa da seleção brasileira vestida por Pelé.
- Pelé e Garrincha: uma homenagem aos dois ídolos do futebol brasileiro, em dois displays com textos rotativos e imagens de gols de ambos.
- Há uma passarela de ligação entre duas salas daonde se avista a Praça Charles Miller.
- Números e Curiosidades é um grande almanaque do futebol, na escala de uma exposição. A partir deste espaço também é possível ver as arquibancadas e o estádio do Pacaembu.
- Dança do Futebol e Jogo de Corpo encerram o espaço expositivo com mostram lances típicos do futebol, exemplificandos em partidas históricas e jogos virtuais de futebol.
- Homenagem ao Pacembu, já fora do espaço expositivo, apresenta a história do estádio.

O visitante que vai ao Museu e passa por todas estas salas sai do mu-



seu emocionado, seduzido pois viveu uma experiência em que todos os seus sentidos foram estimulados, num show de luzes, sons e até acredita ter “interagido” com os dispositivos comunicacionais do museu.

Porém o museu tido como interativo tem apenas três momentos em que o visitante toca os dispositivos: Gols, em que escolhe uma opção do que vai assistir; Rádio em que escolhe a transmissão que quer ouvir e em Origens, quando ele vira o quadro para ver do outro lado.

Interatividade porém, é um conceito tem sido deturpado na expografia. Apertar um botão e escolher um vídeo, escolher uma transmissão de rádio ou ainda virar um quadro não é interagir com um dispositivo. Interação é definida como a “influência ou ação mutua entre coisas e/ou seres” (HOIAISS, 2009), o que é diferente de apertar um botão e obter uma resposta pronta, sem que este dispositivo influencie a pessoa e a torne agente do próprio conhecimento.

Um exemplo bem sucedido de interatividade é o Beco das Palavras, no Museu da Língua Portuguesa. Nele o visitante brinca com a criação de palavras em um jogo etimológico e, depois de acertar a palavra, conhece os seus significados e origens. Ou seja, a sua ação o torna agente do próprio conhecimento.

Já nos dispositivos ditos “interativos” do Museu do Futebol esta ação não ocorre da mesma maneira. Em Gols e Rádio a pessoa pode até se emocionar, se tiver lembranças do que está sendo narrado ali. Se não conhecer previamente aquelas partidas, não será sequer uma experiência vivida.

Na sala das Origens entretanto, virar um quadro e ver uma outra foto do outro lado não faz o menor sentido. E é justamente em Origens que a cenografia exacerbada e a “interatividade” chegam ao seu ápice negativo: o visitante se distrai virando os quadros, sem entender o sentido de sua existência e passa a próxima sala (Heróis), cujo som já se espalha por esta primeira e portanto “chama” o visitante. Ele despreza a existência de pequenas telas passando um vídeo, porque não as viu, ou porque elas não tem o menor destaque neste contexto. Metade delas está sem som, meio encontrado para tentar reduzir o ruído de uma sala na outra. Essa estratégia para consertar um problema técnico agrava ainda mais a questão expográfica: o vídeo, minimizado pelo tamanho da tela em que é apresentado mostra o surgimento do futebol no Brasil e toca em assuntos como o racismo e por fim, como a mistura das raças branca e negra foi positiva para esse esporte brasileiro.

Porém, se grande importância fosse dada ao vídeo, de maneira que as pessoas assistissem, elas correriam o risco de refletir a respeito do assunto, o que seria o objetivo de uma exposição dentro de uma instituição de pesquisa chamada museu, mas não em um parque temático no qual o objetivo é apenas o entretenimento. Neste local então a cenografia se mostra como um grande facilitador às avessas: facilita esconder o principal. O conteúdo está lá. Só não assiste aquele pobre visitante que não consegue distingui-lo numa imensidão de imagens e sons.

Mais para frente no percurso expográfico, há ainda uma outra estratégia interessante encontrada para dificultar a reflexão do público e transformar o museu em um grande espaço de entretenimento é a transição da

sala Rito de Passagem para a Sala das Copas.

Rito de Passagem é a reprodução dramática da partida final da Copa de 1950, sediada no Brasil em que a seleção perde a taça nos últimos minutos do jogo. Com uma batida de coração e uma narração dramática num ambiente escuro a sala poderia levar o visitante a refletir, mas antes que ele possa absorver as informações reproduzidas ali, ele ouve o ruído da próxima sala: a Sala das Copas.



> *Sala rito de passagem*



> *Sala das copas*

Entrando nesta apoteose cenográfica, o visitante imerge num ambiente inundado de informações sob a forma de displays iluminados em forma de taças da Copa do Mundo. São tantas informações que ele sequer se lembra da sala escura anterior pela qual acabou de passar.

O volume de informação visual compreende, em média, 50 telas por totem, sendo monitores com vídeos ou textos que passam em loop ou ainda imagens que contextualizam os fatos históricos e sociais do ano em que aquela Copa aconteceu. No total, a sala apresenta aproximadamente 48 monitores, 336 imagens em backlights além de sons e músicas para completar a experiência de imersão.



Nesta sala a falta de foco graças ao excesso de informações (sensoriais ou não) é uma das questões expográficas mais relevantes deste que é o ponto central do Museu. O público se sente perdido diante de tantos estímulos sensoriais e circula entre os totens na tentativa de apreender algum conteúdo. Porém todos os estímulos tem a mesma intensidade, a mesma atratividade. Ele não consegue estabelecer por si só uma sequência lógica a seguir e vai caminhando aleatoriamente entre os totens, sendo atraído para todos ao mesmo tempo.

Lembra-se aqui novamente de Davallon, quando ele fala da importância da criação de contrastes e da atribuição de significados a eles (oposições coloridas, gráficas ou espaciais) fazendo com que através do desenho, cor, acomodação do dispositivo formal seja criada uma relação de oposição de significados. No caso da Sala das Copas, o significado de todos os dispositivos é igual. O visitante não consegue hierarquizar o que é importante graças a falta de foco na expografia. (FIGUEIREDO, 2011, p. 143)

Voltando um pouco no percurso da exposição, chegamos às duas salas iniciais da visita, são encontradas duas salas com apelo cenográfico marcante e que apresentam questões expográficas de interesse para a análise.

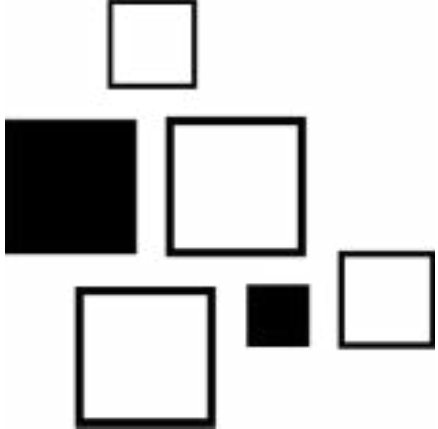
A primeira sala do Museu, Grande Área, apresenta uma sequência de reproduções de objetos – relíquias – ligados ao futebol. São fotos de

objetos reais, algumas amareladas (verdadeira ou falsamente) que cobrem esta grande sala do chão ao teto. Aquele que entra na sala se impressiona, mas logo se desinteressa e sobre a escada rolante pois este grande gabinete de curiosidades modernos ignora o principal: o fetiche do objeto. Aquele objeto tocado pelo ídolo e que a exposição o valoriza como tal, tem um poder de atração insubstituível.

Neste local então ocorre uma quebra de significado, já que tais relíquias são apenas reproduções – muitas ampliadas – do objeto real.

Essa sensação de não apresentar o objeto real rompe o contrato comunicacional citado por Davallon em sua teoria. Esse contrato tem por base a veracidade e a autenticidade dos objetos mostrados, o que faz com que este grande gabinete de relíquias do futebol, perca o seu encanto diante dos olhos do torcedor. Diferentemente de quando o museu apresenta uma camiseta do Rei Pelé, após a Sala das Copas, os objetos da Grande Área não têm o mesmo brilho que poderiam ter se tivessem sido tocados por algum ídolo. (FIGUEIREDO, 2011, p. 109)

Deve-se lembrar que a relíquia é caracterizada por ter tido contato com um santo ou ser algo antigo ou estimado (HOUAISS, 2009). Nesta sala não ocorre nem uma coisa, nem outra. Não se tem o objeto tocado pelos endeusados jogadores nem o objeto real, cujo vínculo não se estabelece com uma foto.



Mas uma característica marcante desta sala é novamente a falta de foco. Com uma imensidão de imagens espalhadas, o visitante se perde e não consegue hierarquizar a sua importância. Observa algumas delas tentando compreender do que se trata e segue adiante.

É interessante ainda olhar com mais atenção para a sala que caracteriza a entrada no universo expositivo, por apresentar uma ruptura definitiva com o mundo exterior e a imersão nesta pequena coletânea do mundo que é o museu: a dos Anjos Barrocos. Assim que entra, há uma mudança abrupta nos estímulos ambientais. A pessoa que sai da amplitude e luminosidade da Grande Área encontra-se agora em um ambiente fechado e mais introspectivo, escuro, com a sonoridade de um templo e imagens azuis e luminosas de jogadores se elevando sobre os mortais.

A cenografia marcante vem a serviço de um conceito expográfico igualmente interessante: relacionar o Barroco Brasileiro com o Futebol.

Segundo Daniela Alfonsi (FIGUEIREDO, 2011b) a curadoria do museu queria criar esta associação imaginando que o estilo Barroco, foi um movimento que nasceu na Europa e assumiu características muito fortes no Brasil, adaptando-se a materiais e artistas brasileiros, tornando-se assim, um ícone da cultura nacional. Igualmente o Futebol, veio da Europa trazido por Charles Miller e só encontrou o sucesso graças a mistura de raças e da criatividade do brasileiro mulato, que também sofria com limitações econômicas, técnicas, entre outras.

Vemos ai então duas questões relevantes da expografia: a falta de me-

dição e a desconexão entre as salas, o que fazem com que o dispositivo comunicacional não transmita a mensagem desejada pela curadoria.

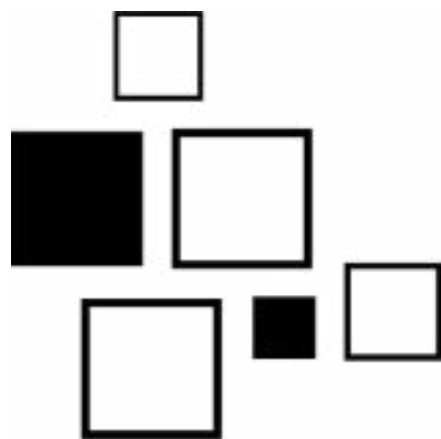
A mediação (comunicação com o visitante) não se faz no sentido em que se espera esta conexão do visitante sem dar as bases para que ele faça esta associação. O visitante não necessariamente é brasileiro e mesmo que o seja, pode não ser um conhecedor de estilos artísticos ou arquitetônicos, logo o museu deveria dar estas bases para que o visitante possa ter conhecimentos para fazer as conexões.

O visitante só conseguiria fazer esta conexão, em Origens, depois de se emocionar em Gols, Rádio e Exaltação. Ainda assim esta conexão não é possível, devido a um erro expográfico que desvaloriza o foco principal da sala: o vídeo que justifica a existência desta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de alguns museus apresentarem as características herdadas da Exposição Brasil +500 e com isso transformarem a cenografia em mero apetrecho para entreter o visitante não significa que ela não possa servir como facilitador da apreensão do conteúdo. Certamente o visitante apreende muito mais facilmente uma mensagem quando ela é demonstrada através de imagens ou contextualizações cenográficas ou dramatizações de objetos.

Longe dos holofotes de grandes nomes, o próprio Museu do Futebol nos mostrou isso em sua exposição temporária de abertura. A exposição que abriu o Museu, sobre o rei Pelé supriu essa falta de relíquias



(DUARTE, 2008) e mostrou de maneira bastante atraente e funcional, a trajetória deste ídolo, ancorada pelo acervo de objetos do “rei”. Ficou para o visitante, bastante clara a origem humilde deste jogador quando é mostrada uma caixa de engraxate em um ponto central da exposição e, em outro momento, em contraposição a esta, foram mostradas as chuteiras douradas do jogador, demonstrando, então, o sucesso e a glória a que o jogador chegou através de seus pés.

Expograficamente é, portanto, mostrada essa conexão e esta oposição, até pela forma cenográfica como são expostos esses objetos: iluminação, texturas contrapostas, destaque no percurso expositivo e claro, o objeto em si. De simples engraxate do sapato comum dos outros, o rei passa a ter os seus próprios, dourados, especiais, gloriosos.

Neste momento, então, percebe-se que a cenografia, aliada à expografia competente pode servir sim como facilitador da apreensão da mensagem e, ao mesmo tempo, é um coadjuvante, dando força ao elemento principal, o objeto protagonista não o sublimando, tomando a cena. Este é o momento de glória da expografia aliada à expressão máxima da cenografia.

O mais interessante foi perceber que o próprio museu nos mostrou isso. Não foi necessário buscar nenhum exemplo de exposição fora do Museu do Futebol para perceber que, fora do holofotes das celebridades criadoras (esta exposição não foi criada pelas mesmas celebridades da exposição de longa duração), o museu não só criou uma exposição competente como também lançou mão do – oficialmente banido - patrimônio

material, tendo os seus objetos valorizados pela cenografia. E objetos dialogam com os recursos audiovisuais de forma bastante competente.

Porém, influenciados pela Exposição Brasil +500: A Mostra do Redescobrimto, os patrocinadores e criadores de museus são levados cada vez mais a fazer exposições que rompem as premissas de uma instituição museal e tornam-se apenas entretenimento cenográfico.

A instituição chamada museu é – ou deveria ser, por princípio - um órgão de pesquisa que mostra os resultados destas em seu espaço expositivo, compartilhando assim conhecimento com os outros pesquisadores ou aqueles que desconhecem o tema.

Por outro lado, quando o objetivo de uma instituição passa a ser o sucesso de público, parte dos custos de um museu são então eliminados, deixando que somente a sala – o que dá visibilidade – exista e a instituição seja criada depois de ser um sucesso de público. Casos como o Museu do Futebol e o Museu da Língua Portuguesa estão se tornando uma tendência e as instituições criadoras das exposições, como a Fundação Roberto Marinho, se orgulham de criar uma megaexposição que depois será passada para as mãos de uma instituição que vai criar a instituição que fará o museu sobreviver. Este raciocínio museológico às avessas seria o equivalente a trocar o motor defeituoso de um carro em movimento, adaptando a marretadas o motor de uma Ferrari em um Fusca.



REFERÊNCIAS

- AGENCIA FOLHA. Mostra do Redescobrimento terá 'apoteose cenográfica' em SP . Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult23032000040.htm>. Acesso em: 26 de agosto de 2011.
- ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS. Fundação Bienal de São Paulo. Brasil +500: Mostra do Redescobrimento. Catálogo. São Paulo, 2000.
- DAVALLON, Jean. L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 2000.
- DUARTE, Alec. Futebol ganha museu sem relíquias. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 set 2008. Esporte p. D5.
- FIGUEIREDO, Renata D. G. Expografia Contemporânea no Brasil: A sedução das exposições cenográficas. Dissertação. São Paulo: FAU-USP/CNPq, 2011.
- FIGUEIREDO, Renata D. G. Depoimentos de Profissionais. Disponível em: <http://www.refigueiredo.com/dissertacao>. São Paulo: 2011.
- HOUAISS, Antonio. Minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da história IN Anais do Museu Paulista (nova série). São Paulo, vol 2, p. 9– 42, 1994.
- RIVIÈRE, Georges Henri. La Museologia. Madrid: Ediciones Akal, 1993.
- SANTAELLA, L. A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

INSTANTE IMPRECISO: AS ÚLTIMAS IMAGENS DO CINE PLAZA

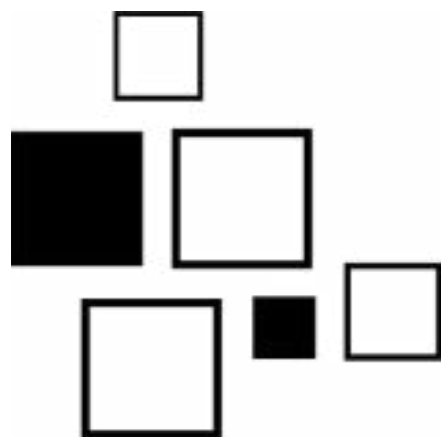


RENATA VOSS CHAGAS

Esta pesquisa teórico-prática parte da vontade de contar histórias, falar de um lugar construído para ser um cinema: o Cine Plaza. Nesse trabalho junto as imagens desse espaço e as imaginações, tendo como objetivo a investigação dos modos de construção da imagem fotográfica através de possíveis deslocamentos e intervenções em um dado espaço – no caso, o Cine Plaza, antigo cinema de bairro de Maceió (AL), que funcionou entre 1950 e 1996 e atualmente se encontra em ruínas. Este trabalho lida com a memória de um lugar que está desaparecendo enquanto matéria, enquanto espaço físico, mas que tem sua imagem viva na memória e na imaginação de quem por ali passou.

Abordaremos aqui a ação “Instante Impreciso” realizada no cinema em agosto de 2011, que consistiu na divulgação de que o Cine Plaza iria exibir as suas últimas imagens, tendo divulgação através de cartazes e da imprensa como forma de convidar o público. Porém, o texto do material de divulgação não informava com clareza o que iria acontecer naquele dia e horário, levando as pessoas a pensar que por ser exibição de imagens em um cinema, seria um filme. “Instante Impreciso” é um trabalho que celebra a morte de um lugar.

Quando pensamos que a fotografia pode tornar algo visível, é preciso ir além do ato de fotografar, do momento em que a câmera retém determinada imagem. Flusser (2002, p. 32), ao falar sobre o gesto de fotografar o compara com um movimento de caça: “o fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas”.



Ao lembrar do lugar escolhido, o Cine Plaza, faço uma imagem dele, torno presente algo que está ausente, através de uma imagem mental. Imagem esta constituída de uma experiência passada, de momentos vividos no lugar e da imaginação e imaginário ligado àquele espaço. Imagens do passado misturadas a imagens atuais. Sobre essa questão da representação do passado Ricoeur (2007, p. 25) pontua:

(...) a presença, na qual parece consistir a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem. Dizemos indistintamente que nós representamos um acontecimento passado, ou que temos dele uma imagem, que pode ser quase visual ou auditiva.

Quando digo “eu me lembro do cinema”, uma série de imagens e atmosferas se tornam presentes, no entanto essas imagens se misturam com a percepção do presente, podendo inclusive substituir a imagem do passado (BERGSON, 2010). Seria a partir daí, talvez, que poderíamos unir memória e imaginação.

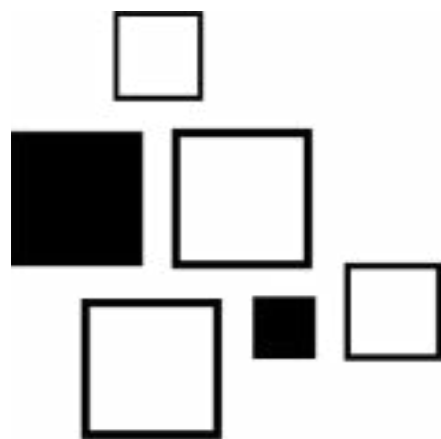
Para Flusser (2002, p. 07), a “imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens”. Assim, o limite entre a lembrança e a imagem é bastante tênue. O que garante que aquilo que lembramos pode ser uma imagem apenas virtual e não uma lembrança de algo que efetivamente existiu ou aconteceu? Lembramos de algumas coisas e outras esquecemos. Do mesmo modo que damos preferência a fazer registros fotográficos de momentos felizes e não dos momentos tristes. Uma das funções da memória é estar contra o esquecimento, conservando e elaborando novos

textos, se renovando (SALLES, 2006).

Bergson (2010) aponta o corpo como referencial para a nossa percepção das coisas: “todos nós começamos por acreditar que entrávamos no objeto mesmo, que o percebíamos nele, e não em nós.” (p. 42). A partir desse pensamento acredito que a minha percepção do Cine Plaza se deve ao fato de ter vivido na infância muito próxima daquele espaço – tendo em vista que o cinema pertencia ao meu avô – e acredito também que as visitas realizadas de tempos em tempos foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa que coloca em relação imagem, imaginação e o lugar. Ainda conforme Bergson (2010, p. 30),

na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie.

Visitar e perceber o espaço do Cine Plaza se entrelaça com a memória do lugar e a imaginação que tenho dele. Como pudemos perceber, a memória, a imaginação e a percepção estão intimamente ligadas; não há como isolar um desses elementos e ignorar o outro. Desse modo,



transito entre as minhas memórias do Cine Plaza, aquilo que percebo ao visita-lo e tudo o que imagino a partir desse lugar, o Cinema.

O cinema é resultado da união de muitas fotografias, fotogramas. A partir da ideia de fotografia-no-cinema, criei trabalhos artísticos que discutem sobre a origem, importância, ascensão e decadência de um lugar para a imagem, imaginação e imaginário. Ir ao cinema para ver imagens criadas de histórias e realidades vividas aproxima-o da fotografia, que permite representar o que se foi. Estabeleci estratégias artísticas que poderia levar imagens fotográficas para esse lugar que por mais de 40 anos, exibiu as mais diversas imagens, imaginadas. Para Sontag (1981, p. 04), “a fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir.” Então, as obras criadas são como recortes de passados que podem construir outras histórias no espaço do cinema.

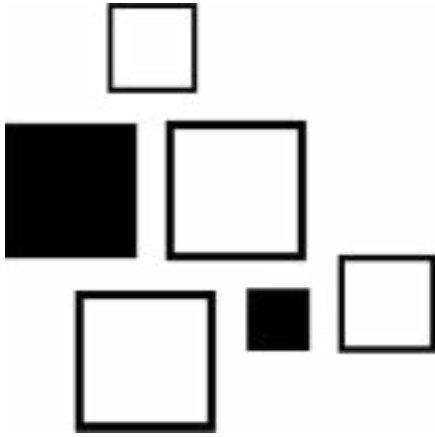
Ao brincar com coisas que desaparecem, nos aproximamos do real, da memória, do tempo. Reaproximar do espaço onde existiu o Cine Plaza e construir um outro olhar sobre “aquela maquina de fazer imagens” é a estratégia usada para a criação dos trabalhos realizados durante o período dessa pesquisa. Essa investigação discute questões que envolvem a memória, o tempo, o lugar e procedimentos relacionados com o deslocamento, com a movimentação das fotografias. Assim, as imagens produzidas nessa etapa da pesquisa são apresentadas como revelações de algo desaparecido, presente na memória de alguns e revisto através do registro fotográfico de outros.

A fotografia pode ser entendida como uma ferramenta da lembrança. Guardamos, por meio dela, fatos, ações, momentos, que queremos manter em constante rememoração. Fontcuberta (2010, p. 39) afirma que “lembrar significa selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto. Não há nada tão doloroso quanto a lembrança exaustiva e indiscriminada de cada um dos detalhes de nossa vida.”. Esse trabalho está situado entre a lembrança e a imaginação, recorte de um tempo impreciso. Contudo, uso uma lembrança do passado associada aos registros fotográficos antigos e aqueles pertinentes aos procedimentos adotados neste momento. Uma obra que discute a memória desse lugar.

Ricouer (2007) fala de uma crítica da imaginação, na qual se deve dissociar memória de imaginação (p. 25). O autor fala da imaginação, “voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico” (p. 26); e da memória como “voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal.” (p. 26).

Considero que esta pesquisa está no limite entre memória e imaginação, pois a partir de uma realidade, e acrescentado elementos de ficção que se materializa através de imagens. Como imaginar ou rememorar sem se ter uma imagem? Conforme Salles (2006),

“(…) não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação.” (p. 71)



Assim, no trabalho desenvolvido a partir do Cine Plaza, há memória, tempo e, principalmente, imagens. Resulta numa poética na qual a fotografia é usada para o desenvolvimento de obras que constroem uma espécie de retorno e deslocamentos físicos, simbólicos e conceituais em direção para outras fotografias, outras imagens.

Com a ideia de “imagem que vai embora”, iniciei uma pesquisa de materiais necessários para a execução da obra (ação). Pensando na proposta de imagens que voam, imagens em movimento, assumi o balão com gás hélio como elemento visível no trabalho, amarrando-o em fotografias impressas em transparências. Optei pela cor preta para o balão, associando a um trabalho que fala da morte de um espaço. Para esse trabalho, tive também que fazer testes com diversos tamanhos de balões para saber qual tamanho seria o suficiente para levar a fotografia embora pelo ar. Ao trabalhar com balões menores, percebi que tinha que amarrar dois balões para que ele levasse embora a imagem e que uma imagem só numa transparência menor, voava lentamente, como se estivesse ainda pesada para o tamanho do balão. Foram dois meses de pesquisa desse material até a sua utilização no evento. É preciso conhecer a matéria usada e esperar o momento certo para aplicá-la em um determinado trabalho. Conforme aponta Salles (2006, p. 61), “obra e artista dialogam. Este é o tempo da matéria, que o artista aprende a conhecer e passa a obedecer ou, em alguns casos, desrespeita-o com alguma intenção. É a espera do artista pelo tempo da obra.”

“Instante Impreciso” é um projeto artístico que trabalha com a imagem em movimento, um outro movimento, as fotografias do meu arquivo são

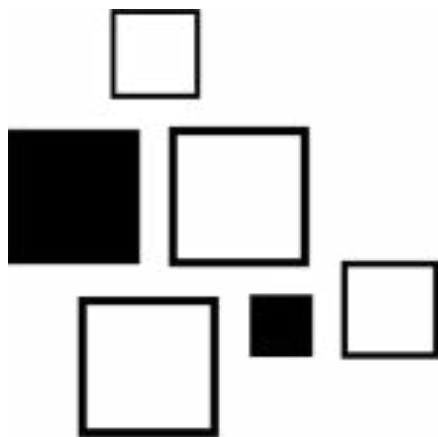
levadas para o cinema. Lá o “evento” acontece: imagens em movimento são difíceis de serem vistas devido à dimensão e distância do público.

Para essa ação, convidei pessoas para ver a exibição daquelas que seriam as últimas imagens do Cine Plaza. Elaborei um cartaz com uma das imagens usadas na primeira ação – uma fotografia em preto e branco arranhada – e foi desenvolvido um material para divulgação do evento junto à imprensa. No entanto, o texto do material de divulgação não informava com clareza o que iria acontecer naquele dia e horário, levando as pessoas a pensar que por ser exibição de imagens em um cinema, seria um filme. Abaixo um trecho do texto enviado:

“Cine Plaza tem última sessão em agosto, com “Instante Impreciso”

Um antigo cinema da capital alagoana, o Cine Plaza, voltará brevemente para fazer sua última exibição na segunda-feira (15), com a obra “Instante Impreciso” (2011), dirigido pela fotógrafa e artista alagoana Renata Voss. O cinema fica localizado no bairro do Poço, e terá sessão única às 15h, aberta ao público.

O Cine Plaza teve sua primeira exibição em 1950, e encerrou suas atividades em 1993. Sua programação era variada, que incluía matinês aos domingos ao público infantil e diversas estreias. Porém, desde meados da década de 1980, se dedicou a uma programação direcionada ao público adulto, até o seu encerramento. O local esteve fechado durante todo esse tempo, ao contrário de outros extintos “cinemas de bairro” de Maceió.



O trabalho a ser apresentado tem o cinema como motivação, e busca trazer questionamentos sobre tempo e memória através da fotografia; assim como busca relacionar essas questões com uma discussão sobre o papel da imagem, sobre o cinema como uma imagem em movimento, um tempo que passa, um direcionamento do olhar para trás.

(...)

O cinema fica localizado na Avenida Comendador Calaça, em frente à Igreja do Bonfim. Mais informações pelo blog: www.renatavoss.wordpress.com.”

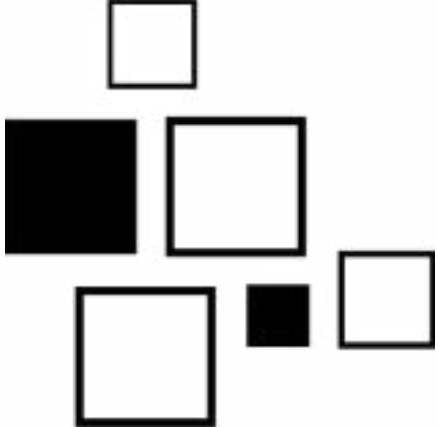
Não havia nenhuma sinalização clara do que aconteceria às 15h do dia 15 de agosto de 2011, a não ser a divulgação do evento. O texto foi enviado juntamente com a imagem do cartaz, que foi também impresso e colocado em alguns pontos da cidade, como faculdades, cinemas, locais que abriguem atividades culturais. No release também foi divulgado o endereço do blog, pois nos dias anteriores criei textos que falavam sobre o ponto de vista e outras questões que foram se desdobrando a partir da divulgação na mídia e questões que me foram feitas por pessoas interessadas em ir ao evento, que foi divulgado assim, envolto em mistérios. A dúvida permeou todo o processo de divulgação: desde o cartaz que divulga título da obra, direção e horário comunicando apenas que “o cine Plaza lançará suas últimas imagens”, já remetendo ao conceito operacional de lançar os balões. Há dúvida no release que menciona a

apresentação de uma obra, mas não diz de que natureza é essa obra, e fala das motivações do trabalho.

A divulgação do evento entrou para a agenda do O Jornal e da Gazeta de Alagoas no dia 14 de agosto de 2011, na véspera do evento. Curiosamente na agenda da Gazeta de Alagoas o evento figurou na categoria “exposição” do jornal. A imprensa então legitima o trabalho e ao pensar na fotografia de divulgação do cartaz, que vem de um álbum de família, ponderamos que a significação de uma fotografia depende, sobretudo, do seu canal de circulação (FLUSSER, 2002). Como também aborda Rouillé (2009, p. 52), “não basta confiança para fazer da fotografia uma imagem fiduciária. É preciso igualmente, como a moeda, circular, permutar, passar de mão em mão.”. Então a credibilidade conferida à imagem do cartaz só aumenta quando a imprensa divulga o evento.

O jornal Primeira Edição divulgou em seu site o evento com o título “Cine Plaza abre as portas ao público com exposição “Instante Impreciso”, no dia 11 de agosto de 2011. Essa notícia me fez refletir sobre o fato de o cinema não ter mais portas. O que era a porta hoje está lacrada com tijolos. Então, como o cinema iria abrir as suas portas? Isso me levou a pensar também sobre como não olhamos para os prédios que morrem pela cidade. Um olhar mais atento para o Cine Plaza iria perceber que não tinha por onde entrar. Assim, como aconteceria tal evento?

A estratégia usada para definir o número de imagens que seriam lançadas no “Instante Impreciso”, está associada ao número de imagens em um segundo de filme, pois são necessárias 24 fotografias. Assim, se-



lecionei 120 imagens, que formariam um “filme” de 5 segundos. Contudo esse tempo foi dilatado, determinado pelo tempo da dispersão dos balões pelo ar. Nesse evento-ação usei imagens de vários tempos e momentos e lugares distintos, criando uma sequencia que logo se dispersava em outros lugares-impresos.

No mesmo momento do evento, às 15h do dia 15 de agosto de 2011, programei uma postagem no blog comentando sobre a ausência de portas no lugar, sobre o ponto de vista que o público deveria assumir – estar do outro lado da rua. Havia uma diretriz geral do que iria acontecer, mas em que tempo, para quem, o próprio decorrer da ação é que iria determinar.

Chamei a equipe de apoio para organizar o espaço onde seriam lançados os balões. Os balões com as imagens foram liberados lentamente, tão lentamente que algumas pessoas esperavam o filme, outras encontraram na ação que pouco a pouco era desvendada pelos comentários imprecisos - como alguém que comentou “nós somos o filme.” - no meio da rua ou sobre a calçada.



> *Figura 1 As pessoas aguardando o início do evento, Cine Plaza, 15 de agosto de 2011.*

Algumas pessoas perguntavam quando começaria a exibição do documentário, em que momento as pessoas poderiam entrar no cinema. Esperaram algo que não aconteceria. A decepção – algo que está presente em nossas vidas e nos filmes – fez parte do trabalho para muita gente que ali estava. Muitos balões, por causa da direção do vento, dobravam e se prendiam em árvores existentes dentro do cinema e outros conseguiam subir até perder de vista. Alguns estouraram. Algo similar acontece em nossa memória: algumas imagens estão presentes, outras desaparecem com o tempo, enquanto outras nem são percebidas.

Percebi que algumas pessoas não notaram o início da aparição dos balões e ficaram aglomeradas na calçada do cinema, como quem espera para entrar e assistir a próxima sessão. Outras

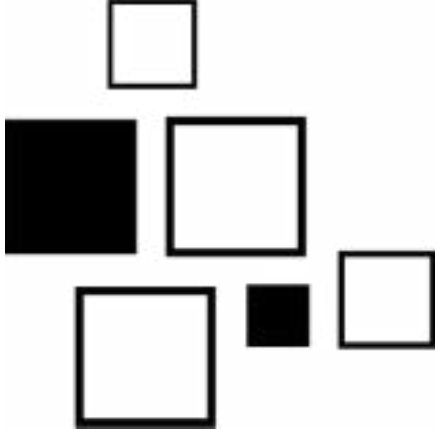
peças que estavam percebendo a ação chamaram todos para ver. As pessoas que não estavam vendo o que estava acontecendo, exaltava, para mim, a invisibilidade do lugar.

O tempo para ver o Instante Impreciso do início ao fim gerou impaciência. Me perguntaram: “estamos liberados?” e eu sorri. Estavam livres sempre. Afinal, pode-se sair no meio de uma sessão de cinema e ir embora.

O Instante Impreciso foi uma ação que por alguns instantes fez o trânsito passar mais lentamente, as pessoas procurando saber o que estava acontecendo ali. A ação propõe olhar para o cinema. Um convite para ficar olhando. E olhar exige paciência, olhar também cansa. E quem olha precisa trazer consigo um tempo determinado para ver. A sensação que fiquei foi de que esperavam pra ver e mesmo vendo, esperavam ver mais. A sensação foi de estranhamento, de ausência, de vazio. Contudo, os balões estavam cheios de ar e o ar cheio de imagens.



> Figura 2 Obra resultante dos registros do evento “Instante Impreciso”, 2011.



Ao escolher procedimentos de levar imagens para o cinema, sendo fotografias de outros lugares e ao convidar pessoas para ir para o cinema e não assistir filmes; Proponho trabalhar com a imaginação, a partir de uma memória da infância que tenho desse lugar e de uma memória pública e coletiva daqueles que frequentaram este lugar. Penso que a memória e imaginação do público, que ao ser convidado para ir ao Cine Plaza, ativaram as suas lembranças do lugar e imagens vivenciadas. “Instante Impreciso” é um trabalho trata a imagem com leveza, embora celebre a morte de um lugar: o Cine Plaza.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas: fotografia e verdade. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução: Alain François [et al.] Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. 2 ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981

O SUJEITO NA INTERFACE: SOBRE A PRODUÇÃO DE RELAÇÕES ENTRE HUMANOS E TECNOLOGIA



RICARDO AUGUSTO ORLANDO – UNIVER-
SIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - TRA-
BALHO EM PARTE DECORRENTE DE PES-
QUISA QUE CONTOU COM APOIO DO
CNPQ*

Resumo: O design de interfaces para sistemas computacionais já foi muito estudado e comentado por pesquisadores da tecnologia. Hoje, questões sobre conexão e participação das pessoas em ambientes de comunicação e compartilhamento, em redes sociais estabelecidas pelas TICs têm recebido atenção. Este trabalho é parte de estudo que procura mapear aspectos que antecederam o atual momento do ambiente comunicacional das mídias digitais/sociais, buscando fazer um retrospecto da emergência e da procedência das bases de interação/interatividade nestes ambientes atuais. Recupera pontos iniciais da informática e estudos que envolvem os debates primordiais sobre o papel e o desenvolvimento das interfaces computacionais nos quais se problematizavam o papel dos seres humanos, das máquinas, da interface e do que se deveria realizar por meio dela. Este percurso é norteado por indagações que procuram compreender como este pensamento lidava com os sujeitos. Indica, ao final, interface como parte do mecânica contemporânea de poder e produção biopolítica.

Palavras-chave: design de interface, sujeito, subjetividade, interação homem-máquina, tecnologia

Uma história de como o digital se integra e permeia toda a sociedade, seus processos e fundamentos, da “vida digital” (Negroponte, 1995), é também uma história de como o humano, suas formas culturais e biológicas, se tornam alvo e passam a habitar a mediação digital e a produção biopolítica. Mundo dos mapeamentos genéticos à codificação da memória, história, processos e saberes da humanidade, da infraestr-



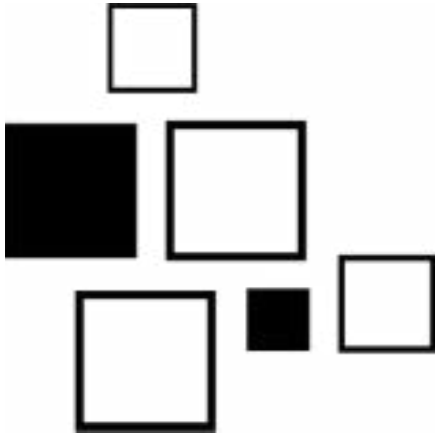
tura produtiva sobre base digital, trafegando pelas redes telemáticas, de cada vez mais coisas sendo processadas e geridas por uma computação distribuída, mais e mais ubíqua, pervasiva. Invasiva, onisciente. “Everyware”.

Propõe-se uma discussão sobre um pequeno retrospecto que evidencia um dos pontos de esforço no processo de constituição desta vida digital, seguindo a relevância das interfaces apontada pelo próprio Negroponte e outros. Trata-se, a partir do chamado design de interfaces, de ver parcial e preliminarmente, processos restritos: parte-se do período inicial da constituição deste campo até meados dos anos 1990, quando a emergência da internet abre novas questões. O objetivo do trabalho é mapear aspectos para outros desdobramentos que, na sequência, explorarão de forma detida o caráter biopolítico da produção de relações entre homens e máquinas na emergência dos sujeitos que nelas se inserem e atuam. Uma investigação prévia em direção aos modos de constituição de sujeitos, formas de integração e repartição na condição de “usuários” da tecnologia.

O design de interfaces já foi estudado por pesquisadores de várias áreas. “Avanços” implementados nas relações entre homens e máquinas informáticas foram comemorados como partícipes da “revolução silenciosa” da computação e a interface a aperfeiçoar-se como alvo permanente e necessário. Numa das várias pontas da questão, aparece o projeto das máquinas inteligentes como geladeiras, lavadoras, carros, elevadores, sanitários, entre muitos, e o debate sobre como nos relacionamos com elas. Da interface, segue-se ainda para as camadas que permitem

contato e participam da produção das relações, a interação e participação. Modos de conexão e trocas entram em foco, questões que atingem tanto a relação humano-máquina quanto os processos mediados por computadores, em função da emergência das mídias e redes sociais que se expandem com a internet: as condições e espaços em que atua o sujeito interagente no mundo das TICs.

No universo dos primeiros computadores da década de 1940, as pessoas trabalhavam literalmente no interior do sistema: operadores se moviam dentro de máquinas que ocupavam quarteirões. As relações entre humanos e máquinas – tanto na escala individual quanto na dimensão que a técnica assume no cotidiano – se tornaram uma questão debatida com insistência por críticos e simpatizantes em diversos campos do conhecimento. Já em Marx essas relações receberam atenção, uma vez que a maquinaria, entre outros pontos, significava a apropriação do saber do trabalhador, objetivando-o em um instrumento de produção. Diziam respeito ainda a um novo modo de organização do trabalho e ao redimensionamento da força produtiva. A maquinaria transformou o trabalho vivo da manufatura em trabalho morto (Marx, s/d). De lá para cá, as relações entre humanos e máquinas ganharam cada vez mais relevância: aparecem em Taylor e sua organização “científica” do trabalho (Taylor, 1971), no fordismo e a linha de produção (Heloani, 2003), e tiveram destaque com a consolidação dos estudos ergonômicos a partir da Segunda Guerra. Chegam a um estatuto diferenciado com as interfaces e os computadores pessoais a partir dos anos 1970. Recentemente, aparecem as discussões sobre como o computador, na condição de máquina “movidada à subjetividade” (e produtora de subjetividades) retoma



o trabalho vivo. Pascal Jollivet (2003) é categórico: o computador, fora da relação com o homem, é uma máquina vazia de função e utilidade. Só ganha sentido na relação com o humano e no uso que se faz dela. Homem e computador formam um sistema de assistência cognitiva e relacional. A tecnologia informática não é tecnologia, mas metatecnologia. O computador não é uma máquina, mas metamáquina. No uso e aplicação da tecnologia da informação se criam novas máquinas, novas tecnologias.

Interface recobre denominação genérica que tem servido como referência aos elementos que produzem estas relações entre homens e máquinas. No caso da informática, considera-se um marco o desenvolvimento da interface gráfica de usuário (GUI – graphical user interface), presente lançamento do Apple Macintosh em 1984 que, entre outros fatores, teria contribuído para a inserção social dos computadores, sua disseminação e a transformação do digital no fundamento das sociedades urbanas atuais (Johnson, 2001; Lévy, 1993). A GUI possui um conjunto de elementos básicos – WIMP ou janelas, ícones, menus e mouse (windows, icons, menus and a pointing device) – e estabelece um modelo de relação fundado em: tomar a tela como espaço no qual o usuário se move com o uso do apontador; representação figurada das estruturas de informação; ação sobre o equipamento e a informação de forma intuitiva e sensoriomotora (manipulação direta); e menus que mostram o que é possível fazer e abrem o sistema para uma exploração (Johnson, 2001; Lévy 1993).

Na visão das interfaces como responsáveis em parte pela difusão da

informática para fora dos ambientes especializados, elas instaurariam um caráter envolvente e facilitador para o uso e o aprendizado dos sistemas. E essa superfície de contato, em toda sua diversidade e complexidade, já há muito passa a ser ponto de esforço e investimento da ciência e da esfera produtiva. Interface é contato, conexão, integração de elementos ou instâncias de naturezas distintas que não poderiam estabelecer trocas sem mediação. A interface está entre os processos que constituíram a sociedade de controle esboçada por Deleuze (1992).

AS INTERFACES E AS RELAÇÕES ENTRE HOMENS E MÁQUINAS

Sinais desse investimento na relação homem-máquina aparecem na criação da pioneira Ergonomic Research Society, em 1949, como marco da ascensão do interesse pelo tema, em especial, após os problemas enfrentados durante o conflito bélico. Sob a perspectiva de Laville (1977), há antecedentes entre engenheiros e organizadores do trabalho preocupados com o rendimento, entre pesquisadores das atividades humanas, atentos à biomecânica, e entre os médicos higienistas, relacionados à saúde do trabalho.

Chapanis aponta a guerra como marco para que o campo de saber correspondente, a Engenharia Especializada em Fatores Humanos, tivesse sua consolidação como “disciplina especial”, lembrando que no conflito os homens se deparavam com máquinas que “apelavam não para o poder muscular do operador, mas para suas aptidões sensoriais, de percepção, de julgamento e de decisão” (1972 : 28). Isto trouxe urgência em questões como saber o volume de informações que um homem é capaz de absorver numa tela de radar.



Montmollin (1967) trata de três fases do pensamento da relação humano-máquina: os estudos centrados sobre a máquina, os centrados sobre o homem e sobre os sistemas homens-máquinas (SHM). Ele também considera as nuances entre as tendências do campo nos EUA, na Europa ocidental e na antiga União Soviética. A visão de SHM difere daquela que estabelece simples contato entre as duas instâncias, reconhecendo o papel dos fluxos informacionais como base para a estruturação de relações. As duas partes compõem um sistema em processo contínuo de troca: aproximação das funções dos homens e das máquinas para formar um todo funcional homem-autômato, cuja preocupação central não é adaptar um ao outro, mas maximizar a performance global do sistema assim considerado.

Os primeiros computadores surgiram nos anos 1940-1950 sob o signo da Segunda Guerra, provenientes dos trabalhos sobre as calculadoras de grande porte que já era realizado nas décadas anteriores. Juntem-se aí as ideias de matemáticos, engenheiros e outros cientistas envolvidos com questões que antecederam a ajudaram a delinear campos de saber como a cibernética, ciências cognitivas e influenciaram o modelo inicial de computação – Norbert Wiener, Claude Shannon, Alan Turing, John von Neumann, Warren McCulloch, Walter Pitts, Vannevar Bush, entre muitos (Breton, 1991; Dupuy, 1996).

Nos primeiros anos da computação, a relação homem-máquina era menos problematizada. A atenção se voltava para a lógica, os algoritmos, os componentes. Movimentar cabos e chaves, fazer a leitura de luzes nos painéis e lidar com cartões perfurados era o que dominava esta

relação. Depois disso, aparecem computadores operados por terminais que se pareciam com misto de máquinas de escrever e impressora, nos quais se observava a impressão dos códigos e comandos. Pelos teletypewriters (TTYs), estabelece-se um modelo de interação orientado por linha, espécie rudimentar de diálogo entre o operador e a máquina. No TTY, as trocas eram feitas por comandos do operador e resposta da máquina eram impressas. Num segundo momento, a troca dava-se no que ficou conhecido como “glass-TTY”, uma tela com o mesmo princípio (Nielsen, 1993).

Neste momento, o foco é a máquina, seus componentes, o software, a lógica, a programação. Um equipamento feito para usuários de conhecimento especializado. Até então, falar de leigos usando a máquina parecia delírio utópico. O processamento em lote simboliza a época: o usuário levava seus dados ao centro de computação (CPD), inseria-os no sistema via cartões perfurados e voltava depois para buscar as listagens com o resultado. Tempo que coincide com a circulação de algumas imagens dos computadores como cérebro eletrônico que permearam o imaginário sobre a tecnologia informática. Máquina infalível que rivaliza com o ser humano e que o substituiria. Visões difundidas em obras de ficção científica, mas não só.

Em 1960, J. R. Licklider publica um texto que se tornará emblemático para marcar a emergência de um novo modo de conceber a relação homem-máquina. Em “Man-computer symbiosis”, o autor coloca o homem no campo da computação não mais como modelo para a criação de rotinas que imitem o seu pensamento, como nas investigações de



inteligência artificial, não mais como o outro imperfeito ao qual a perfeição do cérebro eletrônico se contrapunha, mas como algo que deve estabelecer uma relação de cooperação. E mais, defende uma interação em tempo real, pensando a interação com o computador como a que se dá com um colega que pode apoiá-lo com sua competência (Licklider, 1990). Ideias que ele amplia em publicações subsequentes.

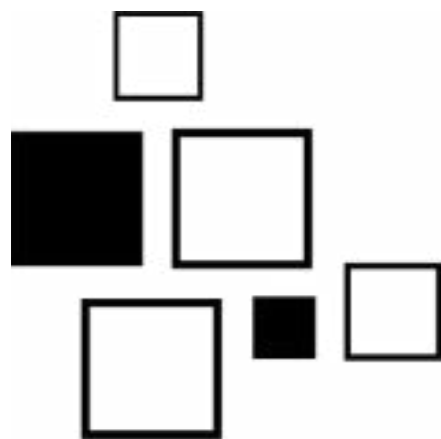
Pouco tempo depois, Ivan Sutherland divulga o Sketchpad, experimento baseado numa computação de relação em “tempo real”, presumindo interação: ação do homem e resposta da máquina; manipulação de gráficos na tela por meio de caneta ótica – o primeiro dispositivo apontador – e comandos de teclado, com atualização imediata da imagem na tela (Sutherland, 1963). Trata-se de experimentos pioneiros que concebem a tela como espaço, a primeira abordagem da tela como “folha de papel” e uma demonstração da manipulação direta que viria se firmar na GUI.

No início dos anos 1960, Douglas Engelbart reúne no quadro conceitual de seu projeto as ideias de Vannevar Bush de 1945 sobre o Memex (o extensor memória) e o modelo preconizado por Licklider, entre diversas outras sobre computação, recuperação de informações, inteligência e expansão das capacidades intelectivas humanas e apoio na solução de problemas. Surge o fundamento do “Augmentation Research Center” (ARC), um conjunto meios para que o homem pudesse abordar problemas de complexidade e dificuldade (“augmenting human intellect”). Uma proposta que ele vinha amadurecendo e cultivando desde o início dos anos 1950, que toma forma no seu laboratório no Stanford Research Institute (SRI) e vem a público como um protótipo de produto/sistema

na cultuada demonstração de 1968 (“The mother of all demos”). Como conta Engelbart, para ele devia se pensar em uma estação de trabalho (workstation) como um portal para uma oficina pessoal de ampliação do conhecimento, um lugar em que se encontram informações e ferramentas para trabalhar com e por meio do conhecimento, além de colaborar com outros trabalhadores do conhecimento (Engelbart, 1962; 1986).

Desse projeto advêm grandes avanços nas interfaces e no pensamento sobre o seu design, com influência sobre um modelo de computação mais amigável e no desenvolvimento da GUI, conforme alguns autores (Johnson, 2001; Lévy, 1992). Engelbart é considerado um pai do modelo de interação dos atuais computadores e o inventor das chamadas tecnologias intelectuais. Vale notar aqui que o final dos anos 1960 são marcados pela intensificação da Guerra Fria e a aceleração da corrida espacial, com o lançamento da missão espacial Sputnik pelos soviéticos em 1957. Embora Engelbart (1986) relate dificuldades para conseguir fundos para seu projeto, os anos 1960 viram um investimento sem precedentes em ciência e tecnologia que permitiu apoio a projetos como o ARC, com características e fundamentos distintos dos correntes à época em termos de modelo de computação, relação com a informação e ampliação de inteligência.

Como lembra Heloani (2003), na década de 1960 o modelo fordista estava em fase de esgotamento e emerge uma contestação crescente da organização disciplinar das fábricas. A partir dos anos 1950 são introduzidas as máquinas-ferramenta comandadas por controle numérico derivadas dos avanços na tecnologia da informação, sendo já uma nova

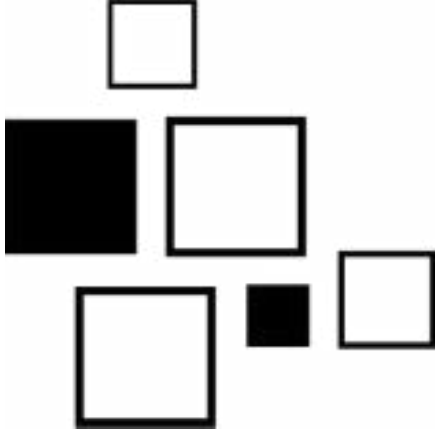


relação entre homens e máquinas, que se estende por todo processo de automação, sob a influência da cibernética e das teorias dos sistemas. A produção fabril na sociedade de massas pedia um nível de precisão, repetibilidade e outras exigências nos processos que somente as máquinas por comando numérico puderam oferecer. Com a corrida espacial a todo vapor, as altas somas aplicadas no desenvolvimento científico e tecnológico nos EUA significaram também investidas sobre os sistemas de navegação, cabinas, pesquisas sobre cognição e operação de aviões e naves (Rheingold, 1985). A relação homem-máquinas em plena problematização.

Engelbart institui um modo de investigação das interfaces que incluiu testes com usuários. Estudos em que o sujeito usuário entra em foco e se estabelece e se amplia a necessidade de um saber sobre o humano que opera a máquina: não mais somente ensinar o usuário a lidar com o computador, não mais apenas aperfeiçoar o funcionamento da máquina no processamento da informação, no refinamento da lógica dos programas, na sua capacidade de lidar com mais e mais questões. Acumular também um saber que pudesse ser revertido na própria melhoria do sistema e investir na parte da construção da máquina que pudesse aproximá-la do ser humano. A computação seguindo em direção ao humano e social.

Consolida-se no campo da interface, uma nova relação humano-máquina como ideal, necessária. Uma nova relação que desemboca no modelo de máquina movida à subjetividade. A herança que este processo deixa para a década seguinte, além dos produtos que resultaram dele e

que foram cada vez mais adotados por pesquisadores e empresas, é o design de interfaces centrado no usuário, o UCD (user centered design). Começam a se ampliar entre os estudiosos da computação a discussão sobre as formas de aproximar o computador do leigo e sobre as formas de se disseminar seu uso. Eles passam a se preocupar mais em compreender o uso da máquina, dos processos nos quais estão envolvidos os usuários em sua relação com o computador e com a informação, os saberes necessários para que se pudesse construir uma computação mais ampla. Os vários e distintos profissionais envolvidos nessa tarefa buscam o auxílio das psicologias, das ciências cognitivas, dos modelos de processamento humano da informação, dos modos como os seres humanos aprendem e realizam tarefas, do pensamento sobre solução de problemas, entre vários aspectos. Surgem debates e experimentos sobre como facilitar o uso, propiciar a capacitação, entusiasmar os usuários. Na virada dos anos 1970-1980, por exemplo, discutem-se temas como a construção de jogos para computador que vão se tornar referência algum tempo depois no debate sobre envolvimento do usuário com o sistema e os mundos em que os usuários atuam. Preocupações como a relação entre diversão e facilidade de uso ou aprendizagem, manipulação de “objetos” na tela, interfaces exploratórias etc. vão se tornando cada vez mais frequentes no âmbito do design de interfaces. Thomas Malone (1982), por exemplo, se perguntava o que fazia os games tão cativantes e como suas características poderiam ser usadas para construir interfaces agradáveis, fáceis de aprender e de usar. John Rieman (1996) lembra que nessa época estudiosos como Ben Shneiderman, John Carroll e Malone se questionavam sobre como os sistemas computacionais poderiam ter características similares aos games: ninguém faz aulas



para aprender a jogar, e os jogadores costumam se dedicar, mesmo nos intervalos de outras tarefas, com o objetivo de descobrir novos recursos.

Em paralelo à problematização da interface, que vai se consolidando em linhas de pesquisa e disciplinas como a HCI – Human Computer Interaction (entre outras rubricas, como computer-human interaction, man-machine interface, human-machine interface, operator-machine interface, as tradicionais Ergonomia e Fatores Humanos [Nielsen, 1993]), o mundo da informática vive no calor dos debates sobre computação aberta e standards que emerge em meio ao processo de conversão do equipamento em produto de consumo e na busca comercial de sua massificação. Conforme Cargill (1994), a construção de um modelo de computação aberta remete ao “movimento plug-compatible”, uma oposição à IBM, sua tecnologia proprietária que lhe garantia um política de preços elevados (anos 1960). A consolidação em prol de sistemas abertos tomou corpo com o crescimento das vendas do minicomputadores, iniciando uma fase de intercomunicação aberta (anos 1970). Usuários passaram a questionar porque todos os computadores não “falavam” a mesma “linguagem”, não podiam ser interconectados. Os fabricantes de tecnologia ofereceram, cada um sua solução, o que não resultou em avanços significativos.

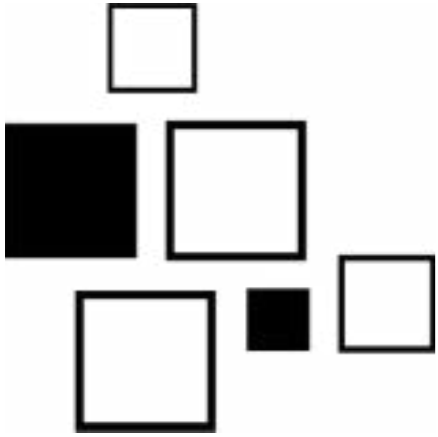
A produção de sistemas abertos, que depende dos standards, não era um processo simples ou bem resolvido, mostra Cargill. Padrões são definidos politicamente, baseados em interesses e estratégias de mercado. A padronização dos sistemas garante compatibilidade e com isso integração. Até os 1970, a computação era quase exclusivamente pro-

prietária e os sistemas não se interconectavam com facilidade. Em meados dos anos 1980, conta Cargill, a indústria de tecnologia havia gasto bastante na produção de standards, mas não havia demanda para eles. Como forma de aproveitar os investimentos, eles foram convertidos em ferramentas de marketing. A medida da abertura de seus sistemas foi argumento de venda usada pelos fabricantes. Como consequência há popularização dos standards, associando-os ao conceito de sistemas abertos (Cargill, 1994). Assim, a interface passa por um desenvolvimento significativo no início dos anos 1980 também por forças de mercado, porque a informática começava a atingir públicos cada vez mais amplos e havia uma urgência em transformar o computador em produto de massa.

O SUJEITO NA INTERFACE

Após o sucesso celebrado da GUI, amplia-se a consideração sobre a relevância do design de interfaces. Já desde os anos 1960, por exemplo, se investigavam outros modos de relação do homem com o universo digital, como por exemplo, os estudos de Ivan Sutherland no campo da realidade virtual (ele propôs a “tela definitiva” - the ultimate display – colocando o usuário dentro de um mundo produzido pela máquina, que seguiria as regras da realidade física. Construiu o que seria o primeiro modelo de artefato de visualização desse universo, um HMD ou head-mounted display (Biocca, Kim e Levy, 1995).

A partir dos anos 1980, diversificam-se os estudos sobre as interfaces e os modos de relação do homem com o digital. São o que alguns autores consideram como “paradigmas de interação” que se dedicam a resolver questões específicas, problematizar aspectos mais direcionados. O que



estes paradigmas mostram é emergência de formas cada vez mais produtivas de construção de um saber sobre o humano e os seus modos de vida, trabalho, diversão etc. e o seu relacionamento com o digital. O humano e seu cotidiano como questão para a tecnologia informática e suas esferas. Modelos em constante discussão, revisão, hibridação, metamorfose como mostram Dix et al. (1998) e Preece, Rogers e Sharp (2002), discutidos em Orlando (2006), cuja abordagem detida não cabe aqui. Entre eles estão: projetos voltados ao trabalho cooperativo - Computer-Supported Cooperative Work (CSCW), com a construção de sistemas de trabalho em grupo que evidenciam a interação social por meio da interface (pragmática da comunicação, formas de relacionamento humano, dinâmica de trabalho nas organizações); as interfaces multimodais, que pretendem inserir no sistema múltiplos canais de comunicação humano-máquina (reconhecimento de fala, de gestos e de escrita à mão); as “tecnologias da realidade” - realidade virtual, realidade ampliada, virtualidade aumentada ou a noção de realidade mediada -, que problematizam a relação dos usuários com o mundo, com objetos no espaço e com o próprio espaço, como o digital interpenetra o mundo físico e a marcação ou a diluição do limite entre os dois.

A computação ubíqua defendida por Mark Weiser (1996), é uma delas: objetos inteligentes espalhados pelos ambientes, com interface que não exige atenção do usuário como a GUI. Em oposição à realidade virtual, ele alega que não se trata de inserir pessoas dentro de um mundo gerado por computador, mas de colocar o computador no mundo “exterior”, distribuí-lo no local onde se vive. Em termos mais específicos, incorporar a tecnologia nos ínfimos espaços de habitação, trabalho, lazer e

fazer com que pequenos aparelhos processados, estejam integrados aos ambientes. Para ele, a tecnologia não deve ser objeto de atenção, ao contrário, ela deve prestar atenção no homem e oferecer-lhe o que necessitar, quando necessitar: integrada ao ambiente e à tarefa tanto quanto possível, de modo a não ser notada. Numa computação que permeia todo o ambiente, não ‘adentramos’ mais ao digital, mas ele se mistura, atravessa todo o espaço. A ubiqüidade da tecnologia digital está na base do que seria a constituição de espaços híbridos: não mais um mundo apartado, o ciberespaço ou o ambiente virtual fechado da RV, mas espaços que fundem digital e “físico”. Exemplos dessa integração no período pesquisado aqui são os projetos DigitalDesk, dos bits tangíveis e interfaces tangíveis de usuário, que podem ser vistos em Preece, Rogers e Sharp (2002).

Outra vertente é a dos objetos atentos, na mesma linha de prestar atenção aos movimentos das pessoas e buscar antecipar suas “necessidades”. Que tal se os objetos pudessem sentir nossa presença, nosso foco de atenção, nossas ações e pudessem responder com informação relevante, sugestões e ações?, pergunta Pattie Maes (2005). Há muitas informações sobre objetos do mundo físico colocadas no mundo digital. Por meio de sensores, capacidade computacionais e comunicativas adicionadas aos objetos, além de técnicas de interface inteligente, seria possível predizer o interesse de uma pessoa em algo e integrar o digital e o físico com “informação digital relevante e serviços que podem ser oferecidos a uma pessoa quando ela interage com um objeto” (Maes, 2005 : 46). Um tipo de abordagem que requer o uso de recursos para operar com grandes massas de informações: depurar quantidades de



informação sobre objetos e transformá-las em “pedras preciosas de conhecimento”; “modelar” o usuário e personalizar a informação com base em seus interesses catalogados num perfil; acumular dados e formar um histórico de hábitos, de objetos que lhe interessaram; cruzar informações e “decidir” o que mostrar frente a uma interação com um objeto.

Várias abordagens foram influenciadas pela computação ubíqua, como é o caso da computação pervasiva, da móvel, da vestível. O que a ubiquidade da tecnologia da informação coloca são os modos de interação que se baseiam densamente em monitoramento do usuário e de seu ambiente: os chamados ambientes atentos em que os locais repletos de sensores detectam o estado do usuário, acompanham o que ele olha, o contexto em que ele se encontra e procuram fazer com que os computadores atendam as suas “necessidades”, “antecipando” desejos (Preece, Rogers e Sharp, 2002).

Entre os paradigmas de interação, a computação afetiva. Em se tratando da relevância do afeto e da emoção para a relação entre humanos e máquinas, muitas pesquisas buscaram incluir estes fatores em sistemas interativos. Dois argumentos, entre outros: a emergência da emoção como questão para a performance de atividades intelectuais, sobrepondo-se ao primado dos modelos cognitivos anteriores como referência para o design – fundados no ser humano como processador de informação e voltados à ação racional. A emoção e o afeto vistos cada vez mais como básicos para o pensamento criativo, inteligência e aprendizado, enfim, para a produtividade. O segundo ponto, aliado a este, é que emoção e afeto abrem uma nova agenda para as pesquisas de design de interfa-

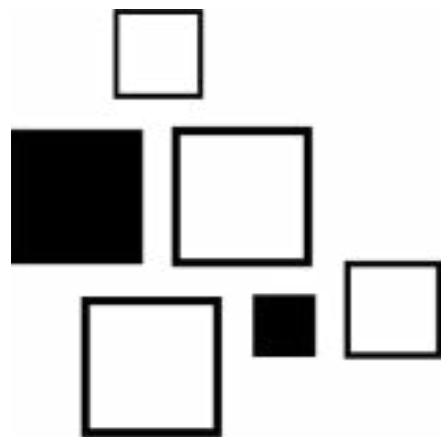
ces (Norman, 2004). Como resume Picard (1998): “Emotions are steadily at work within us, biasing goals and motivations, and ultimately what we think and do. And, it’s good we can’t turn these emotions off”.

Várias vertentes de pesquisas se organizam em torno da computação afetiva, que busca desenvolver capacidades de reconhecer, expressar, modelar, comunicar e responder à emoção (Picard, 2003). Algumas centram-se em agregar às interfaces meios para que o sistema possa verificar o estado emocional do usuário e gerar resposta condizente, buscando melhor performance e tentando evitar que a qualidade de sua experiência decaia. Por meio de recursos variados como reconhecimento de expressões faciais, análise de fala, monitoramento de sinais corporais por sensores – pressão, temperatura, transpiração, pulsação cardíaca, tensão muscular etc. – ou da movimentação do mouse, frequência e intensidade de cliques, entre outros, procura-se identificar a condição emocional do usuário.

Para isso é necessário que se desenvolvam aparelhos, equipamentos capazes de coletar os dados e softwares que façam a análise deles e estabeleçam relações entre os parâmetros medidos e estados emocionais. Trata-se de uma modelagem do afeto, do processo de caracterização das respostas emocionais (Picard, 2003). Estas interfaces conseguem originar um nível de saber inédito sobre o sujeito usuário e seu uso.

INTERFACES E BIOPOLÍTICA

As interfaces são, ao mesmo tempo, uma camada de integração do homem à tecnologia informática e uma forma de integração da tecnologia



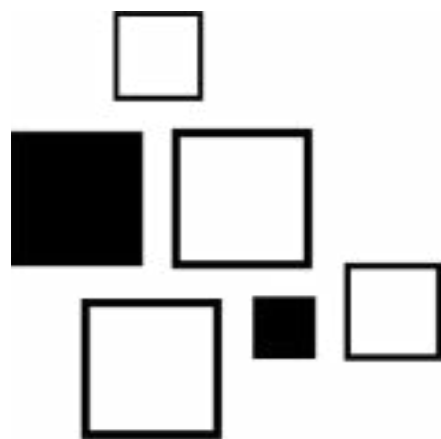
no cotidiano, na vida, na sociedade. O seu projeto é o estudo das formas de promover essa integração, que passa pela acumulação de um saber sobre o homem, seus espaços, sua rotina, seu pensamento, seu cotidiano, ao mesmo tempo que elas codificam e objetivam formas de conceber e desenvolver tarefas, relações, conceitos. Ao mesmo tempo que as máquinas dependem da subjetividade humana para funcionar e ganhar sentido (Jollivet, 2003), elas são o perfeito aparelho de captura dessa subjetividade, da codificação e sistematização da vida, da sociedade.

Pierre Lévy defende que Engelbart, mais do que princípios da interação “amigável”, produziu agenciamentos básicos de uma tecnologia intelectual, trabalhando “no nível molecular das interfaces [...] lá onde lá onde os elementos constituintes dos homens e das coisas se enlaçam” (Lévy, 1993 : 55). Para o autor, ele atuou na ligação do equipamento com o sistema cognitivo humano, na “micropolítica das interfaces” que os imbrica cada vez mais por um conjunto complexo de elementos, aproximando-os numa espécie de co-evolução entre humanos e ferramentas, buscando cada vez mais uma integração do usuário ao sistema.

Na perspectiva de Maurice de Montmollin (1967), um sistema é um conjunto de variáveis em interação tendo em vista um objetivo que é comum a todo ele: interação e comunicação de todas as partes. O sistema homens-máquinas é uma organização funcional composta por homens e máquinas trabalhando em conjunto, com um objetivo comum, ligados por redes de comunicação e troca de informações. Um ou vários homens, uma ou várias máquinas interagindo, em um dado ambiente, com suas restrições. Como destaca Montmollin, neste prisma, o acento é dado à

interação entre as partes, de modo que uma ergonomia destes sistemas não se interessa nem pelo homem isolado, nem pela máquina. Nestes sistemas complexos, humanos e não-humanos são partes intercambiáveis, definidas conforme o caso, considerando-se os procedimentos adotados para a “repartição” das funções.

Como destacam Deleuze e Guattari (1997), a partir de Montmollin, os problemas não são mais de adaptação do homem ou da máquina, mas de escolha entre partes intercambiáveis. Os homens tornam-se “peças componentes intrínsecas, “entradas” e “saídas”, feed-back ou recorrências, que pertencem à máquina e não mais à maneira de produzi-la ou de se servir dela”. Os autores chamam esta condição de servidão maquínica e mostram por seu intermédio que não se trata de um sujeito trabalhador ou usuário e uma máquina exterior à qual ele é sujeitado, mas de homens como “peças de uma máquina que sobrecodifica o conjunto”. A computação recompõe um regime de servidão generalizado, com os “sistemas homens-máquinas” substituindo as relações de sujeição da maquinaria analisada por Marx, não mais de submeter o trabalhador à máquina, mas de integrá-lo nela, migrando para a relação de servidão (Pelbart, 2000). Servidão que se caracteriza porque “a relação do homem e da máquina se faz em termos de comunicação mútua interior e não mais de uso ou de ação” (Deleuze; Guattari, 1997 : 158). As interfaces, na sua própria condição de integradoras de partes, são afeitas aos processos analisados por Pelbart (2000) da dissolução das fronteiras entre as esferas produtiva e reprodutiva, na condição de sociedade em que todos os tempos e espaços se integram ao âmbito produtivo. Elas promovem, com a integração cada vez maior, uma indiferenciação inclu-



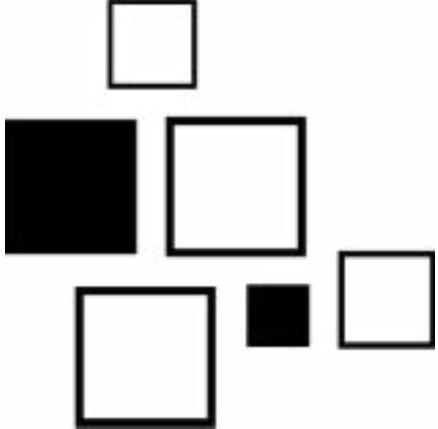
siva ou algo como a simbiose preconizada por Licklider: servidão máquina de integração dos indivíduos no capital. Elas atingem o sujeito por microagenciamentos (Lévy) e o conectam a um contexto mais geral de uma vida digital.

As interfaces estão no cerne dos processos de constituição da sociedade de controle. Esta sociedade é caracterizada pelas máquinas informáticas e sua emergência coincide com o período pós Segunda Guerra. Deleuze (1992) a define em contraposição às sociedades disciplinares de Foucault e suas máquinas energéticas. As interfaces aqui tornam-se um exemplo profícuo da alteração da lógica de funcionamento que opera na sociedade de controle: da atuação das disciplinas para ampliar as forças (utilidade) e minimizar a resistência (docilidade), passa-se aos ambientes que empoderam o sujeito e o conclamam a interagir, produzir, participar, criar, comunicar, se relacionar. A disciplina (Foucault, 1977) marca a sociedade dos sujeitos em acordo com a norma, dos espaços fechados e das instituições de sequestro (hospital, caserna, escola, fábrica), do tempo e espaço controlados com suas lógicas bem definidas e rígidas, dos moldes fixos, das hierarquias, do exame, da visibilidade e da vigilância. Cada um no seu quadrado.

O controle (Deleuze, 1992) é a passagem para uma sociedade em que a lógica da disciplina ao mesmo tempo assume formas mais fluídas, modulares, flexíveis, se espalhando por todo o social, se generalizando: diluição das fronteiras entre os espaços e tempos e seus funcionamentos – a escola, a família, o trabalho, o lazer, o consumo –, abolição da dialética do dentro e fora, ampliação e generalização da vigilância/

monitoramento constante (câmeras, senhas, bancos de dados etc.). Na sociedade de controle, o social é atravessado pela lógica do capital e seus modos de produção e reprodução que dependem mais da livre circulação, de um tipo de trabalho que precisa do afeto, da capacidade relacional, comunicativa. Um capitalismo que não tolera sujeitos burros, apáticos, isolados, desatentos, depressivos, lentos, que penetra a subjetividade em escala crescente, de modo invasivo, investindo-a e mobilizando-a em sinergia produtiva (Pelbart, 2000).

Para Hardt e Negri (2003), o poder disciplinar manifestava-se na estruturação de parâmetros e limites do pensamento e da prática, sancionando e prescrevendo comportamentos normais e desviados, num modelo que permeou a primeira fase de acumulação capitalista. A sociedade de controle propõe mecanismos de comando cada vez mais “democráticos”, “imanescentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos”. (2003 : 42). Retomando o conceito de biopoder de Foucault, eles acreditam que o poder só pode assumir comando sobre a vida da população quando todos os indivíduos “abraçam e reativam por sua própria vontade” a função integral, vital que ele assume. O contexto biopolítico se torna terreno referência, uma vez que nas sociedades disciplinares, como alegam, os efeitos das tecnologias biopolíticas eram apenas parciais, não chegando “a permear inteiramente a consciência e o corpo dos indivíduos, ao ponto de tratá-los e organizá-los na totalidade de suas atividades” (2003 : 43). O contexto geral de implicação de todas as forças sociais diz respeito também à crescente relevância do trabalho imaterial, suportado por tecnologias digitais. O poder hoje se exerce por produção biopolítica porque a vida, em sua totalidade, esta-



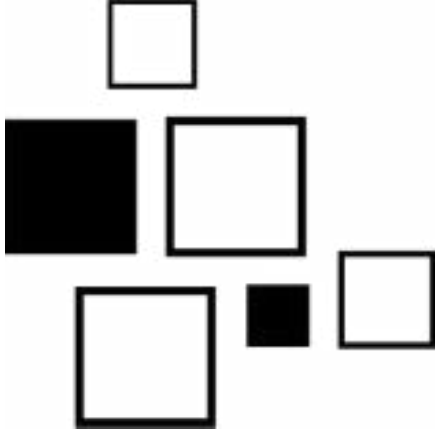
ria incluída nos esquemas produtivos.

As interfaces são produtoras de relações dentro de uma perspectiva do imperativo da conexão. Jogam papel importante na produção biopolítica. Na configuração da sociedade de controle, em que trabalho e capital sofrem mutação, Pelbart (2000 : 36) alega que o trabalho é também imaterial porque incide sobre a subjetividade humana: “consumimos hoje sobretudo fluxos, de imagem, de informação, de conhecimento, de serviços”, que possuem também uma dimensão “propriamente afetiva”. Trabalho imaterial é também afetivo porque produz e lida com afetos. Há uma relação necessária entre trabalho afetivo e redes sociais, formas comunitárias, a capacidade de constituir relações, interagir, uma vez que, reciprocamente, o sujeito cria redes e é criado por elas. Deste modo, explica, é que se pode compreender a dimensão biopolítica, uma vez que o “trabalho precisa da vida como nunca e seu produto afeta a vida numa escala sem precedentes” (Pelbart, 2000 : 37).

Constituídas sobre a ideia de liberdade e domínio sobre o sistema por parte do usuário, as interfaces referem-se a um processo de “empowerment”, de dotar o usuário de poder para que ele tenha liberdade de ação e criação nos sistemas. No quadro de uma perspectiva biopolítica, elas atuam na progressiva integração da vida e do cotidiano ao universo digital, para além de tudo que se possa dizer em seu favor, nas formas contemporâneas de exercício do poder, no seio da reprodução de processos básicos da sociedade de controle. Liberdade e a potência da subjetividade nas engrenagens da produção e do poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIOCCA, Frank; KIM, Taeyong; LEVY, Mark R. 1995. The vision of virtual reality. In: BIOCCA, F.; LEVY, M.R. (eds.) Communication in the age of virtual reality. Hillsdale-NJ: Lawrence Erlbaum Ass. p.3-14.
- BRETON, Philippe. 1991. História da informática. São Paulo : Unesp.
- CARGILL, Carl F. 1994. Evolution and revolution in open systems. Standard-View, 2(1):3-13, March.
- CHAPANIS, Alphonse. 1972. A engenharia e relacionamento homem-máquina. São Paulo : Atlas.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1997. O aparelho de captura. In: DELEUZE; GUATTARI. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. v.5. São Paulo : Editora 34. (Coleção Trans). pp. 111-77.
- DELEUZE, Gilles. 1992. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. Conversações, 1972-1990. Rio de Janeiro, Editora 34. p.219-26.
- DIX, Alan J.; FINLAY, Janet; ABOARD, Gregory D.; BEALE, Russell. 1998. Human-computer interaction. London : Prentice-Hall Europe. 2ª ed. xviii, 638 p.
- DUPUY, Jean-Pierre. 1996. Nas origens das ciências cognitivas. São Paulo : Unesp.
- ENGELBART, Douglas. 1962. Augmenting human intellect : a conceptual framework. Menlo Park-CA: Stanford Research Institute. Doug Engelbart Institute, [s/d]. Disponível em: <http://www.dougelbart.org/pubs/augment-3906.html>. Acesso: 09/2012.
- ENGELBART, Douglas. 1986. Workstation History and the Augmented Knowledge Workshop. Doug Engelbart Institute, [s/d]. Original em: Proceedings of the 1986 ACM Conference on the History of Personal Workstations, Palo Alto-CA. Disponível: <http://www.dougelbart.org/pubs/augment-101931.html>. Acesso: 09/2012.
- FOUCAULT, Michel. 1977. Vigiar e punir : nascimento da prisão. Petrópolis (RJ) : Vozes.



HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2003. Império. Rio de Janeiro : Ed. Record.

HELOANI, José Roberto. 2003. Gestão e organização no capitalismo globalizado : história da manipulação psicológica no mundo do trabalho. São Paulo : Atlas.

JOHNSON, Steven. 2001. Cultura da interface. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.

JOLLIVET, Pascal. 2003. NTIC e trabalho cooperativo reticular : do conhecimento socialmente incorporado à inovação sociotécnica. In: COCCO, G.; GALVÃO, A.P.; SILVA, G. (orgs.). Capitalismo cognitivo : trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro : DP&A Editora. p.83-107.

LAVILLE, Antoine. 1977. Ergonomia. São Paulo : EPU; EdUSP

LÉVY, Pierre. 1993. As tecnologias da inteligência. Rio de Janeiro : Editora 34.

LICKLIDER, Joseph. 1990. Man-computer symbiosis. In: DIGITAL Equipment Corporation. In memoriam: J.C.R. Licklider : 1915-1990. Palo Alto-CA: Systems Research Center. p.1-19. Disponível: <ftp://gatekeeper.research.com-paq.com/pub/DEC/SRC/research-reports/SRC-061.pdf>. Acesso: 05/2005.

MAES, Pattie. 2005. Attentive objects: enriching people's natural interaction with everyday objects. Interactions, 12(4):45-48, July-August. (ISSN:1072-5520).

MALONE, Thomas W. 1982. Heuristics for designing enjoyable user interfaces : lessons from computer games. In: Conference on Human Factors in Computing Systems. Gaithersburg, Maryland, USA. Proceedings... New York: ACM Press.

MARX, Karl [s/d]. A maquinaria e a indústria moderna. In: MARX, K. O capital : crítica da economia política. Livro primeiro, v.1. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. p.423-579.

MONTMOLLIN, Maurice de. 1967. Les systèmes hommes-machines : introduction à l'ergonomie. Paris : Presses Universitaires de France (PUF). 248 p. (Le Psychologue, 26).

NEGROPONTE, Nicholas. 1995. A vida digital. 2a ed. São Paulo : Cia das Letras.

NIELSEN, Jakob. 1993. Usability engineering. Boston (MA) : Academic Press (AP) Professional.

NORMAN, Donald. 2004. Emotional design. New York: Basic Books.

ORLANDO, Ricardo. 2006. O dispositivo da interface. Tese de Doutorado. São Paulo: Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 1v. 281p.

PELBART, Peter Pál. 2000. Da claustrofobia contemporânea. In: PELBART, P.P. A vertigem por um fio. São Paulo : Iluminuras.

PICARD, Rosalind W. 1998. FM Interviews: Rosalind Picard. First Monday, 3(4), April 6th, 1998. Disponível em http://www.firstmonday.org/issues/issue3_4/picard/index.html. Acesso em 08/2006.

PICARD, Rosalind. 2003. Affective computing: challenges. Int. Journal of Human-Computer Studies, 59(1-2):55-64, July. Disponível: <http://affect.media.mit.edu/pdfs/03.picard.pdf>. Acesso: 08/2006.

PREECE, Jennifer; ROGERS, Yvone; SHARP, Helen. 2002. Interaction design : beyond human-computer interaction. New York : J. Wiley & Sons.

RHEINGOLD, Howard. 1985. Tools for thought. Disponível em 14 capítulos a partir de <http://www.rheingold.com/texts/tft/>. Último acesso em 04/2006.

RIEMAN, John. 1996. A field study of exploratory learning strategies. ACM Transactions on Computer-Human Interaction (TOCHI), 3(3):189-218, September.

SUTHERLAND, Ivan Edward. 1963. Sketchpad : A man-machine graphical communication system. In: AFIPS Spring Joint Computer Conference, Detroit, 1963. Proceedings..., p.329-45.

TAYLOR, Frederick Winslow. 1971. Princípios de administração científica. 7ª ed. São Paulo : Atlas.

WEISER, Mark. 1996. Ubiquitous Computing. In: Mark Weiser Homepage/ Xerox Palo Alto Research Center. Disponível em: <http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/UbiHome.html>. Acesso: 06/2006

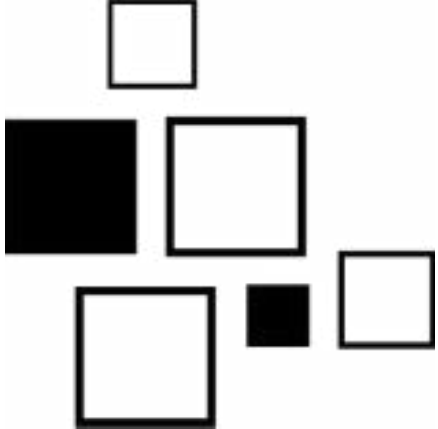
AS IMATERIALIDADES SONORAS: A ARTE DO FADO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE



RICARDO NICOLAY - UNIVERSIDADE DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Resumo - O fado é considerado o principal símbolo musical de Portugal por representar a identidade da sociedade portuguesa, fazendo-se presente no cotidiano social e cultural lusitano desde o século XIX. Com 200 anos e uma história cercada por mitos e lendas, o fado ultrapassou fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas e econômicas ao longo de sua trajetória. A este fato deve-se ressaltar a importância do gigantismo do Império Ultramarino Português, que do século XV ao XX se constituiu como um império global, presente na Europa, Ásia, África e América. Arrisca-se teorizar que a instalação das colônias ultramarinas pelo mundo, promovendo uma multiplicidade infinita de interações entre diferentes povos, foi o primeiro passo para o rompimento das barreiras do fado, quatro séculos depois. A formalização (ou institucionalização) da desterritorialização do fado, concretizada em 2011 pelo título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela unesco, sugere pertinência em analisar as relações contemporâneas da lusofonia de maneira ampla e extensiva, com os olhos voltados para o mundo (outros territórios) e, de modo restrito, com foco nas comunidades dos antigos territórios lusitanos ultramarinos. Este texto pretende analisar o processo de patrimonialização do fado percorrendo os 200 anos de sua história, destacando momentos e personagens que colaboraram para a concretização deste processo, que criou uma nova identidade para o gênero, deixando de ser unicamente português, para se tornar patrimônio da humanidade.

Palavras-chave: Fado; território; fronteira;



Abstract - Fado is considered the most important musical symbol of Portugal to represent the identity of the Portuguese society, Present in everyday social and cultural Lusitanian since the nineteenth century. With a history of 200 years surrounded by myths and legends, fado crossed geographical, cultural, economic and politics boundaries throughout its trajectory. It emphasizes the importance of the Portuguese Overseas Empire, which was constructed as a global empire of the fifteenth century to the twentieth, with colonies in Europe, Asia, Africa and America. It risks theorize that the installation of the overseas colonies across the world, causing an infinite multiplicity of interactions among different people, was the first step to break the fado boundaries, four centuries later. The formalization (or institutionalization) of the fado landless implemented in 2011 with title of Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO suggests the relevance to analyze the contemporary relationship of Lusophone broadly and extensively, with an eye to the world (other territories), and in a restricted manner, focusing on Lusitanian overseas territories. This paper aims to examine of the heritage process of fado covering 200 years of its history, highlighting moments and characters that contributed to the realization of this process, which created a new identity for the genre, no longer only Portuguese, to become heritage of humanity.

Keywords: Fado; territory; boundaries;

É pelas canções populares que um país traduz
mais lidimamente
o seu carácter nacional e os seus costumes.
Pinto de Carvalho, 2003.

“O Fado nasceu um dia, quando o vento mal bulia e o céu o mar prolongava”. Ao contrário da certeza apresentada neste fado de José Régio e Alain Oulman intitulado Fado Português, a história do fado é entrelaçada por diversas teorias sobre suas origens, debatidas até hoje no meio fadista, acadêmico e amador. Os primeiros registros de sua existência datam da segunda metade do século XIX e, no percurso até o século XXI ultrapassou fronteiras (sociais, culturais, econômicas e políticas) importantes que o inseriram na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), transformando-se de gênero musical das classes menos abastadas da sociedade portuguesa em produto comerciável e representativo da cultura local.

Neste texto será feita uma pequena análise do processo de patrimonialização do fado, percorrendo paralelamente os 200 anos de sua história, destacando momentos e personagens que colaboraram para a concretização deste processo, que criou uma nova identidade para o gênero, deixando de ser uma canção popular urbana portuguesa, para se tornar também uma canção do mundo.



> 'Fado', de José Malhoa (1910).



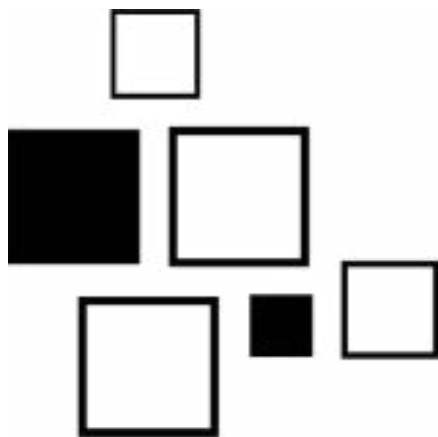
> Releitura de 'Fado', de José Malhoa (1910), por Vasco Gargalo (2012).

O FADO “É SEMPRE QUALQUER COISA QUE JÁ SE DIZ QUE É OU QUE TEM SIDO”

O título deste capítulo é uma citação do antropólogo Joaquim Pais de Brito (2006:30), e foi escolhido por apresentar a ideia central desta apresentação, que compreende o fado como um gênero musical formado por um extenso (e intenso) processo de trocas interculturais, propiciado pelo impacto do Império Português pelo mundo, que se constituiu como um império global presente na Europa, Ásia, África e América do século XV ao século XX; pelo desenvolvimento do capitalismo e pela fluidificação das fronteiras que, através da mídia, globalizaram o fado, mundializando-o, e catalisando nele “o processo de mestiçagem entre as músicas das mais diferentes classificações” (VALENTE, 2007:94); e, pela influência e disseminação feita pelos fadistas, que com o surgimento das novas formas de comunicação possibilitaram a sua interação com outras culturas e, conseqüentemente, com outras canções.

Hoje o fado é considerado o maior símbolo musical de Portugal, representativo da identidade portuguesa, presente no cotidiano social e cultural lusitano desde finais do século XIX. Com 200 anos ele ultrapassou fronteiras geográficas, sociais, culturais, políticas e econômicas ao longo de sua trajetória. Para Rui Vieira Nery (2004),

Não pode haver dúvidas de que o Fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras sócio-culturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o patrimônio trovadoresco e re-



nascentista à criação literária contemporânea; é uma presença frequente na programação das salas de espetáculos mais prestigiadas, dentro e fora do País; algumas de suas figuras mais emblemáticas converteram-se em verdadeiros ícones das artes do espetáculo portuguesas e em símbolos da respectiva modernidade estética; dialoga abertamente, em pé de plena igualdade, com outros gêneros performativos poético-musicais, tanto populares como eruditos; é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada “World Music” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de nosso País [Portugal]. (nery, 2004, p. 3)

Enquanto canção nômade (VALENTE, 2007) e histórica (com começo, meio e fim), onde as tradições são constantemente recriadas pelas novas gerações, o fado constituiu-se como símbolo nacional português ao longo do século XIX (NERY, 2004). Com origem incerta, os textos que apresentam teorias que tentam dar conta do assunto começam a surgir no final do século XIX e arrastam-se até os anos de 1930 do século XX, quando não são mais produzidas novas hipóteses e as antigas começaram a ser revisitadas. Destacam-se aquelas que apontam a descendência afro-brasileira do fado, em especial tendo como matriz outros gêneros musicais como o lundu, a modinha e o fado dança. Alguns estudiosos, como José Ramos Tinhorão (1994), apontam o surgimento fado no Brasil, em forma de dança, chegando a Portugal no final

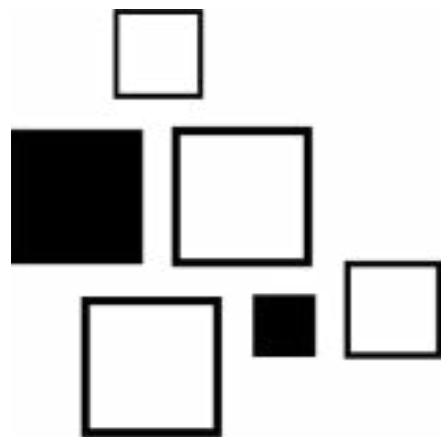
do século XIX e territorializando-se como canção. Origens mouras são consideradas devido à ocupação do território português pelos árabes, como também aquelas que apontam o seu surgimento no mar, inspirado pelo “balanço cadenciado e murmurante” do mar (PINTO, 2003:11).

Em Lisboa ele surge como uma canção popular, condicionada às classes menos abastadas da população, e, mais tarde reconhecido pela aristocracia e pela burguesia portuguesa, quando inicia o seu processo de transformação em produto comerciável a partir do desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica, bem como símbolo representativo da cultura local. A alta classe se apropriou do fado enquanto gênero musical menor, pouco valorizado, com a crença de que havia descoberto o popular e o exótico dentro da sua própria cidade.

Este acontecimento de reconhecimento social do fado também pode ser compreendido a partir da história da mitológica fadista Maria Severa Onofriana. Pouco se sabe sobre ela devido à falta de registro de seus acontecimentos, mas conta o mito que Severa foi uma prostituta e moradora do bairro da Madragoa e mantinha um relacionamento íntimo com um importante representante da alta classe portuguesa, o Conde de Vimioso. Ele a convidava frequentemente para se apresentar nos grandes salões de Lisboa e, por isso, é considerada o instrumento que propiciou a ascensão social do fado.

○ FADO PATRIMÔNIO DO MUNDO

Antes de ser um Patrimônio Imaterial da Humanidade é um patrimônio nosso. - Mariza, 2011.



Como apresenta o artigo 2, alínea 1 da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO (2003), um

Patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade. (UNESCO, 2003)

A descrição acima revela semelhanças à trajetória que o fado vem percorrendo nos últimos 200 anos. De música exclusivamente consumida pelos transgressores da lei e da moral à música representativa da cultura de um país, deixando para trás as casas de má fama do século XIX e ganhando espaço pelos palcos do mundo no século XXI, quando foi adicionado à Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, o fado traça sua trajetória com um histórico de constantes recriações e reinvenções.

A grande revolução do fado aconteceu na década de 1960, com Amália Rodrigues. Ela recriou a estrutura tradicional consagrada do gênero, internacionalizando-o, inspirada pela sonoridade da música espanhola, pelo tango de Carlos Gardel e pelo flamenco de Lola Flores. Ela foi fortemente criticada pelos conservadores do fado tradicional, que a acusaram de “espanholismo”. Em 1962 Amália conhece o poeta Alain Oulman, com quem a união artística configurou “o seu contributo pioneiro para

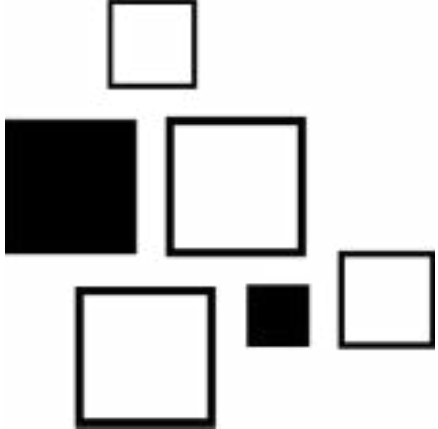
a evolução poética e musical do gênero.” (NERY, 2004:237) Por esta relação com Oulman ela insere em seu repertório, além do fado castiço, o fado canção.

O fado castiço é considerado o mais antigo e autêntico dos fados por representarem “uma memória identitária e um testemunho de continuidade essenciais da prática fadista mais remota” (NERY, 2005: 207). Eles

possuem esquemas rítmicos e harmônicos fixos (I-V) e diversos esquemas de acompanhamento que consistem em um motivo melódico constantemente repetido, com pequenas variações em alguns momentos. A melodia, composta ou improvisada, se baseia nesses esquemas. Os textos seguem em geral as estruturas poéticas de quadras ou estrofes de cinco, seis e dez versos. O tipo de acompanhamento, a combinação harmônica (I-V) e o compasso 4/4 são os elementos distintivos e fixos desses fados. Todos os demais elementos são variáveis. (SERGL, 2007:10)

O fado canção consiste em uma “estrutura poética e musical em que alternam estrofes e refrão” (CASTELO-BRANCO,1995:136), ou seja, formado a partir da repetição da segunda estrofe do poema após a terceira, formando um refrão (NERY, 2004).

A formalização desta parceria veio com o lançamento do álbum “Busto”, editado no mesmo ano, com os poemas Asas Fechadas, Cais de Outro-



ra, Vagabundo, Maria Lisboa, Abandono, dentre outros. Além de “Busto”, outros títulos surgiram pela parceria de Amália e Oulman, revelando suas composições para os grandes poetas portugueses, como Pedro Homem de Mello e Luís de Camões.

Hoje, este papel revolucionário cabe à Mariza. Ela foi embaixadora da candidatura do fado a Patrimônio da Humanidade e é vista como a renovadora do fado da atualidade, sendo considerada a grande fadista de sua geração. Alguns críticos afirmam que Mariza é capaz de acrescentar novas tonalidades ao fado, transformando-o em uma canção mais vibrante e mais viva. Para a mídia a fadista afirma que sempre respeitou as bases tradicionais do fado, mas hoje somos constantemente bombardeados por novas formas culturais e lhe são abertas inúmeras possibilidades de acrescentar novas formas ao fado, dando-o uma nova cara e construindo uma nova forma de se fazer o fado.

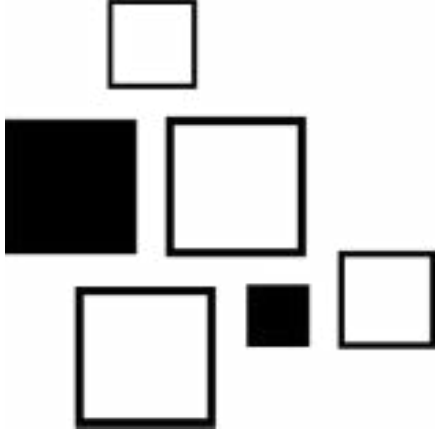
Em 2005 a candidatura do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade começou a ser esboçada, e apresentada à UNESCO em 2010 pela Câmara Municipal de Lisboa como símbolo da identidade nacional e a mais popular das canções urbanas de Portugal, como apresenta a seguinte descrição:

Fado is a performance genre incorporating music and poetry which developed in Lisbon in the second quarter of the 19th century, as the result of a multicultural synthesis involving Afro-Brazilian sung dances newly arrived to Europe, a heritage of local genres of song and dance,

musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early 19th-century. Originally cultivated in the lower-class neighbourhoods of the city it gradually expanded to other geographic and social contexts. It is widely recognized by most of Lisbon’s inhabitants as a significant part of its cultural heritage, reflecting, through its practices and representations, the process of constitution of the modern city throughout the last two centuries.

In the 20th century Fado has become the most popular genre of urban song in Portugal and is acknowledged by most Portuguese communities as a symbol of national cultural identity. Its dissemination through Portuguese emigration to Europe and the Americas and more recently through the World Music circuit has also reinforced this same perception of Fado as a symbol of Portuguese identity, leading also to an increasing process of cross-cultural exchange involving other musical traditions. (UNESCO, 2003)

O projeto da candidatura foi desenvolvido pela Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC) de Lisboa através do Museu do Fado, estruturado envolvendo um grande e diversificado número de entidades da sociedade civil portuguesa procurando articular o “contributo de arquivos, instituições museológicas, universidades, associações e colectividades de recreio, sindicatos, empresários, coleccio-



nadores com a arte e o conhecimento de intérpretes, autores, compositores, músicos e construtores de instrumentos” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2011b).

Em 2011 o Comitê Internacional da UNESCO, constituído por 24 países, aprovou por unanimidade a entrada do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Na ocasião o Jornal O Público declarou que

A partir de agora, o fado não é apenas a canção de Portugal, a canção de Severa, Marceneiro, Amália, Carlos do Carmo, Camané, Ana Moura e Carminho - é um tesouro do mundo. Um tesouro que fala de Portugal, da sua cultura, da sua língua, dos seus poetas, mas que também tem muito de universal nos sentimentos que evoca: a dor, o ciúme, a solidão, o amor. (O Público, 27.11.2011)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

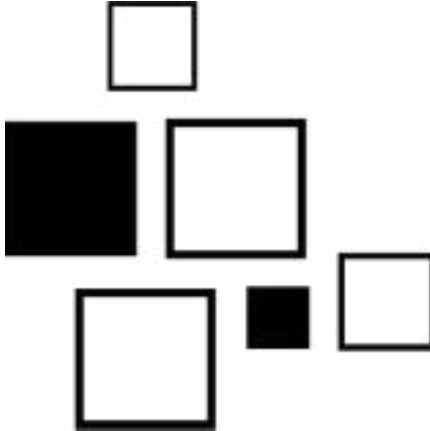
Esta apresentação é um desdobramento da pesquisa de mestrado Território, rede e cultura da tradição: o fado do século XIX no mundo do século XXI desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que tem como objetivo principal analisar as novas relações do fado na contemporaneidade, buscando recuperar sua história desde as origens no século XIX até o presente (com destaque para o período posterior à Revolução dos Cra-

vos de 25 de Abril de 1974), identificando as múltiplas transformações que ocorreram ao longo do tempo e os personagens que se destacaram neste percurso, utilizados como pontos de referência da pesquisa por serem representativos de uma linha do tempo que se distribui em 200 anos de história.

Aqui se pretendeu mostrar o desenvolvimento do processo de patrimonialização do fado paralelamente à sua história, revelando momentos e personagens que tornaram possíveis a inclusão do gênero na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO e que ao longo destes 200 anos possibilitaram que ele fosse inúmeras vezes recriado, transformando-se na grande herança cultural (musical) de Portugal, e, mesmo que sejam apresentadas teses em defesa da brasilidade do gênero, não há como negar que ele se constituiu como canção portuguesa em como afirma o antropólogo Joaquim Pais de Brito no prefácio da obra História do Fado (CARVALHO, 2003): “Para todas as defesas mais ou menos apaixonadas, a insistência na expressão há muito divulgada: o fado, a canção nacional.” (2003:11).

REFERÊNCIAS

- BRITO, Joaquim Pais de. O Fado – etnografia na cidade. In: VELHO, Gilberto. (Org.). Antropologia Urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- CARVALHO, Pinto de. A história do fado. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. In BRITO, Joaquim Pais de. (Orgs.) Fado: vozes e sombras. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia-Electa-Instituto Camões, 1995, p.125-141.



LOPES, Samuel. Fado Portugal – 200 Anos. Lisboa: SevenMuses Musicbooks, 2011.

NERY, Rui Vieira. Para uma história do fado. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.

SERGL, Marcos Júlio. O fado: características melódicas, rítmicas e de performance. III Congresso de Música e Mídia MusiMid – Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>>. Acesso em: 10 Fev 2012.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Orgs). Música e mídia – novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007.

Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial (Trad. Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006). Paris, 2003, 17 f. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2012.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Candidatura do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Lisboa, 2011a, 15f. Disponível em: <http://www.candidaturadofado.com/wp-content/themes/candidatura/docs/brochura_apresentacao_candidatura_fado.pdf>. Acesso em: Jan 2012.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Apresentação da Candidatura do fado à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Lisboa, 2011b, 8f. Disponível em:

<http://img.rtp.pt/icm/antena1/docs/4b/4b7988dabb20bba091e2120ef1cfa048_9769574c5c0de34766b61de80fab299c.pdf>. Acesso em: Jan 2012.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Nomination file for inscription on the representative List Of Intangible Cultural Heritage of Humanity In 2011 (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage). Bali, 2011, 18 f. Disponível em:

<<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563>>. Acesso em: 31 Jul 2012.

dOCUMENTA (13): ARTE, NATUREZA E O CULTIVO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.



RITA DE CÁSSIA DEMARCHI - DOUTORADO EM ANDAMENTO: EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA NA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. MESTRADO EM ARTES VISUAIS - IA UNESP/SP - GRADUAÇÃO EM ED. ARTÍSTICA - LICENCIATURA PLENA EM ARTES PLÁSTICAS - IA UNESP/SP -. ESPECIALIZAÇÃO EM ENSINO, ARTE E CULTURA - ECA/USP

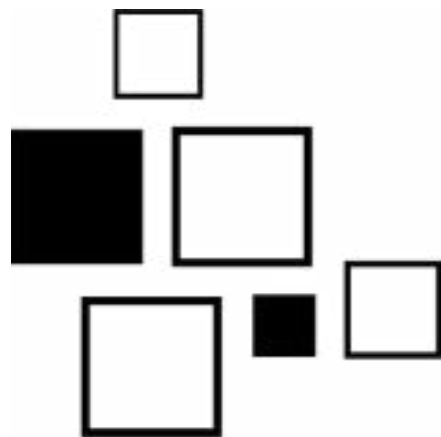
dOCUMENTA (13): INVESTIGAÇÃO E EXPERIÊNCIA PESSOAL.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou o que toca”. - Jorge Larrosa Bondia

O presente trabalho pretende compartilhar reflexões suscitadas a partir da visita realizada em julho deste ano à dOCUMENTA (13). Houve grande expectativa em conhecer Kassel e a exposição, indissociáveis durante o evento que ocorre a cada cinco anos. Ao conhecer a 13ª edição, constatou-se que se trata de um evento de proporções extraordinárias, tanto por sua apregoada relevância no cenário mundial da arte contemporânea, quanto pela sua complexidade, extensão espacial e abrangência, com um grande número de propostas artísticas de caráter diversificado, espalhadas em vários espaços expositivos, que incluem museus e o parque da cidade.

Por outro lado, desvendar a dOCUMENTA(13) também se configurou como uma experiência pessoal. Diante do evento de proporções agigantadas, com divulgação na mídia e provocador de debates acalorados, o meu desejo era, além de conhecer, partilhar com amigos-companheiros de viagem, e sobretudo poder viver uma experiência íntima e significativa. Se quatro dias foram insuficientes para percorrer todas as obras expostas em Kassel e compreender integralmente o fenômeno multifacetado, o período propiciou o necessário mergulho em busca de compreender o seu espírito, desvelar obras e levantar questões que de meu ponto de vista são cruciais.

À parte de sua magnitude e rótulos, e em meio a um contexto atual



onde a velocidade e o olhar superficial são incentivados, a exposição se mostrou um convite à sensibilidade. Seria ingenuidade afirmar que todos os trabalhos são significativos e que não constam pontos problemáticos. Contudo, detive-me em alguns dos trabalhos que tomei como especialmente acolhedores, instigantes e que convergiram para um aspecto de grande relevância: as relações construídas entre arte, natureza e cotidiano, que percebo como um ponto facilitador do encontro entre os apreciadores e as obras.

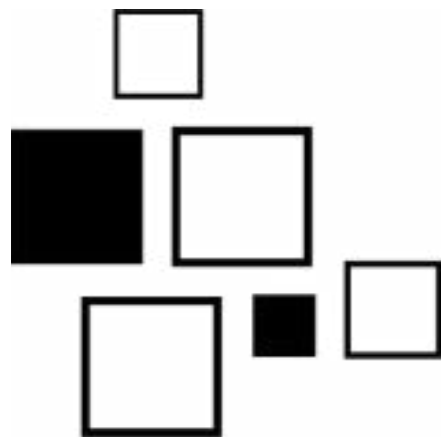
Esclareço que a minha formação atuação e atuação influenciaram sobremaneira o olhar olhar e a abordagem, pois como professora e mediadora na área de arte e cultura, interessa-me o universo que envolve o encontro entre apreciadores e obras e/ou suas imagens, em diversos contextos. Bem como, tenho assumido também o papel de fruidora, a fim de cultivar minhas próprias experiências estéticas. Por vezes a escrita é marcada por uma linguagem pessoal, derivada do envolvimento com o objeto - posicionamento afinado com a vertente fenomenológica. Como base teórica, foram adotados autores das áreas de Filosofia, Educação e Arte, que valorizam a sensibilidade, entre eles: Dewey (1980), Deleuze (1992), Kant (2000), Larrosa (2002), Maffesoli (1998), Merleau-Ponty (1971), Quintás (1993). As reflexões aqui trazidas são integrantes de uma pesquisa de doutorado que se encontra em andamento.

DOCUMENTA (13) E A COMPLEXIDADE DO CENÁRIO DAS GRANDES EXPOSIÇÕES.

Em meio ao complexo cenário da contemporaneidade, insere-se a arte contemporânea e os seus meios de instauração e divulgação, entre eles,

as exposições de arte. Seria ingenuidade ignorar a problemática de que as obras, exposições e o sistema de arte em si, com o poder legitimador dos curadores e colecionadores, em maior ou menos grau, estão ligados à lógica de mercado, à sociedade de consumo e transitoriedade (Bauman, 2001). Além do que, outras variáveis, como a noção de espetáculo, entretenimento e turismo favorecem não mais que um passeio rápido e superficial pelos espaços. Há as dificuldades e especificidades da apreciação das manifestações artísticas contemporâneas. Em contrapartida, há o apelo e a sedução de um evento grandioso, um espetáculo que carrega a ideia de diferencial e glamour. Sobre esse universo, Gonçalves (2004, p.65 e 66) coloca que tanto os “Museus Pós-modernos”, quanto os megaeventos e as exposições temporárias que circulam pelo mundo expressam algumas das características mais marcantes da nossa era: “o descentramento, a repetição, a excentricidade o excesso, a valorização do adorno ao lado da função dos produtos culturais”.

Ainda que nesse breve artigo essas questões não sejam aprofundadas e tampouco se pretenda apontar soluções, penso que se torne necessário problematizar, refletir até que ponto, quando e de que forma as exposições de fato se configuram como espaços facilitadores do encontro com a obra de arte. O cultivo da experiência estética demanda tempo e disponibilidade, uma atitude que Deleuze coloca como “partir à espreita do encontro”. Nesse contexto, aos “sujeitos pós-modernos” (Hall, 2005, p.12), sujeitos de atenção fugaz, também caracterizados pelo descentramento, seria possível cultivar a experiência estética? Continuaremos essa discussão adiante.



Voltemos à dOCUMENTA(13). Inserida no terreno da contemporaneidade, instável por um lado, rico em possibilidades por outro. Surpresa, multiplicidade e abertura ficaram para mim como marcas da 13ª edição da exposição fundada por Arnold Bode em 1955, na pequena cidade de Kassel, anteriormente devastada na Segunda Grande Guerra.

Carolyn Cristov-Bakargiev (2012) propôs a criação de outros centros expositivos: Kabul, Alexandria e Banff. Conheci apenas Kassel. Segundo Bousso (2012), a curadora comentou que não pretendia lançar um projeto fechado ou “onipotente”, mas privilegiar a percepção e a abertura fenomenológica. Uma seleção de obras e artistas em arranjos que se abriram para múltiplas questões, entre elas: engajamento social, diferentes grupos sociais, destruição e colapso, modos de reconstrução e integração, preocupações com a natureza e o planeta, discussões sobre materialidade e suportes da arte, propostas de trabalho coletivo e diálogos entre as diversas temporalidades - incluindo a memória pessoal e coletiva e a arte de outros tempos como Morandi e Salvador Dali, além da escultora brasileira Maria Martins e do emblemático Beuys. Dentre essas questões plurais, alimento para debates de ordens diversas, noto que um ponto que se mostrou muito relevante, ainda que sutil, refere-se aos diálogos com a natureza.

Vale dizer que o assunto não é inédito: arte, natureza e crítica é uma relação atrelada à origem da exposição. Em 1955, dez anos após o final da Segunda Guerra, a exposição de jardinagem Bundesgartenschau surge como proposta de trazer alento e reconstrução para a cidade alemã. Na ocasião, Arnold Bode lança junto da exposição de jardinagem uma ex-

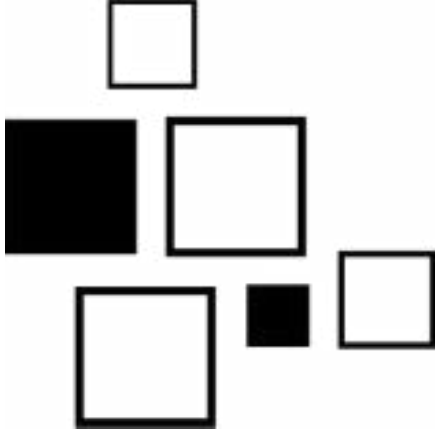
posição com artistas banidos pelo regime nazista, inclusive ele próprio. Mais tarde na sua 7ª edição em 1987, Beuys propõe o notável trabalho “7000 Eichen” (7000 Carvalhos), ato coletivo que envolveu o plantio de árvores pela cidade, um trabalho emblemático como ato simbólico e ação prática.

A natureza é uma marca da cidade, situada na verdejante região de Hesse. A exposição se espalha pela cidade pacata e tranquila, que se mostra distante da efervescência cosmopolita, ainda que nessa época, receba pessoas de todos os cantos. Dentre os locais ocupados pela exposição estão o museu Fredericianum (símbolo histórico da dOCUMENTA), o Ottoneum (museu de história natural), a Neue Galerie (galeria de arte moderna), a Hauptbahnhof (estação central de trem), além de tantos museus e espaços, como casas, bibliotecas, ruas... Um dos locais mais privilegiados da mostra é o extenso e belo parque central - Karlsaue, que abrigou cerca de 50 obras.

EM MEIO À NATUREZA; A NATUREZA NO MEIO.

A NATUREZA DENTRO DO MUSEU

Na dOCUMENTA os diálogos com a natureza são tecidos por relações de ordens diversas, envolvendo o espaço, a temática e poética das obras. Há situações evidentes, como algumas obras que se encontram no Parque Karlsaue, e outras mais sutis, onde mesmo nos espaços fechados, os diálogos com a natureza são perceptíveis. A seguir, três trabalhos serão destacados.



Logo na entrada do Fredericianum, a primeira obra vista, ou melhor, sentida se refere a uma lufada de vento. “I need some meaning I can memorise (The Invisible Pull)” (2012), de Ryan Gande, tão integrada, que demora a ser percebida como artificial, parece uma corrente de ar natural no ambiente vazio. Penso que a escolha curatorial indique a necessidade de uma abertura dos sentidos, trata-se de uma preparação para o que virá. De maneira mais contundente, “Public Smog” de Amy Balkin é uma proposta ativista iniciada em 2004, que encontra total apoio da curadora Carolyn Christov-Bakargiev para a ação de enviar cartas “oficiais” da dOCUMENTA a autoridades de 186 países, pedindo apoio para o tombamento da atmosfera (em um sentido ampliado) junto à UNESCO. As cartas e as suas respostas expõe a ação colaborativa.

No Ottoneum (museu de história natural), a proposta de Mark Dion – “Xyloteque Kassel” (2011-2012) trabalha com o acervo do museu – um extraordinário trabalho científico do séc. XVIII - catalogação de espécies vegetais, encerradas em “livros” de madeira, de Carl Schildbach. Dion cria uma estante de livros hexagonal, um gabinete para expor e abrigar essa delicada e rigorosa série. O trabalho de Dion desvela e traz para o presente uma produção, que conquista o olhar curioso dos apreciadores e nos faz voltar para a natureza de outro modo.

EM MEIO AO PARQUE

Caminhar pelo Karlsaue é uma experiência por si só. A origem do parque remonta ao séc. XVII, com sucessivos projetos e implementações até o século XIX. Um parque com influências do barroco e do jardim in-

glês, em sua grande dimensão é constituído por espaços variados com gramados, arvoredos e alamedas, lago artificial e canal do Rio Fulda. Integra também a Orangerie, que já foi abrigou estufas de plantas e palácio de verão hoje é um museu astronômico-físico e planetário, que também abriga algumas obras da dOCUMENTA(13). O Karlsaue é o coração da cidade e interliga vários dos espaços expositivos (museus) da dOCUMENTA(13). No próprio parque foram dispostas cerca de 50 obras, algumas escondidas, outras muito evidentes, em um jogo de esconder e desvelar. A sinalização das obras era discreta e com o mapa na mão, não havia outra saída para o apreciador a não ser adentrar no verde, muito caminhar e buscar tirar proveito disso.

A escultura de Giuseppe Penone – “Idee di pietra” (2003/2008/2010) é a única obra exposta antes da abertura oficial da exposição, foi instalada no parque dois anos antes. É uma das obras avistadas de longe e sugere algo facilmente decifrável (Fig. 1) Mas engana, pede que cheguemos mais perto, que usemos outros sentidos para compreendê-la, só o olhar não é suficiente. Parece uma árvore - a escultura de bronze apoia uma grande pedra. O estranhamento entre o natural e o cultural que se inicia com o olhar carece de ser comprovado com o corpo. Se as esculturas sempre pedem para serem tocadas (e infelizmente nem sempre podemos fazê-lo), em “Idee di pietra” o ato é essencial.

Em outro lado do parque, um tesouro é escondido na antiga casa do jardineiro do parque: “Here & There” (2012) de Anna Maria Maiolino, artista italiana radicada no Brasil. Memória, deslocamento e o fazer artesanal cuidam da ocupação da casa e mesmo de seu entorno. Antes de adentrar na casa, sons

em meio às árvores, sons da fauna brasileira, gorjeios de pássaros nos chamam a circundar as árvores, pois sabemos que aqueles sons são estranhos àquele lugar. A singela e acolhedora casa de madeira e seus móveis são tomados pelas inúmeras formas de argila sem queimar (Fig 2), argila brasileira de várias cores - matéria orgânica modelada pelo homem.

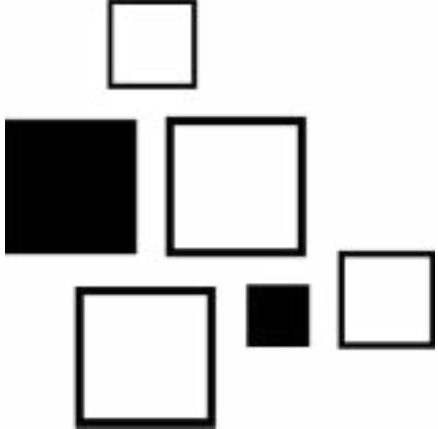


>FIG 1. Idee di pietra. Giuseppe Penone - Foto de arquivo próprio



.> FIG 2. Here&There. Anna Maria Maiolino. - Foto de arquivo próprio

Para mim, essa coexistência evoca espontaneidade e rigor, criação e repetição, ritual e cotidiano, presença e ausência, lugares reais e imaginários. Ao subir as escadas, chega-se ao sótão, não é possível entrar nos quartos, portas recobertas de folhas de alfazema exalam suavemente. O olfato é o sentido especialmente utilizado pela memória. No porão, a voz da artista. No local mais profundo e vazio da casa, ouve-se a artista narrar em português “Eu sou eu” - belo texto, parece algo autobiográfico, algo ficcional. Telas mostram a tradução em alemão e inglês. Noto que a voz preenche o lugar por completo e sensibiliza os apreciadores, que depois da experiência, saem da casa em silêncio e retornam ao parque, caminham devagar ou se sentam nos bancos mais próximos... Pelo que observei no outro e pelo que notei em mim mesma, “Here & There” e os trabalhos acima, assim como tantas outras propostas da DOCUMEN-



TA(13) trazem o potencial de despertar experiências significativas : as chamadas experiências estéticas.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, ARTE, NATUREZA.

Mais ao início do artigo foi problematizada a situação do apreciador no contexto das grandes exposições de arte. Algo que adotamos como um norteador é o fato de que junto às amplas e imbricadas questões sociais e culturais, na relações que se estabelecem entre indivíduo-obra encontram-se também as questões mais particulares e afetivas dos sujeitos, marcadas pela subjetividade. A arte, enquanto área de conhecimento opera com dados concretos e conhecimento intelectual. Contudo, também opera essencialmente com o íntimo, o particular, o poético e o sensível. Nesse entremeio, entre o afetivo e o racional, parece se estabelecer a potencialidade de desencadear o encontro (Quintás, 1993) e a experiência estética (Dewey, 1980, p. 89-105).

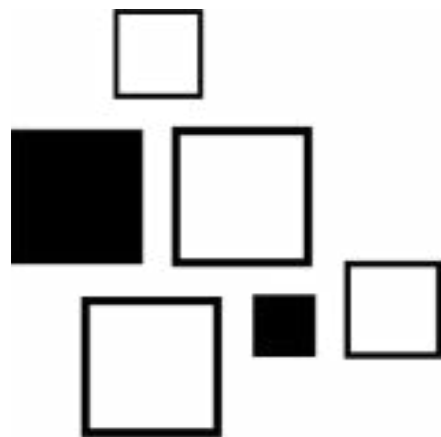
A abertura fenomenológica pode ser uma alternativa frente à atmosfera fugidia ou excludente do contexto cultural? Acreditamos que sim. Compactuamos com a defesa da fenomenologia enquanto proposta, também argumentada por Haar (2000, p. 5).

Em A Fenomenologia da Percepção (1971), Merleau-Ponty propõe uma atitude contra a automação e racionalização. Uma proposta de olharmos diretamente para os fenômenos antes de nos apegarmos aos conceitos construídos intelectualmente sobre eles. Essa vertente parece particularmente interessante diante de fenômenos que envolvem arte contemporânea e o amplo público, pois o estranhamento é recorrente, assim

como a requisição de novos pensamentos e conexões, distintos das categorias pré-estabelecidas de outrora, inclusive a categoria da beleza, predominante na arte até o séc. XIX. A abertura da sensibilidade e a percepção primeira do “contato com as coisas mesmas” se configuram como chaves de entrada que podem vir a aproximar, a permitir avanços na intimidade para objetos que podem ser inicialmente estranhos, perturbadores, aparentemente irreconhecíveis e indecifráveis.

Esse contato mais profundo, essa aventura constituída pela fusão entre objetividade e subjetividade dos objetos simbólicos na construção de significados e no enriquecimento intelectual, abre espaços para a experiência estética, como colocada por Dewey em Arte como Experiência (1980, p.89-105). Dewey é um autor do início do século XX, portanto ancorado na essência da modernidade. Porém suas idéias ressoam na atualidade com autores como Maffesolli (1998), que afinado com a fenomenologia, propõe a instauração da organicidade entre a sensibilidade e o intelecto, o que nos permitiria melhor compreender as ambivalências dos fenômenos:

Em vez de continuar pensando segundo um racionalismo puro e duro, em vez de ceder às se-reias do irracionalismo, talvez seja melhor pôr em prática uma de ontologia que saiba reconhecer em casa situação a ambivalência que a compõe: a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade profunda. (1998, p.19)



As idéias de Quintás (1993) também enriquecem os argumentos anteriores. Quintás é mais um autor que coloca a experiência estética como parte da formação integral do homem. Segundo ele, a riqueza do encontro advém da interação entre “âmbitos de realidade” (1993, p.26), que vêm a representar “todo tipo de realidade que no jogo da vida criadora do homem se apresenta a este como um feixe de possibilidades”(1993, p.18). O autor considera que todas as formas de jogo e de trabalho são âmbitos, configuram campos de interação, entre eles: a universidade, as amizades, as obras culturais, artísticas, os acontecimentos, grupos sociais, etc. Evidentemente, as exposições de arte se incluem nesse imenso rol, como um campo de pluralidades, com diversos matizes.

No caso da dOCUMENTA (13), a relação com a natureza é um elemento específico, adicionado ao “feixe de possibilidades” do campo multifacetado das exposições de arte na atualidade. É importante ressaltar que os autores tomados como base não restringem a arte como único campo possibilitador do cultivo da experiência estética. Pelo contrário, colocam a importância de viver a experiência no mundo. Compreendo que isso inclui, entre tantas formas a natureza em suas variantes: a selvagem, a cultivada pelo homem nos jardins, praças e parques, e a simbolizada nas obras de arte em múltiplas propostas ao longo do tempo, junto à riqueza da diversidade cultural.

A valorização da natureza em si como campo potencial de profundo prazer estético foi defendida por Kant no séc. XVIII. Para Kant, o belo é “objeto de uma reflexão desinteressada”, sem finalidade, sem o propósito de desvendar-lhe o conceito, porém como “objeto de uma satisfação

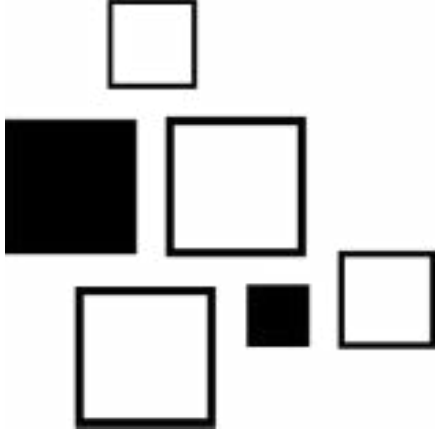
necessária”. Kant não desdenha a arte, porém exalta a natureza em relação à arte por considerá-la como um campo mais profícuo à essa liberdade. (Ribon, 1991, p. 29). Sua ideia de “desinteresse” compactua com a fenomenologia formulada por Merleau-Ponty, que propõe uma “abertura às coisas mesmas”, antes de nos apegarmos aos conceitos advindos do saber intelectual.

Outro ponto importante: seja na fruição da arte, seja na fruição da natureza, ou no diálogo entre as duas, além da abertura, se requer uma pausa, um deslocamento, um caminhar e dedicação de tempo na contramão da velocidade dos tempos atuais. (Larrosa Bondia, 2002). Peregrinar, perder-se e encontrar-se no Parque Karlsaue, assim como o ato de chegar mais perto de uma obra, deter-se e envolver-se amorosamente com ela, dentro do Ottoneum, na Neue Galerie e ou no Fredericianum nos mostra bem isso.

ABERTURA DE CAMINHOS

O que pensar a partir da experiência vivida e do diálogo com os autores? Um dos pontos se refere ao aspecto de que a dOCUMENTA não se fecha em si mesma, nem é impositiva, mas se interliga com diversos pontos da cidade, criando uma rede orgânica e coerente. A cidade e a arte não intimidam, acolhem. Considero surpreendentes e significativas as conexões de obras específicas da mostra temporária com os acervos dos museus já existentes.

A exposição não renega o passado, mas integra a memória em um convite instigante aos sentidos. A tecnologia e os novos meios não tiveram



grande destaque, mas foram privilegiadas alternativas que levam à discussão das relações humanas, ao diálogo entre os diversos tempos e instigam o viver, o caminhar e o olhar na contramão da velocidade e automação das grandes cidades. Nesse sentido, múltiplas relações com a natureza são resgatadas, valorizadas e trazem um sentido especial ao evento como um todo, como é o caso de “Here&There” de Anna Maria Maiolino. A princípio, a escolha do modernista Morandi causa estranhamento em uma exposição de arte contemporânea. Porém, logo nota-se a sua pertinência: Morandi também nos coloca em outro tempo e lugar, para compreendê-lo em seus estudos profundos e metódicos é preciso desacelerar e olhar de perto.

Concordamos com as reflexões de Bousso (2012), que reforçam o posicionamento da curadoria, que compactua claramente com a vertente fenomenológica. É significativo que em busca de “abrir os sentidos” dos visitantes a primeira obra do Museu Fredericianum use como matéria-prima o ar, sentido como vento. Talvez o que nossa época necessite, entre outras coisas, seja um resgate desse sentir e “olhar para as coisas mesmas” (Merleau-Ponty, 1971), essa postura metodológica e modo de vida que não são inéditos, mas promovem um olhar que mantém o frescor do contato direto com as coisas e a sua ambivalência, capaz de perceber as reentrâncias. Um olhar inaugural capaz de desvelar as incessantes e múltiplas paisagens culturais que nos interpelam e possibilitar o cultivo das experiências estéticas (Dewey, 1980) em diversos âmbitos (Quintás, 1993, p.26).

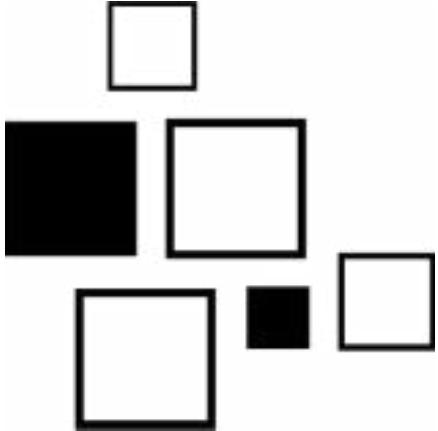
Longe de pretender esgotar o assunto, penso que, em meio à comple-

xidade dos tempos atuais e às questões problemáticas e contradições que envolvem as exposições de arte contemporânea, essas constituem campos férteis com potencialidade para desestabilizar e mover os sujeitos envolvidos rumo a encontros, diálogos e experiências significativas. Bem como, o diálogo entre arte e natureza parece mostrar-se especialmente facilitador da experiência estética.

Creio que aqui somente foram levantados alguns pontos e questões, que requerem uma investigação com maior profundidade e que podem ter desdobramentos, o que pretendo continuar na pesquisa de doutorado, com a inclusão de outros autores e pontos de vista. É preciso aventurar-se nas regiões mais densas, aquelas que ainda não percorri por falta de preparo ou de tempo, assim como é preciso escutar e compreender melhor o que dizem os meus companheiros teóricos e também chamar outros companheiros para essa travessia...

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOUSSO, D. A vida pulsa na dOCUMENTA (13). In: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004864.html> 2012. Acesso em 30/08/2012.
- CHRISTOV-BAKARGIEV. dOCUMENTA(13). The Guidebook. Catalog 3/3. Documenta and Museum Fridericianum Kassel. Ostfildern/Germany: Hatje Cantz, 2012.
- DELEUZE, G. Abecedário. In: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>, s/d. (tradução e transcrição de entrevista gravada em vídeo), acesso em 30/08/2012.



DOCUMENTA (13). In: <http://d13.documenta.de/>, acesso em 20/08/2012.

DEWEY, J. A arte como experiência. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GONÇALVES L. R. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp e Fapesp, 2004.

HAAR, M. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LARROSA BONDIA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf 2002.

acesso em 28/08/2012.

MAFFESOLI, M. Elogio da razão sensível. Petrópolis: Vozes, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

QUINTÁS, A. L. Estética. Petrópolis: Vozes, 1993.

RIBON, Michel. A arte e a natureza. Campinas, SP: Papirus, 1991.

A MIOPIA NO DISCURSO PUBLICITÁRIO BRASILEIRO



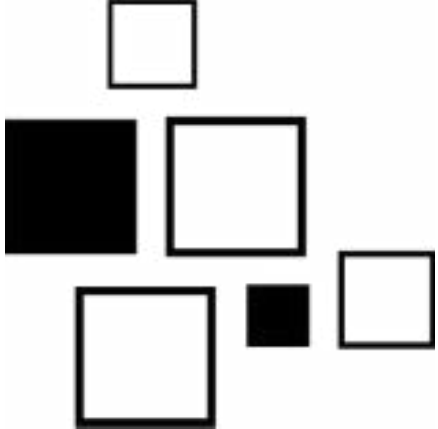
ROBERTA VIEIRA - GRADUADA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL - PROPAGANDA, PUBLICIDADE E CRIAÇÃO PELA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE (2011). PARTICIPANTE DO PROGRAMA DE MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (ÊNFASE EM HIPERMÍDIA, SEMIÓTICA E

CRÍTICA DA COMUNICAÇÃO) PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FORA DO MEIO ACADÊMICO ATUA COMO CONSULTORA DE MARKETING COM ÊNFASE EM EVENTOS E PROCESSOS ADMINISTRATIVOS, ALÉM DE MARKETING JURÍDICO E ANALISTA DE LICITAÇÕES. ATUALMENTE É FUNCIONÁRIA DA PARTE ADMINISTRATIVA E DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

Resumo: Este artigo analisa parte da transformação cultural do brasileiro na última década relacionando as produções publicitárias voltadas para a classe C. Dentro deste contexto, repassa brevemente pela história cultural do Brasil, avaliando a criação da identidade nacional e apresentando o novo perfil do consumidor emergente, suas mudanças sociais, considerando ainda questões econômicas e estudantis. Assim, faz uma conexão com as produções com baixo grau de entropia que têm sido produzidas para este público, sugerindo o equilíbrio comunicacional para a nova realidade brasileira. Aproximadamente 120 milhões de pessoas representam a classe C brasileira, movimentando cerca de 500 bilhões de reais ao ano. Considerando como base análises econômicas e sociais feitas pelos órgãos do governo federal e institutos de pesquisa, além de teóricos de comunicação e cultura, como Lipovetsky, Renato Ortiz, entre outros.

Palavras-chave: identidade nacional, cultura, comunicação, hipermoderno, pós-moderno, emergente.

Abstract: This paper analyses one part of the Brazilian's cultural transformation on last decade relating the advertising production for the class C. Within this context, reviews shortly by the Brazil's cultural history, assessing the creation of the national identity and shows the new consumer profile emerging, their changes social, considering also some economics and students issues. Thus, it does a connection with the production with the low degree of entropy that was producing for this public, suggesting the balance communicational for the new Brazilian reality.



Approximately 120 million people represent the classe C brasilian, generating about 500 billions reais by year. Whereas like basis economic and social some analyzes made by organs of Federal Government and research institutes, besides theoreticians communication and culture, like Lipovetsky, Renato Ortiz, among others.

Keywords: national identity, culture, communication, hypermodern, postmodern, emergent.

A FORMAÇÃO DO SER BRASILEIRO

Entender a formação da cultura brasileira exige como base os estudos de intelectuais, como Silvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, entre outros; vale ressaltar que a abordagem por eles retratada apresenta o perfil intelectual do séc. XIX. Entretanto, nem sempre a presença do negro no desenvolvimento da cultura brasileira foi considerada, mesmo sendo é fundamental para que se possa analisar e compreender a “identidade nacional”. Reiterar esta parte do contexto histórico ajudará no decorrer do desenvolvimento da compreensão do indivíduo hipermoderno brasileiro de hoje, dentro da perspectiva de Lipovetsky.

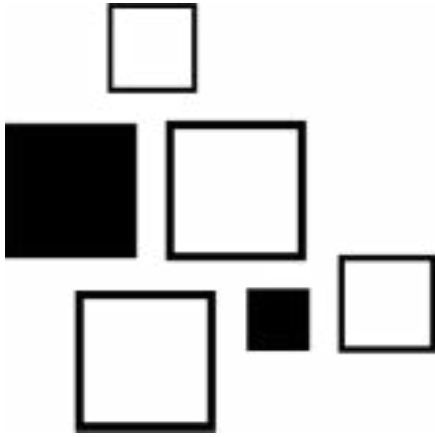
Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos. (LIPOVETSKY, 2004, P. 27-28)

Nem a proclamação da república ou o movimento abolicionista puderam considerar o negro como cidadão brasileiro, em se tratando de falta de recursos sociais para a inserção do negro no contexto nacional como sujeito brasileiro, detentor dos mesmos direitos e valores. O A história do negro no Brasil, logo após a abolição da escravatura, refletia o não reconhecimento ou a não aceitação da miscigenação, até então, “raça brasileira”.

Somente no século XX a preocupação com a “identidade nacional” veio à tona, após a década de 20, com a fixação da ideia modernista no cenário nacional. Com novas propostas artísticas, reconhecimento de temas brasileiros, com a tentativa artística em desvencilhar a imagem do brasileiro ao malando, houve a valorização da etnia (outrora reconhecida como raça) brasileira.

Enfim, no decorrer da história étnica do Brasil, as ações do Estado influenciaram diretamente na identificação do “eu” brasileiro. Ações sociais, movimentos e criação de centros de cultura criados pelo Estado, na déc. de 60, foram fundamentais para as produções culturais nacionais. Obviamente, eram podadas pelo Estado, de acordo com os temas e forma de abordagem, considerando a repressão militar por qual passava o país.

O que observou-se, e de certa forma incomodava o Estado de maneira intolerável, era a falta de identidade nacional. A partir deste momento, as culturas negra, indígena e branca passaram a ser aceitas e compreendidas como formadoras da identidade nacional, formadoras do ser brasi-



leiro. Ou seja, a reinterpretação da miscigenação, pelos grupos sociais e formadores de opinião da época, passou a ser positiva e compreender a pluralidade da “etnia” dentro de um tempo histórico, reconhecendo seus valores e diferenças antropológicas. Assim, a cultura brasileira, vinda da miscigenação, de costumes e valores, ampara a identificação nacional. Vale ressaltar que todo este retrocesso se baseia na obra de Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 1995.

A MUDANÇA DO DISCURSO NACIONAL

Para se chegar mais próximo ao objetivo deste artigo – o brasileiro pós-moderno, considera-se aqui a necessidade de um salto na história do desenvolvimento da cultura brasileira. Logo, um breve fichamento do séc. XXI e suas mudanças no cotidiano social serão explanadas.

Com o governo Lula, entre os anos de 2002 e 2010, pode-se observar o desenvolvimento do país e a criação de políticas públicas voltadas para a estabilidade econômica. Diversos programas de cunho social promoveram o desenvolvimento cultural, a inserção dos cidadãos de classe C no contexto universitário, inclusão social das classes D e E, desenvolvimento sustentável, representatividade positiva da economia brasileira em âmbito global, programas de estatização e terceirização, entre diversas outras ações, como pode-se observar nas diversas pesquisas e artigos publicados pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República.

Além da explicação, a SAE faz um acompanhamento da nova classe média, apresentando cruzamento de dados e contrastes com outros ór-

gãos regulares de pesquisa, como IBGE, FGV e outros sites do próprio governo federal, como Escola de Governo(www.escoladegoverno.org.br) e Governo Federal oficial(www.brasil.gov.br). Claro que, como todo governo, o Estado não desenvolveu de maneira plena políticas públicas que compreendessem todo o território nacional, recebendo assim, duras críticas econômicas, como um artigo publicado pelo *Jornal dos Economistas*, órgão oficial do CORECON.

Contudo, dentro do contexto de emergência do consumidor de classe C, considerando seu desenvolvimento intelectual, econômico e interação social, a grande maioria das políticas públicas voltadas para este público contribuiu diretamente para a transformação do comportamento do indivíduo de classe média.

O brasileiro da nova classe média (52% da população nacional, segundo o presidente da SAE), passou a consumir de maneira desenfreada, movimentando a maioria do mercado consumidor. Em entrevista para a TV NBR, em dezembro de 2011, o ministro da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (SAE/PR), Moreira Franco, ressalta que a movimentação atual desse consumidor atualmente é de aproximadamente 500 bilhões de reais.

A explosão de possibilidades, a facilidade de crédito, a saturação de ofertas configurou o emergente brasileiro como consumidor imediatista; e, por conseguinte, o imediatismo publicitário. Anúncios e campanhas de baixo conteúdo vêm decodificados e são produzidos sem valor histórico, a referência cultural é deixada em segundo plano, não pode-se



pensar na publicidade criativa, pois o tempo é curto, o pós-moderno corre e o hipermoderno exige o imediato.

A EXISTÊNCIA INDIVIDUAL COMO FATOR DETERMINANTE

Faz-se necessário este regresso para que consiga-se analisar as alterações no indivíduo nacional de hoje. Pode-se dizer que hoje a “identidade nacional” perdeu espaço para o “ser global”.

A pós-modernidade, por Mike Featherstone, 1995 - aproximadamente entre as décadas de 60 e 90, trouxe a perspectiva do vazio. Observa-se uma grande preocupação com o individualismo, onde o narcisismo exacerbado domina o espaço da tradição, das comunidades, da importância coletiva. A indiferença altruísta traz a apatia ao sujeito pós-moderno, aqui compreendido pela perspectiva de S. Hall, 2006, como múltiplo, adaptável e fragmentado.

Mas afinal, toda esta facilidade de adaptação pós-moderna, as identidades que o indivíduo tem de assumir durante suas relações sociais, vem de maneira sincrônica e encaixa-se nas diversas abordagens publicitárias carregadas de superfluidade. A era do acesso traz também a linguagem do exibicionismo, a apresentação do mundo das marcas encanta e altera o comportamento social do consumidor brasileiro.

A perda do valor da memória do faz com que as relações humanas passem a ser inconstantes, deixando o espaço privado com atenção exacerbada. O materialismo e a acumulação material, somados ao exibicionismo, configuram o hedonismo pós-moderno.

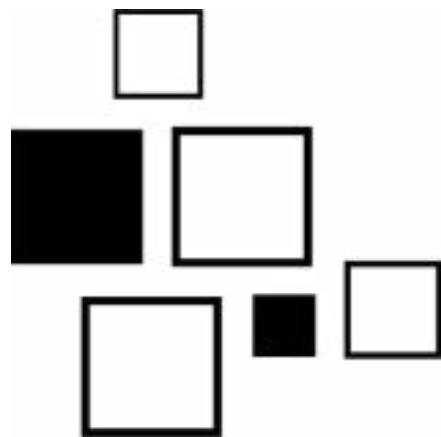
DO PÓS-MODERNISMO AO HIPERMODERNISMO BRASILEIRO

A hiper sociedade, para Lipovetsky (2004), é compreendida como hiperconsumo, pela hipermodernidade e pelo hipernarcisismo. Desta forma, pode-se entender que no mercado nacional encontram-se os indivíduos hipermodernos e os pós-modernos. Para Bauman (1992), a modernidade foi o momento de desenvolvimento de uma ordem racional e de uma liberdade individual até então não alcançada. O indivíduo pós-moderno vive intensamente o mito da liberdade individual. Assim como para Stuart Hall, o sujeito pós-moderno traz diversas identidades, muitas vezes conflitantes ou mal resolvidas.

Sendo assim, sintetizando a análise, foi-se necessário compreender a construção da identidade e cultura brasileira, as transformações globais da sociedade moderna e pós-moderna, as influências destas alterações sociais no contexto nacional, as mudanças sociais brasileiras considerando a influência do Estado brasileiro com as ações de políticas públicas, a reconfiguração do Ser nacional hipermoderno, para que possa-se compreender a comunicação direcionada ao mercado de classe C brasileiro que vem sendo produzida ao mesmo tempo em que ocorrem todas as modificações acima abordadas.

A FRAGILIDADE COMUNICATIVA

Não se pode generalizar toda a comunicação voltada à classe C, produzida atualmente no Brasil, como frágil ou evidente. A questão não está ligada ao discurso simples, afinal, aquilo que é apresentado de maneira clara e objetiva pode ter um potencial de recepção muito alto dentro do sistema de comunicação. O foco se dá na linguagem utilizada, no dis-



curso inocente, dir-se-ia quase primário, que domina grande parte das campanhas voltadas ao consumidor da nova classe média.

A preocupação com o discurso é necessária, pois a comunicação tão hipermediática e cheia de novos canais do séc. XXI (como aparelhos eletrônicos com acesso à internet ou/e celulares internet de última geração) é capaz de desenvolver uma abordagem mais entrópica para a classe emergente, que já consome produtos de alta tecnologia. Afinal, o discurso decodificado, pronto, sem necessidade de reflexão, não mais condiz com a capacidade intelecto-cultural do consumidor pós-moderno ou hipermoderno brasileiro.

Ora, basta pensar que hoje o ingresso no nível universitário forma um indivíduo melhor instruído e preocupado também com a qualidade da educação, como mostra uma publicação do Valor Econômico, divulgada pela SAE em abril de 2012. Como a facilidade de acesso permite que ele pesquise e conheça marcas globais, ultimamente o feedback de diversas pessoas que já provaram determinadas marcas ou produtos tem mais valor agregado pelo consumidor emergente.

A comunicação de uma empresa deve ir além da gestão e planejamento de marca, deve estar em constante monitoramento, mensurando diariamente a popularidade da empresa nos diversos canais de comunicação com o cliente. Hoje, precisa-se acompanhar o consumidor, entender seu comportamento de compra, não mais baseado no produto, muito mais no significado da marca, da importância social que ela tem ou a capacidade de enquadrá-lo em determinado nicho social, em determinada

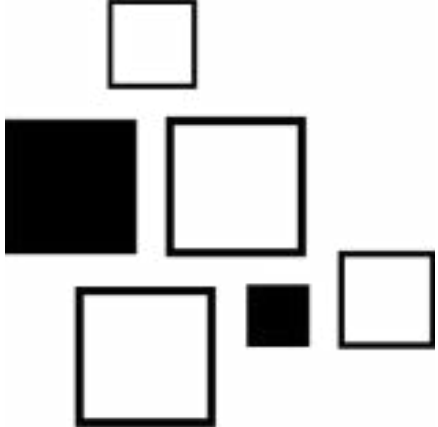
tribo. A busca pelo hedonismo por meio da compra, do material, a midiaticização, a exaustão de imagens, fazem com que o consumidor tenha outra postura social, ratificada pela Pesquisa do Orçamento Familiar, divulgada pelo site Terra, em agosto de 2011.

A falta de tempo do pós-moderno é ainda mais sentida pelo hipermoderno, a solidão opcional causada pelo individualismo exacerbado, os mais de 200 amigos das redes sociais, entre diversos outros comportamentos sociais, representam o novo “tipo” social de consumidor brasileiro. Intelecto mais desenvolvido, pronto para conhecer novas marcas e produtos, o emergente está à espera de uma comunicação criativa, com qualidade publicitária e que retrate seu novo perfil.

BRASILIDADE COM ASTÚCIA! TALVEZ, O QUE FALTE!

De fato, dentro do contexto econômico e social brasileiro, o Estado não tem como ignorar a participação efetiva de 120 milhões de cidadãos e, com isso, repensar o novo perfil dessa nova classe média.

Faz-se necessário analisar as novas necessidades, anseios, perspectivas, economia e potencializar o planejamento político para que se desenvolvam políticas sociais compromissadas com o direito positivo, ou seja, que estimulem a capacidade intelectual, pessoal ou ainda a produção de cultura, coerentes com a realidade de mercado. Afinal, governar apenas solucionando questões negativas (como, por exemplo, a violência ou a fome), não garante a continuidade do desenvolvimento social que ocorreu na última década.



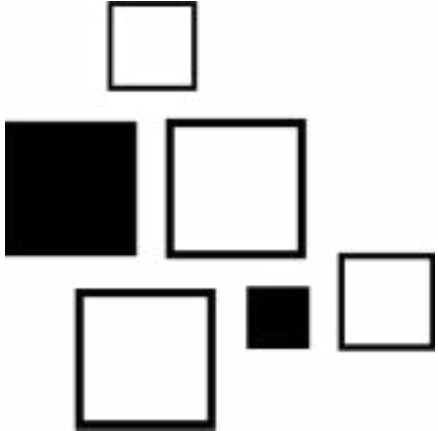
Além destas medidas, o emergente necessita de transparência nas relações que envolvem seu crédito, pois ainda não tem plena noção de taxas de juros ou inflação, assim como não tem preparo para realizar aplicações e investimentos. O imediatismo faz com que o consumismo cresça desenfreadamente, o hipermoderno mais uma vez aproveita seu momento hedonista deixando, muitas vezes, de poupar por falta de informação.

Cabe ao mercado publicitário brasileiro repensar de quais maneiras pode trabalhar sua comunicação para que o consumidor da nova classe média se identifique, reconheça as modificações nos traços tênues das campanhas, suas novas perspectivas, sua diversidade étnica, cultural, plural. Que este mercado, extremamente criativo, ativo, lúdico, inteligente, consiga resgatar os novos elementos culturais que compõem e motivam o consumidor brasileiro hipermoderno, que troque os clichês publicitários por uma publicidade que represente o progresso do intelecto do emergente e expresse a brasilidade atual da classe C. Astúcia criativa, que ela apareça e consiga representar em suas campanhas a nova identidade nacional do Brasil.

REFERÊNCIAS

- CHARLES, Sébastien; LIPOVETSKY, Gilles. Os tempos Hipermodernos. 2. ed. São Paulo: Barcarolla, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. A era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. / Gilles Lipovetsky; [tradução Therezinha Monteiro Deustsch]. – Barueri, SP: Manole, 2005.

- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade nacional. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- HALL, Stuart. A identidade em questão. In: A identidade cultural na pós-modernidade. RJ: DP&A Editora, 11 ed. 2006, p. 07-22.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo/ Mike Featherstone; tradução Julio Assis Simões. – São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- CRESCIMENTO ECONÔMICO DO BRASIL. Disponível em: <www.corecon-rj.org.br/pdf/je_abril_2011.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2012.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <ibge.gov.br>. Acesso em: 27 ago. 2012.
- ECONOMIA BRASILEIRA EM PERSPECTIVA. Disponível em: <www.fazenda.gov.br/portugues/docs/perspectiva-economia-brasileira/edicoes/Economia-Brasileira-Em-Perpectiva-Jun-Jul10.pdf>. Acesso em 24 ago. 2012.
- Evidências do Aumento de Escolaridade Média da Força de Trabalho. Disponível em: <www.bcb.gov.br/htms/relinf/port/2012/06/ri201206b3p.pdf>. Acesso em 24 ago. 2012.
- Consumo Aparente de Bens Industriais: evolução recente e contribuição dos componentes. Disponível em: <www.bcb.gov.br/htms/relinf/port/2012/06/ri201206b2p.pdf>. Acesso em 23 ago. 2012.
- Nova Classe C consumirá mais de R\$ 1 tri em 2011. Disponível em: <www.sae.gov.br/site/?p=8917>. Acesso em 23 ago. 2012.
- Renda faz família trocar escola pública pela privada. Disponível em: <www.sae.gov.br/site/?p=11319>. Acesso em 23 ago. 2012.
- A tarefa de se preservar a nova classe média. Disponível em: <www.sae.gov.br/site/?p=12594>. Acesso em 23 ago. 2012.
- 45 Curiosidades sobre a Nova Classe Média. Disponível em: <www.sae.gov.br/novaclassemedia/?page_id=58>. Acesso em 22 ago. 2012.
- Entrevista do ministro da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (SAE/PR), Moreira Franco, ao programa NBR Entrevista da TV NBR. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=PnDhZxf_q8I&fe>

A decorative graphic consisting of several squares of varying sizes and colors (black and white) arranged in a cluster on the left side of the page.

ature=player_embedded>. Acesso em 22 ago. 2012.

O MAIOR FENÔMENO SOCIOLÓGICO DO BRASIL: A NOVA CLASSE MÉDIA.

Disponível em: < www.escoladegoverno.org.br/artigos/209-nova-classe-media>. Acesso em 20 ago. 2012.

Os Emergentes dos Emergentes: Reflexões Globais e Ações Locais para a Nova Classe Média Brasileira. Disponível em: <cps.fgv.br/brics>. Acesso em 20 ago. 2012.

ARDENDO EM CHAMAS

SANDRA MINAE SATO



Resumo - A presença da cerâmica nas primeiras manifestações da inteligência humana na pré-história contrasta com a mesma frequência com que algumas linhas de pensamento a consideram como “arte menor”. Artistas contemporâneos insistem em explorar essa mídia para responder a suas inquietações em plena era da arte “não-matéica”. Este trabalho, a partir de exemplos como a crítica sobre a produção cerâmica de Picasso, convida à discussão sobre a cerâmica na atualidade. E inicia a investigação histórica e conceitual acerca dos motivos pelos quais a cerâmica é tanto valorizada nas artes aplicadas e tecnologia de ponta quanto é discriminada nas chamadas Belas Artes.

Palavras-chave: Cerâmica; arte contemporânea; artes aplicadas; arte maior e arte menor; alta tecnologia em cerâmica.

Abstract - The presence of ceramics from the earliest manifestations of human intelligence in pre-history contrasts with the same frequency with which certain lines of thought consider it as “minor art”. Contemporary artists insist on exploring this media to respond to their concerns in the era of the non-materic art. This work, from examples such as criticism about the ceramic production of Pablo Picasso, invites discussion on the role of ceramics today. And starts research about historical and conceptual reasons of why ceramics is much valued in applied arts and technology research and, at the same time, discriminated in so-called Fine Arts.

Keywords: Ceramics, contemporary art; applied arts; low and high arts;

high tech in ceramics.

Eu criei a escultura cerâmica.

Schuffenecker disse que são artísticas demais para serem vendidas.

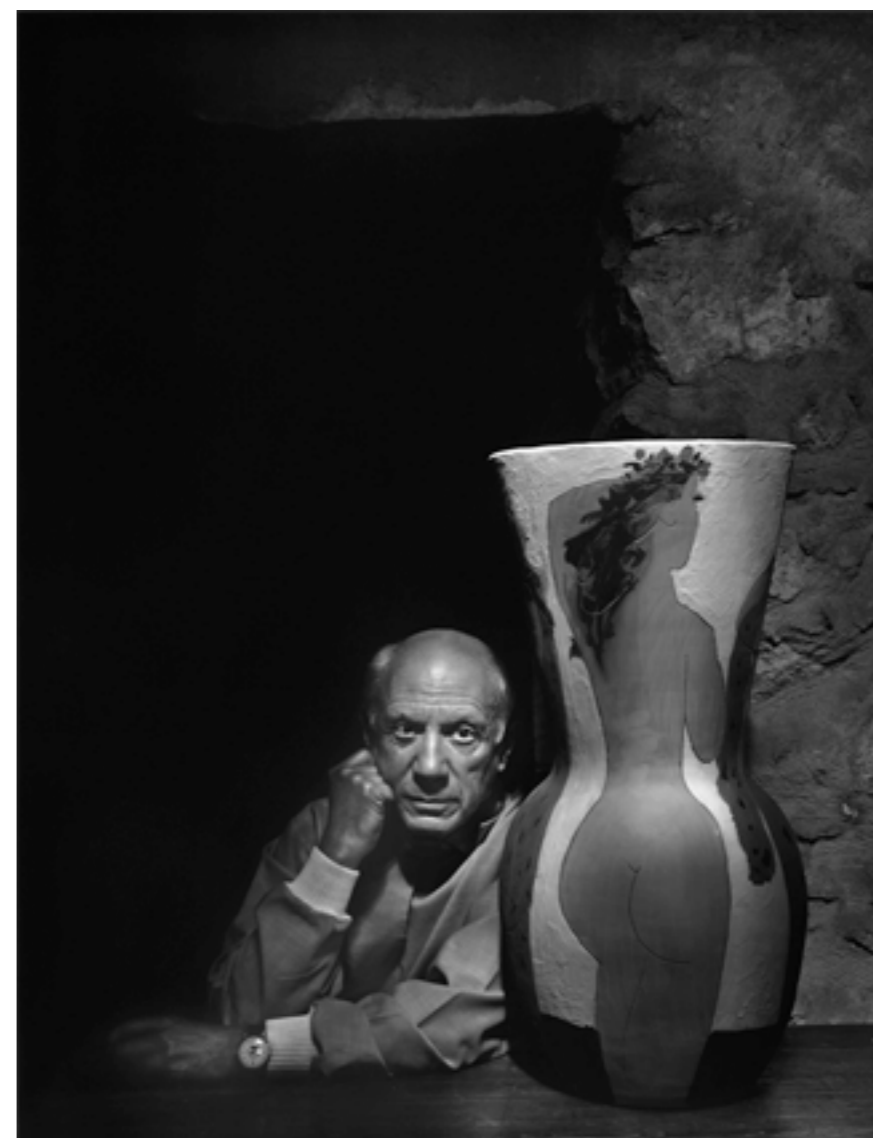
No entanto, ele afirma que se a ideia for exibí-las em uma exposição de arte industrial, teriam um sucesso ultrajante.

Gostaria que Satã pudesse ouvir isso!

Paul Gauguin (MAILINQUE, 1946)

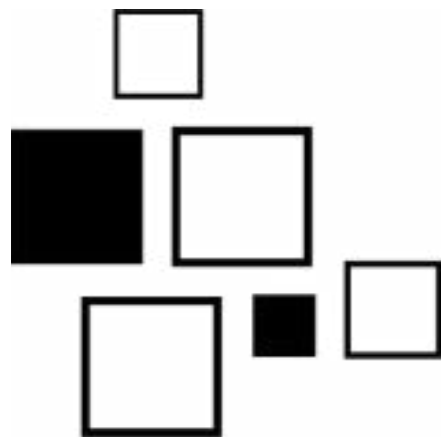
Apesar da crescente valorização da cerâmica como suporte da arte contemporânea, o estigma da restrição ao conceito de artesanato ou utilitário, permanece como pauta para discussão. Ainda hoje é frequente localizar um elenco representativo de profissionais ligados a arte (jornalistas, críticos, estudiosos) que mencionam as massas cerâmicas como matéria-prima secundária na produção artística.

Explicar o porquê desta discriminação talvez demande pontuar sinais da existência dessa discriminação, inicialmente. Com o prévio perdão do trocadilho, é como se a reputação da cerâmica, como técnica nas artes plásticas, estivesse constantemente queimando no limbo da história da arte. Na bibliografia contemporânea, uma das referências mais acessíveis na mídia sobre esta discussão certamente é a respeito de Pablo Picasso ceramista.



> Pablo Picasso, 1954. Foto de Yousuf Karsh

Este “discurso de desmerecimento” à cerâmica é expresso em textos curatoriais e críticos, por exemplo. Não há tantos questionamentos a respeito do Picasso pintor quanto ao Picasso ceramista. Sobre este, o que se lê são inumeráveis comentários – sejam eles elogiosos ou depreciativos ao artista – que com frequência descrevem a cerâmica como uma forma menor de expressão da arte (KANGAS, 1999):



Ao quebrar os preconceitos contra a cerâmica abraçando a argila tão intensamente, o maior artista do século XX estabeleceu um padrão brilhante para o século XXI: não importa qual a matéria da arte, o que importa é a sua abordagem.

Ou (SMITH, 1999):

Talvez, o estatuto de segunda classe tradicionalmente atribuído a cerâmica tenha provocado um efeito relaxante, contribuindo com a atmosfera do gênio de férias [...], que ambienta esta exposição.

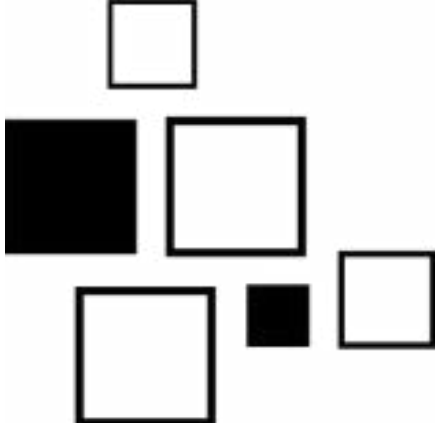
Um dos textos mais contundentes sobre esse preconceito quanto à cerâmica é a entrevista concedida em 2005 ao jornal espanhol *El País* pelo pesquisador Salvador Haro González, professor doutor em Belas Artes da Universidade de Málaga, ao receber o Premio de Investigación Pablo Ruiz Picasso com o artigo *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso*. Ele denuncia, no comentário que dá título à entrevista, o olhar discriminatório sobre a cerâmica do artista (algo como “Os críticos viam a cerâmica de Picasso como sucata de sua velhice”). Já na primeira pergunta, González comenta essa “falsa percepção” condenando o pensamento que considera “a cerâmica como uma questão menor” (MELLADO):

Pergunta: Por que a faceta de Picasso como ceramista é desvalorizada no conjunto de sua obra?

Resposta: Pela tradição relacionada a este ma-

terial. Desde sempre se vê a cerâmica como um instrumento utilitário, o que se entende sempre como arte menor. Eram umas divisões feitas durante todo o século XIX, quando todas estas questões de que arte que tinha utilidade não era considerada arte verdadeira. Ainda hoje não somos capazes de nos livrar totalmente dessa falsa percepção. A cerâmica é um material, e o que se você faz como ele é o que a converte em um instrumento artístico ou não. Você pode pintar coisas a óleo que sejam totalmente utilitárias e que não tenham nenhum valor artístico. Há muitos anos se admite que se possa fazer arte com detritos ou lixo e ainda temos no subconsciente coletivo a imagem da cerâmica como uma questão menor. Tanto, que antes de 1985 os grandes tratados sobre Picasso mal dedicaram linhas ao seu trabalho em cerâmica, e alguns sequer fazem isso.

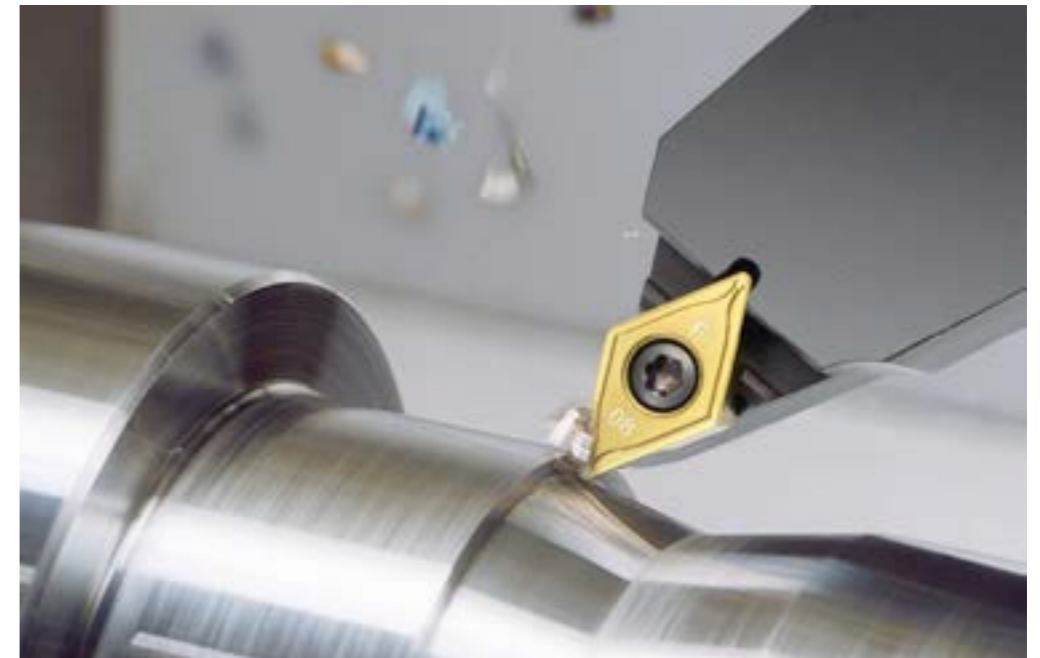
Intrigante é que quando se refere às massas cerâmicas, algumas peculiaridades - contraditórias, inclusive - aquecem a discussão sobre o estatuto desta mídia. Ao mesmo tempo em que é uma das matérias-primas mais antigas utilizadas pelo ser humano para expressar suas subjetividades e manifestar sua racionalidade, a cerâmica está presente no desenvolvimento de tecnologias de vanguarda, como nas pesquisas espaciais, medicina e preservação ambiental.



O armazenamento de energia diretamente da fonte é apenas uma das aplicações da cerâmica no chamado “futuro verde” (Casey, 2010). No Instituto de Tecnologia da Geórgia, EUA, uma nova cerâmica está em desenvolvimento para células de armazenamento de energia a partir de combustível de óxido sólido. A cerâmica também vem sendo utilizada em novos revestimentos atóxicos para prevenir ferrugem em superfícies metálicas.

Cerâmicas avançadas são exploradas em tecnologias de ponta graças a características únicas e ainda insuperáveis, como tolerância a temperaturas que fundiriam o aço e a resistência à corrosão. Uma das formas de cerâmica de alta tecnologia, o nitreto de silício (Si_3N_4), por exemplo, é um dos materiais mais promissores para a construção das novas gerações de turbinas a gás. Motores gigantescos, que irão movimentar usinas geradoras de energia elétrica, vão queimar combustível a temperaturas acima de 1.200°C , bem além da capacidade de quaisquer metais, mesmo de ligas metálicas de níquel, última palavra em tecnologia de resistência física e térmica. Disso resultará uma eficiência termal muito superior às termelétricas atuais, com emissão muito menor de gases poluentes na atmosfera (inovação tecnológica.com, 2005).

O Nitreto de Silício tem boa resistência a choques térmicos, altas temperaturas, corrosão, excelente durabilidade. Por isso está substituindo com vantagens os metais para válvulas de máquinas, rolamentos, bicos para solda, componentes de motores para indústria automobilística e aeroespacial e ferramentas de corte.



> Cerâmica de alta tecnologia como o nitreto de silício substitui com vantagens o mais resistente dos metais

Ainda que intensamente explorada e valorizada pelos designers, engenheiros e outros cientistas por sua adaptabilidade e aplicabilidade específicas, a cerâmica é comumente apartada da ideia de High Art, como afirma o próprio González (2010). O conceito (FISCHER, 2005) distingue manifestações de arte consideradas paradigmáticas, canônicas, como a pintura a óleo, a escultura em mármore ou bronze geralmente executadas por artistas clássicos.

O editor da revista eletrônica norte-americana Artspan Contemporary Arts, Eric Sparre (2012), afirma que, atualmente, um dos maiores desafios em criar novos trabalhos em cerâmica é lutar contra o estigma comum de que a cerâmica é “apenas um produto de artesãos ou destinado ao mercado utilitário”. No mesmo editorial, o autor enumera a disponibi-



lidade do material, sua durabilidade e versatilidade técnica como qualidades que justificam sua presença na criação em praticamente todas as culturas no mundo.

ORIGENS E O CAMINHAR DA CERÂMICA NAS ARTES

É possível que a discussão sobre a condição da cerâmica nas artes plásticas permeie outra questão tão instigante quanto: a diferença hierárquica entre as chamadas artes aplicadas e as belas artes. Datada do século XVI, a distinção entre as duas formas de expressão tem como base a consagração do artista como intelectual e teórico, destacado da chamada guilda ou corporação, que até então respondia pela criação de objetos de forma anônima e coletiva. Desde então, a história das artes é pontuada por aproximações e afastamentos dos dois conceitos.

Do vínculo da cerâmica como matéria-prima na produção de peças para artesanato e utilitários possivelmente derivou a associação ao conceito de arte aplicada e conseqüentemente, ao de “arte menor”, como denominado pelas primeiras academias de arte, de origem européia.

Ao final do século XIX, movimentos como Art Nouveau e Arts & Crafts, este liderado por Huskins e Morris com berço na Inglaterra, marca uma das diversas ascensões da cerâmica, graças à valorização do fazer artesanal diante da automatização industrial. A produção do período tem princípios voltados para a reforma social e isso promove o enlace entre a vida social e a arte.

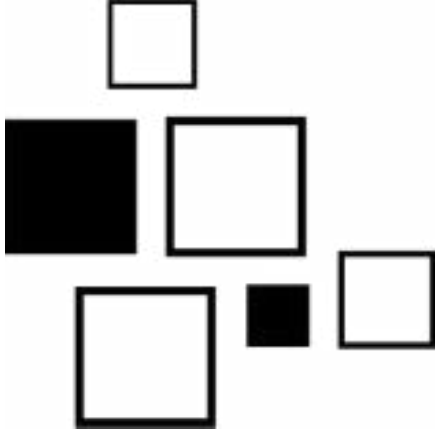
No início de século XX, nota-se o resgate das artes do fogo, como a ce-

râmica e o vidro, como matérias-primas para as expressões contemporâneas de artistas que hoje, curiosamente, independem das linguagens plásticas para responder a suas questões conceituais. É quando artistas como Edgar Degas, Julio González e Auguste Rodin – este, pioneiro no final do século XIX - passam a valorizar a presença do material como marca na criação de suas obras escultóricas, no que a cerâmica tem papel fundamental, uma vez que se presta aos movimentos característicos da modelagem (BOZAL, 1996):

A marca é às vezes o rastro de um processo quase brutal, como os estudos para Balzac, conservados no Musée Rodin, colocam de manifesto: o escultor [Rodin] acrescentou argila febrilmente, perdeu o detalhe inicial do rosto para plasmar a identidade espiritual de um gigante, um criador.

A mesma história da arte que revela o preconceito sobre a cerâmica em diferentes momentos, também aponta importante representatividade desta mídia em episódios como a consagração na Art Deco e na escola de Bauhaus, no início do século XX. Aqui, por outro lado, se delineia um projeto com diálogo claro entre política e estética, em que se defende uma arte funcional, com fortes influências dos princípios arquitetônicos e do objeto utilitário, cuja concepção é voltada para identificação do estilo pessoal do usuário.

Como no período moderno, com a mecanização industrial a valorização das artes aplicadas está associada a consolidação do conceito de design de produto na contemporaneidade. Evento valorizado, mais uma



vez no Brasil, por exemplo, com a recente regulamentação do profissional da área (POMPEU, 2012).

Além de Picasso, outros grandes nomes exploraram a cerâmica como linguagem como Marc Chagall, Paul Gauguin, Jackson Pollock, Joan Miró, Salvador Dalí, Claes Oldenburg, Frank Lloyd Wright. E os contemporâneos Jeff Koons, Ai Weiwei, Mark Ryden, Anish Kapoor, Nara Yoshitomo, Vik Muniz, Adriana Varejão, numa lista improvisada de memória.

O interesse dessa intensa profusão de nomes representativos da arte na atualidade nos estimula a prosseguir com a investigação sobre a constante presença da mídia cerâmica, apesar das divergências históricas, nas expressões plásticas derivadas do raciocínio humano em diferentes tempos. O que resulta em diferentes produtos, frutos de diferentes olhares.

Como em Lichtenstein (1923-1997), quando enxerga, na escultura cerâmica, uma forma de constantemente repensar o ato de desenhar (GLENN, 1977):

Eu não quero argumentar que a escultura é na realidade bidimensional [...]. Significativo é que sua organização é unificada, como em um desenho [...]. O que funciona é a relação contraste para contraste, em vez de volume para volume.

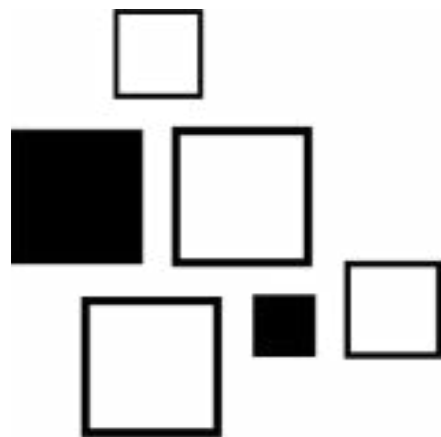
Ou como defende Jackson Pollock (1912-1956), ao definir o artista (Jachec, 2011):

Quando eu digo artista quero dizer o homem que

está a construir coisas - a criação de moldagem da terra - seja nas planícies do oeste - ou o minério de ferro de Penn. É tudo um grande jogo de construção - alguns com um pincel - alguns com uma pá - alguns escolhem uma caneta.

REFERÊNCIAS:

- BOZAL, V. História geral da arte: escultura III. Madri: Edições Del Prado, 1996;
- FISCHER, J. A. High art vs. low art. In: Routledge Companion to Aesthetics. 2a ed. B. Gaut & D. Lopes (org.). London: Routledge Press, 2005;
- GLENN, C. W. Roy Lichtenstein, ceramic sculpture. Long Beach, EUA: 1977;
- GONZÁLEZ, S. R. Multiplicity in Picasso's ceramics. Artigo para Ceramics art and perception magazine. 80a ed. Sheridan, EUA: 2010;
- Jachec, N. Jackson Pollock: Works, Writings, Interviews. Barcelona: Poligrafa Ediciones S.A., 2011;
- Malinque, M. Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Paris: B. Grasset, 1946; rev. ed., Paris, 1949
- MELLADO, S. Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez. Entrevista para o jornal El País, em 13/02/2005;
- SMITH, R. Picasso's ceramics: seriously casual. In: The New York Times em 05/03/1999;
- CASEY, T. New high tech ceramics could boost wind and solar energy. Reportagem para Clean Technica.com, em 29/10/2010. Disponível em: <<http://cleantechnica.com/2010/09/29/new-high-tech-ceramics-could-boost-wind-and-solar-energy/>> Acesso em 27 janeiro 2012
- KANGAS, M. Picasso's Ceramics at the Tacoma Art Museum: A New World Awakening. Reportagem para Art guide northwest magazine, 1999. Dis-



ponível em: <<http://www.artguidenw.com/Picasso.htm>> Acesso em 23 março 2012;

LANDROT, G. Raoul Dufy ceramics. In: Egodesign.ca. Disponível em: <http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=515> Acesso em 19 janeiro 2012;

Pesquisa revela a estrutura atômica das cerâmicas avançadas. In: Inovação tecnológica.com, 2005. Disponível em: <<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=010160050119>> Acesso em 27 junho 2012;

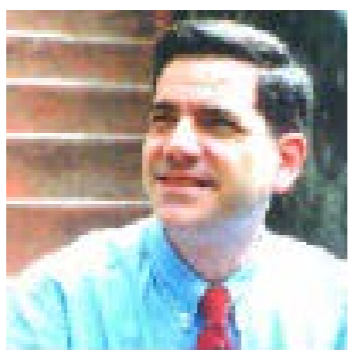
POMPEU, C. Trabalho aprova regulamentação da profissão de designer. Reportagem no site Câmara dos Deputados, 2012. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/TRABALHO-E-PREVIDENCIA/413402-TRABALHO-APROVA-REGULAMENTACAO-DA-PROFISAO-DE-DESIGNER.html>> Acesso em 17 maio 2012;

SPARRE, E. Introduction to ceramics. In: Artspan portal, 2012. Disponível em: <<http://www.artspan.com/ceramics#.T6GPRLNAaVp>> Acesso em 18 setembro 2011.

O CORPO NA EMBALAGEM



SÍLVIA CRISTINA CÓPIA CARRILHO SILVA MARTINS - CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. SILVIAM@MACKENZIE.BR

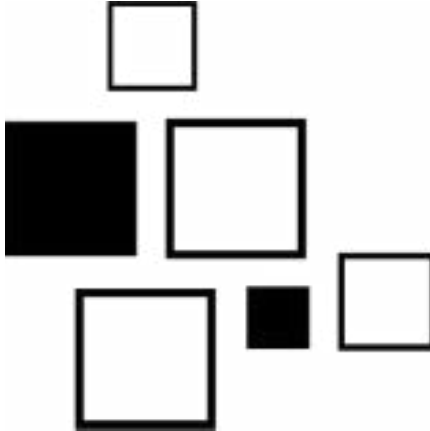


EDUARDO HOFLING MILANI - CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. MILANI@MACKENZIE.BR

Resumo: A figura humana está presente em diversas embalagens de diferentes produtos destinados ao consumo. Fotografias de personagens consagrados ou não em embalagens comerciais – comumente encontradas nos supermercados e depois expostas ao uso nas casas dos consumidores comuns – criam empatia e agregam valores, tais como: afetividade, identidade, entre outros sentimentos de familiaridade. O presente artigo tem por objetivo investigar o corpo retratado na embalagem do sabão em pó Tanto com a presença impressa do garoto propaganda Carlos Moreno. O estudo volta-se ao universo da comunicação publicitária, sobretudo, ao emprego da representação do corpo humano em embalagens de produtos comerciais, transmitindo, muitas vezes, a confiança necessária não só para a aquisição do produto, mas também para a afirmação de identidade e simpatia à marca.

Palavras-chave: personagens personificados; embalagens; análise de mídia; design gráfico; marca; representação gráfica.

Abstract: The human figure is present in several packages of different consumer products. Photos of characters or not embodied in commercial packaging - commonly found in supermarkets and then exposed to light to the homes of ordinary consumers - creating empathy and add value, such as affection, identity, and other feelings of familiarity. This article aims to investigate the human body depicted in the package of soap Tanto with the presence both printed poster boy Carlos Moreno. The study turns to the world of advertising, especially the use of body representation in packages of commercial products, giving often the con-



fidence not only for the purchase, but also to establish a relationship identification and sympathy to the brand.

Keywords: characters personified; packaging; media analysis; graphic design; brand; graphical representation;

O presente artigo investiga, então, a personagem da marca, o corpo retratado na embalagem do sabão em pó Tanto com a presença impressa do garoto propaganda Carlos Moreno. O estudo volta-se ao universo da comunicação publicitária, sobretudo, ao emprego da representação do corpo em embalagens de produtos comerciais, transmitindo, muitas vezes, a confiança necessária não só para a aquisição do produto, mas também para o estabelecimento de uma relação de identificação e simpatia à marca.

A CONSTRUÇÃO DA MARCA: EMBALAGENS E PERSONAGENS

A marca é uma conexão simbólica entre uma organização, sua oferta e o mundo do consumo. Há uma vastidão de conceitos de marca. O mais reconhecido em marketing é desenvolvido pela American Marketing Association: “Um nome, termo, sinal, símbolo ou combinação dos mesmos, que têm o propósito de identificar bens ou serviços de um vendedor ou grupo de vendedores e de diferenciá-los de concorrentes” (KOTLER, 1999, p. 393).

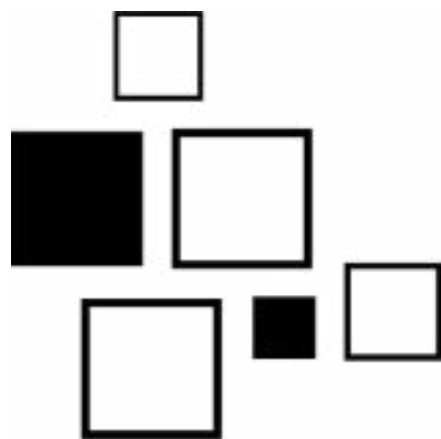
Historicamente, as primeiras marcas modernas surgem durante a Revolução Industrial, particularmente, no século XVIII, quando o emprego de técnicas promocionais em vendas demonstra a relevância da constru-

ção de marcas reconhecidas para atrair a crescente atenção dos consumidores e como estratégia para a competição do mercado:

Nos Estados Unidos, os precursores da utilização de marcas foram os fabricantes de remédios populares e, após a civil, os fabricantes de alimentos e bebidas. Algumas marcas criadas nas décadas de 1860 e 1870 ainda existem e permanecem firmes no mercado como, por exemplo, a Quaker Oats. (PEREZ, 2004, pp.8-9)

A boa ou a má imagem do produto e, por conseguinte, a construção de sua marca frente ao público, está ligada ao seu invólucro, ou seja, sua aparência estética. A preocupação com a embalagem dos produtos emerge com mais potência na virada dos séculos XIX e XX. Atrelados ao desenvolvimento das técnicas de impressão, especialmente a ilustração litográfica, os veículos de comunicação (jornais, cartazes e propagandas diversas, inclui-se nessa categoria as embalagens) sofrem uma grande evolução técnica (aliando imagem e texto) e, por consequência, uma crescente a difusão. O emprego de figuras humanas e de simpáticos personagens, nessas propagandas e ilustrações litográficas torna-se imediato, assim como a identificação do consumidor com esses mascotes e personagens.

Nesse sentido, a personagem-signo torna-se uma personagem de marca, porque possui uma relevante associação com a forma visual da marca, mantendo sempre a mesma forma e cor. Refere-se à função do símbolo e não somente do produto, por exemplo, é o caso do clérigo



das Aveias Quaker. Aqui o personagem mascote é definido como um personagem de vida própria, (podendo ser animal, humano, vegetal ou um objeto).

As embalagens denotam principalmente o quaker no topo da embalagem da caixa e na frente principal do cilindro, evidenciando a representação de corpo inteiro e sugerindo uma distância impessoal, de acordo com a proxêmica uma “distância social” de 1,2 a 2,2 metros.

A valorização do personagem quaker na frente principal do cilindro, enfatizando a representação do corpo (tórax e cabeça), sugere, de acordo com a proxêmica uma “distância pessoal próxima” – quase íntima de 0,75 metros. O sorriso fechado, orgulhoso e sério fornece a sensação de satisfação e saúde evidenciadas pelas bochechas vermelhas.

Para Perez (2004), uma mascote consiste num símbolo da marca e faz parte de seus sistemas de comunicação, desempenhando um papel de mediador entre a realidade física da marca e a realidade psíquica e emocional dos diferentes públicos. O autor reforça:

As personagens de marca surgem quando a vinculação é mais profunda, ou seja, quando a personagem é sinal distintivo e diferenciador, de uso exclusivo da marca, e acaba por se tornar um elemento de sua identidade. (PEREZ, 2011, p. 39).

Nessa concepção, as personagens de marca são mascotes, ao passo que as personagens publicitárias são aquelas que não estabelecem

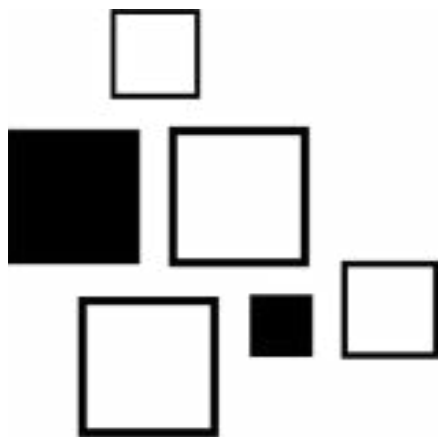
compromisso de ser expressão identitária, como por exemplo, os “bichinhos dos sonhos” da Bauducco (PEREZ, 2011, p. 39). Assinala-se que as personagens constituem um grupo constituído por seres humanos, animais, mascotes e demais seres ficcionais que se encontram associados às marcas (PEREZ, 2011, p. 39). Qualquer representação humana, animal ou ser fictício que constitua elemento que auxilie na identidade da marca, ou seja, toda personagem capaz de identificar a marca de forma independente e autônoma é a mascote. A principal vantagem no uso de personagens é o controle que a organização pode exercer sobre elas. Podem ser concebidas para assegurar uma única marca ou até mesmo um único produto. Têm maior possibilidade de congruência e integração, uma vez que são criados com objetivos claros e específicos.

PERSONAGEM DE MARCA: O CASO DE TANTO

Ainda seguindo as argumentações de Perez (2011), a personagem de marca selecionada para o presente estudo – o “garoto propaganda da Bombril” – personificado pelo ator Carlos Moreno – não seria classificado não como mascote, mas sim como personagem. Para o autor deve existir uma “taxionomia de personalidades, personagens e mascotes”, posto que pela sua classificação, se entenderia que o caso em estudo como personagem humana do tipo ficcional (PEREZ, 2011, p.81).

Nessa abordagem e somadas às análises de Randazzo (1996), personagens humanas e ficcionais, caso da personagem Bombril, altamente exposta na mídia dão apoio ao conceito de personalidade da marca:

A personalidade de uma marca decorre de vários



fatores: embalagem, logotipos e publicidade são apenas alguns deles. A publicidade - mais especificamente, a imagem do usuário - é muitas vezes o que mais contribui para a personalidade da marca. A personalidade de uma marca é a personificação de um produto: aquilo que um produto seria se fosse uma pessoa (RANDAZZO, 1997, p.40).

Percebe-se, então, que a personificação de uma marca humaniza e personaliza o produto, facilitando o desenvolvimento de um vínculo emocional do consumidor com o produto (IDEM, p.41). A criação do vínculo emocional entre o consumidor e a marca diferencia a marca das demais, favorece uma presença marcante na mente do consumidor e auxilia na fixação de fidelidade à marca (IDEM).

A valorização do personagem Bombril na frente principal da caixa, evidenciando a representação do corpo (cabeça, tórax, abdômen) sugere, de acordo com o sentido proxêmico: uma “distância pessoal” de 1,2 a 0,75 metros. Com o sorriso aberto, a personagem olha para o consumidor. O gesto do braço e da mão aponta para a marca.

A valorização do personagem Bombril na frente principal da caixa, enfatizando a representação do corpo, agora mais restrita, menos valorizada (cabeça, ombros e mão). De acordo com o sentido proxêmico: uma “distância social distante” de 1,20 a 2,20 metros. Com sorriso aberto, a personagem olha para o consumidor e o gesto da mão aponta para a marca.

Nesse ponto, é importante mencionar que a personagem, vivenciado por Carlos Moreno, está presente, de modo direto ou indireto, em uma série de produtos da marca Bombril, entre eles: a esponja de aço – produto-chefe e tradicional da marca; o detergente Limpol e sabão em pó Tanto (um dos produtos mais recentes da marca). Indaga-se, então: como funcionaria a transmissão de valor na caixa da Tanto (Bombril)? A presença da mesma personagem atribuiria valores, como confiabilidade, qualidade e empatia para os outros produtos da Bombril?

A constatação da presença do garoto Bombril em embalagens de diversos produtos marca a variedade enorme de produtos de limpeza estendidas sob a marca Bombril – seria o que se chama de “generalização semântica”. Segundo esse conceito teórico, a mensagem emitida por um produto é transmitida à marca por um processo de abstração e, desta a transferência para um novo produto. Hartman et al. (1990, p. 1220) explicam essa transferência de acordo com a sequência: “um indivíduo transfere o significado de um objeto aos signos associados a esse objeto que, por sua vez, são transferidos a um novo objeto que possua o mesmo signo”. Ora, essa deslocação prova a capacidade de generalização da marca, ou seja, a posse de dimensões perceptíveis que podem ser transferidas.

Além dessa perspectiva, deve-se considerar que a base operativa do consumidor não funciona exclusivamente por similaridade, mas, sobretudo, a partir da projeção eficiente dos atributos e benefícios da marca que para ele adquire valor. O princípio da generalização permite viabilizar a extensão de marca pelos processos que superam os limites da



mera implantação (por parte da empresa) e identificação (por parte do consumidor) de similaridades entre a categoria da marca e a sua extensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão dos princípios que estruturam o conceito de generalização permite, então, visualizar como o consumidor transforma as suas percepções em conjuntos de significantes – essas percepções influenciam comportamentos e decisões de compra frente aos produtos disponíveis no mercado. A propensão do consumidor em generalizar, isto é, em transferir aprendizagens acumuladas para novas situações com que se depara, permite que ele se adapte à dinâmica dos mercados atuais, bem como às atualizações das marcas (PEREZ, 2004, p. 32)

No caso do sabão Tanto, a marca Bombril:

(...) estendeu sua marca principal – Bombril – até então marca exclusiva da lã de aço, para outros produtos relacionados à limpeza: esponja sintética, Multiuso Bombril e Multilimpeza Bombril. É claro que, com a extensão da marca, amplia-se também a proteção legal da marca original, talvez esse seja o principal objetivo no caso da Bombril (PEREZ, 2004, p. 29)

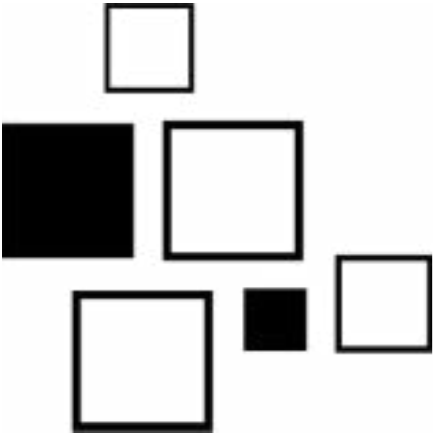
A personagem da marca Bombril, criado por agência de publicidade na década de 1970, encarna o estereótipo do menino nerd, ingênuo e bonzinho e muitas vezes vestido com terno e gravata como executivo exem-

plar, não houve mudanças na sua caricatura, mas as piadinhas precisam ser atualizadas ao contexto da atualidade do momento histórico. Ele não tem história. É sempre o mesmo clima de simpatia, brincadeira, honestidade e amizade (qualidades que uma dona de casa cansada, estressada e maltratada precisa sentir).

Em sua descrição estética, a personagem da marca Bombril (um senhor calvo, sorridente de óculos, de camisa e gravata olha para o consumidor apontando para a marca), traz uma ideia de amigo e ingênuo. Postos esses atributos, transmite segurança, atestando que o produto é digno de ser consumido. Dentro do universo doméstico de pequenas tarefas de limpeza, o ato de lavar roupas é uma dos afazeres mais entediantes que existe. A presença da representação da figura humana nas caixas do sabão em pó Tanto faz emergir a questão: será que Tanto vai lavar a sério tanta roupa com tanta alegria? A mensagem veiculada pela representação do corpo na embalagem de Tanto pode ser definida como: “vamos nos divertir lavando roupa porque tem um amigo ingênuo, sério e engraçado pra fazer companhia”.

REFERÊNCIAS

- KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary. Princípios de Marketing. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 1999.
- PEREZ, Clotilde. Signos da marca: expressividade e sensorialidade. São Paulo: Pioneira/Thompson, 2004.
- _____. Mascotes: semiótica da vida imaginária. São Paulo: Cenage learning, 2011.
- RANDAZZO, Sal. A criação de mitos na publicidade: como publicitários usam

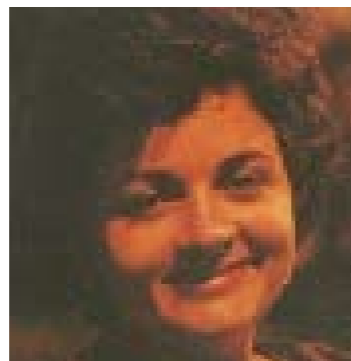


o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

<http://www.bombril.com/>

CHANDLER, Daniel. Semiotics for Beginners: D.I.Y. Semiotic Analysis. In: <http://www.aber.ac.uk/media/documents/S4B/sem12.html> em 10-11-2006, p. 01 a 05.

O ELEMENTO POPULAR NA ARTE COMO UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA



SIMONE ROCHA DE ABREU - DOUTORANDA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – PRO-LAM – USP

O maior fluxo de pessoas entre territórios culturais diversos, um fluxo real e também virtual, juntamente com as consequências dos processos de globalização que buscam homogeneizar culturas colocou em evidência o tema indenítário para os artistas. Muitas vezes, a identidade foi buscada junto a elementos da cultura popular, frequentemente denominadas por “artes menores” ou “arte popular”, o que prefiro chamar de elemento popular. Esta questão identitária se torna muito mais complexa no âmbito da América Latina, devido ao processo de colonização e conseqüente sentimento de colonialidade (QUIJANO, 2005) e os vários processos migratórios posteriores com grandes quantidades de migrantes. Todos esses processos geraram transformações culturais, fusões conflituosas entre culturas díspares (CANCLINI, 2003), tencionando ainda mais a questão identitária..

Destaco dois momentos identitários de grande relevância na produção artística latino-americana, são eles o início da modernidade entre nós e os anos oitenta e noventa do século passado. No início da modernidade latino-americana - década de 20 e 30, esta evocação do elemento popular ocorreu em resposta à busca do elemento característico de cada país latino-americano, a ideia é marcar, evidenciar, enaltecer o que é próprio de cada país e, portanto, diferenciá-lo do colonizador, devemos notar que este é o momento dos eventos comemorativos dos centenários de independência desses países.

O outro período destacado, década de oitenta e noventa do século vinte, é um momento identitário bastante importante para os latino-americanos devido à proximidade às festividades dos quinhentos anos do “desco-

brimento” do continente americano. Para cada um dos períodos destaco um artista para representá-lo, a saber, respectivamente, Frida Kahlo e Oswaldo Viteri.

Frida discutiu em sua obra a sua identidade e se identificou com a mulher mestiça, fruto do México, fruto de um país mestiço e para identificar o seu país criou e empregou vários símbolos apoiada nas figuras e ornamentos da arte popular mexicana e de origem pré-colombiana em suas obras. A artista selecionou uma rica e variada iconografia, por exemplo, o emprego dos esqueletos de papel e de açúcar, tão familiares na expressão popular mexicana, o emprego do imaginário asteca e dos judas, figuras expressionistas construídas de papel e cola com cores brilhantes, vivas e de diversos formatos. Para se identificar com o povo mexicano Frida escolheu uma vestimenta e penteados exuberantes, com isso criou um tipo mexicano, a roupa escolhida para se unir à identidade mexicana foi a Tehuana, uma das etnias indígenas que compõem o México.

O elemento popular na obra de Frida Kahlo, portanto, não se limitou exclusivamente a representação de objetos e elementos da tradição, mas também reverberou no esquema compositivo de várias obras ao aludir ao ex-voto ou à pintura tradicional do século XIX, de autoria de José Maria Estrada ou José Guadalupe Posada. O elemento popular reverberou também na temática abordada, como quadros de crianças recém-falecidas enterradas como santos conforme o costume mexicano, o que pode ser visto na obra *El difunto Dimas Rosa a lo tres años de edad*, obra datada de 1937. Mas principalmente o elemento popular reverberou no conceito empregado na produção artística de Frida, a artista se identi-

ficou com o povo do México, trabalhou a indentidade individual e também coletiva e enalteceu o povo mexicano. As manifestações feitas pelo povo e para o povo fizeram parte de sua vida, seja em sua produção artística, na luta política e também na sua vestimenta cotidiana, usando roupas de Tehuana com adornos pré-colombianos.

Uma obra em que Frida aludiu à linguagem dos ex-votos (retablos) é *Mi nana y yo* (1937), lembremos que a artista colecionou ex-votos em sua casa de Coyoacán – atual Museo Frida Kahlo.



> Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, 1937, óleo sobre metal, 30,5 X 34,7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México.



Em *Mi nana y yo*, a artista trabalha com o esquema composicional do ex-voto, inserindo a bandeirola na parte inferior da obra onde tradicionalmente se insere o agradecimento a um santo de devoção pela graça recebida, a bandeirola deste ex-voto está vazia e quem é a figura sagrada? Será a ama de leite a substituta do santo para o qual esse ex-voto renderia agradecimentos? O fato é que o milagre parece inconcluso já que a faixa ou bandeirola do retábulo está vazia.

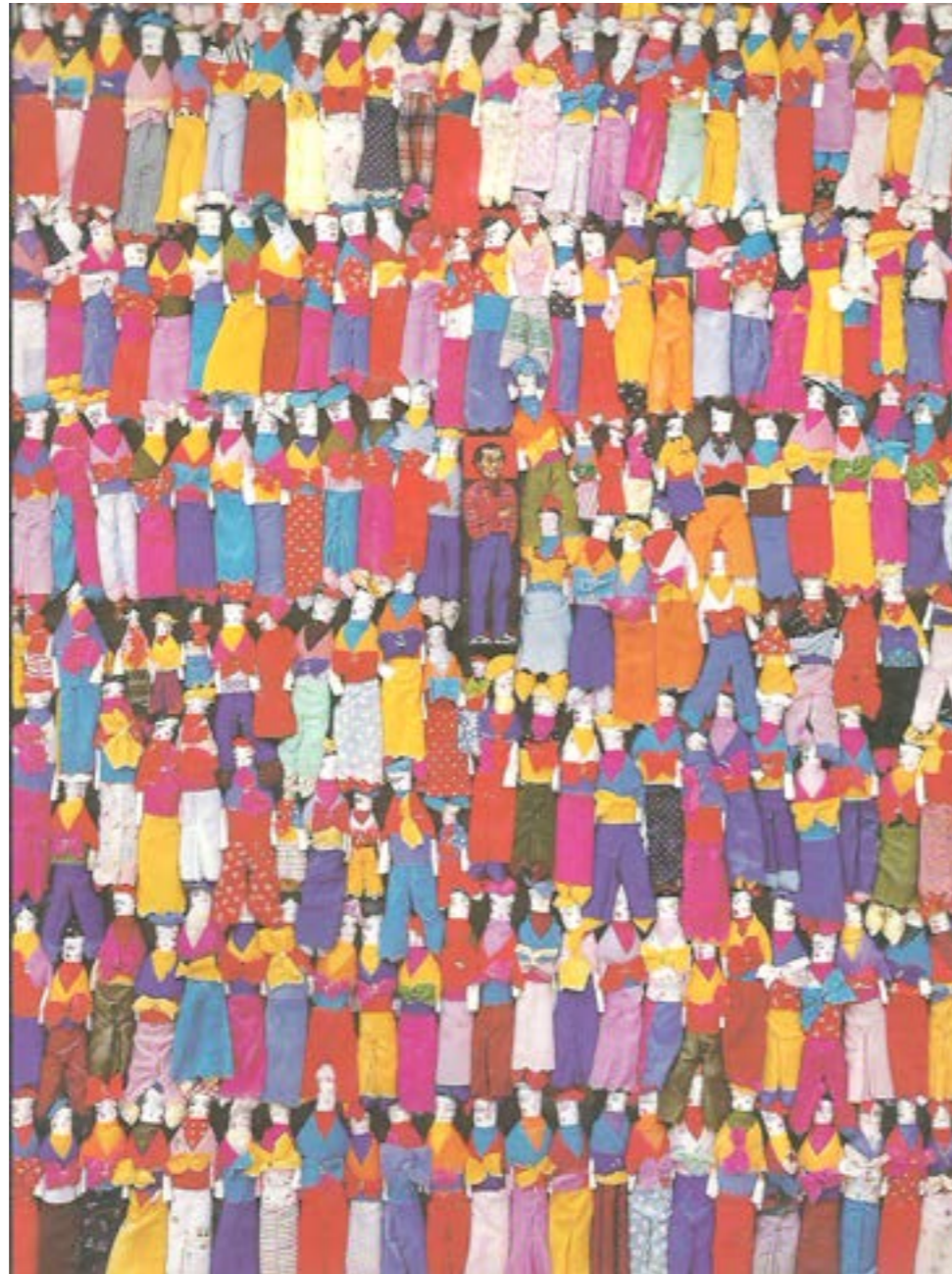
Existe mais uma referência ao cristianismo, pois a ama está em uma posição que se assemelha a uma Madona. Frida, nesta obra, pintou uma potente imagem que faz referências às suas memórias dos tempos de criança, uma das camadas de leitura desta obra se refere ao fato da artista não ter sido amamentada pela mãe e no lugar ter recebido leite de uma ama de leite índia, sobre isso vamos ouvir Frida:

Mi madre não pode me amamentar porque quando contava com onze meses nasceu minha irmã Cristina. Alimentou-me uma ama de leite a quem lavavam os peitos cada vez que eu ia mamar. Em um de meus quadros estou eu com rosto de mulher adulta e corpo de criança, nos braços de minha ama, enquanto de seus seios o leite cai como do céu (TIBOL,2002,p.35).

Na frase acima Frida enfatiza o caráter autobiográfico desta pintura,

mas podemos perceber outras sugestões afetivas e culturais, como, a máscara indígena sob o rosto da ama que apresenta as sobrancelhas unidas característica de Frida. Será um duplo autorretrato da artista? A composição apresenta duas figuras humanas, Frida e sua ama, ou duas vezes Frida? Ambas as figuras estão centralizadas na composição e envoltas por vegetação, enquanto Frida, um ser híbrido criança e adulto, recebe leite de sua ama a vegetação também recebe leite proveniente do céu.

Hayden Herrera (2002, p.10), uma das biógrafas da artista, afirmou que ,nesta obra, a fraca e vulnerável metade de Frida é nutrida pela forte, o aspecto da artista que a sustenta, ou seja, o aspecto forte da dualidade de Frida é a sua metade indígena. A ama parece ser a grande “mãe-terra” que a alimentou e fomentou a sua identidade. Frida que recebe o alimento da “mãe-terra” já está madura, então aparece com o rosto de adulta, saciada - o leite jorra, reforçando a alusão à cultura mexicana. O “leite” que jorra farto do seio da Nana, também banha o espaço, ou seja, alimenta o México.



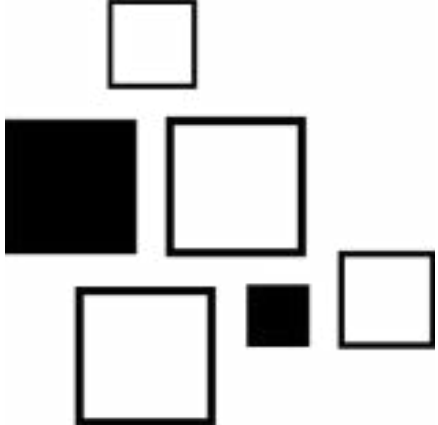
> *Oswaldo Viteri. Detalhe - Autorretrato con amigos, 1986, colagem sobre madeira.*

Destaco de Oswaldo Viteri (1931, Ambato, Equador) a obra *Autorretrato con amigos* de 1986, esta faz parte de uma grande série desenvolvida desde 1968 e que ainda é trabalhada pelo artista, esta série relava as

suas preocupações antropológicas, nesses trabalhos o artista faz colagens sobre madeira empregando principalmente bonecas de trapos, daquelas vendidas nas ruas de Quito, como brinquedos de baixo custo e por isso ao alcance de todos. O que pôde encontrar Viteri nessas bonequinhas? Entre outras possibilidades, o artista encontrou o povo equatoriano e se colocou entre eles na obra *Autorretrato con amigos*, adotando a identidade ameríndia.

O elemento popular em Viteri se faz presente através da colagem dessas bonequinhas de trapo, de arpilleras, por colagens de notícias de jornal eloquentes e também na alusão a canções populares como na obra *Tira la Lança por la Ventana, Hiéreme el Pecho, menos el Alma* (Atire a lança pela janela, fira-me o peito e não a alma) obra datada também de 1986, esta é uma estrofe de uma canção popular equatoriana. Esta obra também é uma colagem de muitos bonecos de trapo alguns com lanças na mão sobre um fundo monocromático de cor terra, na parte inferior da obra existem duas fileiras de bonecas com as suas particularidades diminuídas por um véu de tinta que tende a tirar o brilho de cada boneca, tende a homogeneizar as cores de cada uma, da segunda fileira saem em diferentes direções algumas bonecas com lanças na mão já sem este véu homogeneizador, nessas podemos ver as cores de cada uma, as particularidades. Não fira-me a alma, não fira-me tão profundamente a ponto de tirar a minha particularidade, neste sentido, o quadro parece ser um apelo identitário; não firam a alma equatoriana.

Viteri utiliza as bonecas populares, o brinquedo de todos, feitos por muitos de forma coletiva, portanto sem autoria e de maneira tradicional,



com eles o artista cria uma simbologia riquíssima para explorar o mundo equatoriano e de seu entorno. Às vezes Viteri pinta essas bonequinhas, às vezes, associa a vestimenta das bonecas a roupas de membros da igreja, investigando o período colonial e as consequências da imposição da religião do colonizador. Todas essas preocupações de Viteri estão presentes em seu ateliê- casa-museu em Quito, gentilmente aberta ao público. Por certo vale a visita.

REFERÊNCIAS

ABREU, Simone Rocha de. Frida Kahlo e Ismael Nery: Aproximações e divergências. Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, Prolam-USP, São Paulo, 2008.

BERTOLI, Mariza. A Sedução dos Contrários na Arte da América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brenand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai). Tese de Doutorado defendida pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, Prolam-USP, São Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 4ª edição, 2003.

HERRERA, H. Frida Kahlo: The Paintings. New York: Perennial, 2002.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278.

TIBOL, Raquel. Escrituras de Frida Kahlo. Prólogo de Antonio Alatorre. México, D. F.: RandomHouse Mondadori, 2005..

_____ Frida Kahlo: Una vida abierta. México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

FRIDA KAHLO. Curadoras Emma Dexter e Tanya Barson. Londres: TateModern, 9 de junho – 9 de outubro, 2005.

VITERI. Curador Jorge Glusberg. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires, 2002.

Site oficial de Viteri. <http://www.viteri.com.ec/index.php/es/casa-taller.html>, acesso em 31.08.2012.

QUESTIONAMENTOS DE UMA PROFESSORA DE ARTE SOBRE O ENSINO DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE



SUSANA RANGEL VIEIRA DA CUNHA -
PROFESSORA E PESQUISADORA DA FA-
CULDADE DE EDUCAÇÃO - UFRGS

Está lá na carteira expedida pelo MEC : Licenciada em Artes Visuais, habilitação Educação Artística (Primeiro Grau), Artes Plásticas (Segundo Grau. Este registro profissional, com fotografia 3X4, é, de certo modo, minha “identidade” profissional concreta, a prova física que me autoriza ser professora de arte. Porém, muito além do que outorga este documento, minhas identidades como professora de arte se constituíram em movimentos, processos, experiências nos mais variados contextos educacionais. Todas as andanças profissionais perfazem quase 30 anos de trabalho com as Artes Visuais e seu ensino e evidenciam minha persistência e insistência em trabalhar na interface da arte – cultura - educação.

Minha imersão no mundo das imagens da Arte, e de outras tantas, aconteceu muito antes da minha escolarização. Foi no contexto familiar que desde muito cedo folheava livros de história da arte e ouvia conversas acerca da invenção da perspectiva de Giotto e suas formas humanas alongadas, ao mesmo tempo ficava encantada com as imagens e histórias do Mundo da Criança. Talvez pelo contato corriqueiro com as produções artísticas, minha escolha profissional tenha sido direcionada para esse campo.

Meu intuito aqui não foi apresentar meu currículo, mas situar de onde falo e mostrar minha “filiação” às Artes Visuais, sublinhando meu envolvimento profundo e prolongado com o ensino das artes visuais em diferentes situações e contextos educacionais. Desde a infância e até hoje, transito entre diferentes produções culturais e nesses entrecruzamentos de vivências, fui atravessada por posicionamentos políticos,



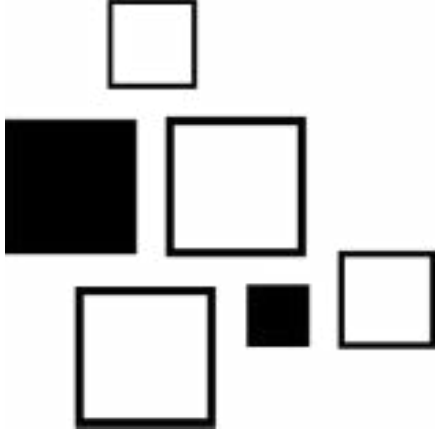
teóricos que foram constituindo as lentes por onde entendia, via e me relacionava com a Arte e seu ensino. Para melhor compreender os acontecimentos, busquei parceiros teóricos, compositores, artistas, cineastas, escritores, poetas, atores, músicos, insanos, entre outros. Pessoas, acontecimentos me tatuaram, fizeram inscrições em meus modos de ser, nessas composições me tornei uma professora de arte mestiça de referências e experiências. Tive e tenho inquietações, dúvidas, sobre meus pensamentos e ações, aconteceram guinadas conceituais que volta e meia interromperam minha zona de conforto. Nessas guinadas, há mais de uma década, me “espraiei” no mundo das imagens para além das produções artísticas, porém mantendo os vínculos com o que denominamos Arte.

POR QUE TRAZER PARA O ENSINO DE ARTE OUTRAS IMAGENS?

Muitos/as me fazem essa pergunta e respondo que em meu caso, por observar situações, desde 1994, em uma oficina de arte para crianças, o quanto as imagens da cultura popular subsidiava os imaginários infantis. Posteriormente, no contexto da universidade e das escolas infantis, percebia que a cultura visual contemporânea tem um papel central na educação das crianças pequenas, muito mais do que elaborar os imaginários infantis, as imagens se colam às crianças como se fossem suas “verdadeiras” peles. Meninas brancas, loiras e de olhos azuis são princesas, meninos ágeis, fortes e que não usam óculos são super-heróis. Meninos e meninas, baseados nos padrões de beleza da cultura popular, se agrupam, elegendo seus pares para suas brincadeiras e excluem aqueles que não se enquadram nos modelos preconizados, passam a ser os “outros”. Ambos os grupos incorporam comportamentos e modos

de ser de seus ídolos. Binarismos, diferenças, exclusões de todas as ordens, enquadramentos estão implicadas na criação dos avatares que as crianças se tornam. Vejo que a Escola, ainda não se deu conta da força educativa das imagens na constituição dos infantis e também como as representações imagéticas sobre infância e crianças criam modos de tratá-las e educá-las.

Por outro lado, observo que aquilo que está instituído socialmente como Arte continua sendo algo muito distante para a maioria dos alunos/as e professoras, sendo que as produções televisivas, filmicas, publicitárias, da web, entre outras produções culturais participam ativamente de suas vidas, de seus imaginários, mobilizando-os, agrupando-os em tribos, criando práticas culturais, estilos e modos de ser. Diante dessas constatações e muitas outras, ampliei em minhas aulas as discussões e reflexões sobre as imagens e os efeitos delas sobre nós, entendendo as produções da Arte como mais um das modalidades da cultura visual. Concordo com Mitchell (2005, p.25) quando ele argumenta que os Estudos da Cultura Visual são “um campo expandido das imagens e das práticas visuais”. Entendo que além da ampliação dos objetos de estudo, essa abordagem nos alerta sobre como nos posicionamos e somos posicionados pelas imagens e também “promove o questionamento de assuntos dormentes e visualiza possibilidades para a educação que geralmente nunca entram em foco” (DIAS, 2009, p. 30), entre eles: a erotização infantil, a produção do desejo, as relações de gênero, raça, sexualidade, consumo, diferença, entre outras pautas emergentes que não são abordadas pelas áreas disciplinares na Escola, ou quando focam é de forma descontextualizada das vivências dos estudantes.



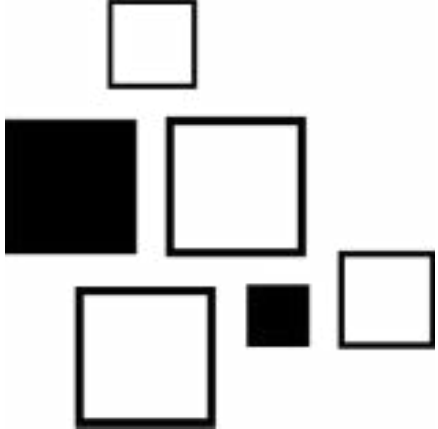
Outro aspecto que considero relevante para redimensionar o ensino de arte hoje, é levar em conta que as culturas infantis e juvenis das últimas duas décadas, produzem e são produzidas, em muito, em meio a uma cultura imagética, que (re)cria significados, não só participando das construções identitárias e do sentido de pertencimento, mas principalmente organizando e regulando um conjunto de práticas sociais, mutantes, evanescentes, porém produtoras de efeitos concretos sobre nós. Entre as práticas contemporâneas, se apresentam as práticas de consumo, pautadas no binômio SER-TER, as de embelezamento erotizando as meninas, as do bullying que não poupam diferenças, as de modelagem física, entre tantas outras. Modos de viver que vão sendo naturalizados e aceitos rapidamente e a escola, e nós professoras, fechamos nossos olhos para esses universos simbólicos/estéticos e práticas cotidianas das crianças e jovens, nossos/as alunos/as. Concordo com Mirzoeff (2003) quando ele diz que a cultura visual é uma estratégia, eu diria crítica, para entender o mundo contemporâneo.

Por outro lado, temos a Arte Contemporânea, que muitas vezes expõe, critica, ironiza, reforça práticas sociais-culturais vivenciadas pelos estudantes, porém, muitas vezes ausente nas salas de aula, talvez devido ao fato das professoras não terem contato e familiaridade com tais produções, e/ou acharem que as temáticas enfocadas pela Arte Contemporânea não sejam adequadas aos estudantes. Ou seja: existem práticas culturais e “produtos” que denominamos de Arte Contemporânea, ambas produzidas em nosso tempo, que dificilmente tangenciam a Escola e em especial o ensino de artes. E volto a pergunta: que Arte é essa do ensino de arte? Onde está o ponto de interseção entre as experiências

dos estudantes e o ensino de arte?

Além dessas perguntas, que não pretendo responde-las, mas provocar reflexões e tecer algumas considerações, me preocupo com a centralidade, ainda hoje, do ensino de arte em relação as obras, historicidade, artistas e as práticas expressivas. Nessa perspectiva, os efeitos das imagens sobre nós, de como fabricamos nossos conceitos, conhecimentos, significações, valores, visualidade, pontos de vista sobre o mundo a partir da Arte e seus dispositivos pedagógicos da Arte são pouco considerados nas diferentes abordagens do ensino da arte atual. Os pintores Jean-Baptiste Debret (1816-1831), Alberto Eckhout (1637-1644), o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), por exemplo, o que eles nos ensinam com suas imagens? Que visões eles produzem a respeito das paisagens, dos habitantes do Brasil e da brasilidade? Eles “retratam” e/ou instituem determinados modos de ver? Entendo que o ensino de arte hoje deveria ter, como uma de suas principais preocupações, a discussão sobre os efeitos das imagens, a constituição da visualidade e o poder das imagens em produzir verdades. Isso não significa abandonar nas salas de aula o conhecimento sobre a Arte, as mediações objetivando buscar as expressões singulares dos estudantes, as experimentações com diferentes suportes e materiais, a produção de linguagens, entre outras possibilidades do trabalho pedagógico em arte, mas significa acréscimos ao ensino de arte que mais se preocupou com os “objetos” de conhecimento do que como esses conhecimentos produzem os sujeitos da educação.

Na contemporaneidade, apesar dos investimentos da maioria das ins-



tuições culturais em aproximar o público da Arte, das inúmeras publicações, dos grandes eventos como as Bienais, do marketing cultural das exposições, do ensino de arte escolar enfatizar artistas/obras, de objetos utilitários trazerem estampadas obras da História da Arte, entre outros meios de “popularização” da Arte, o acesso que temos às imagens cotidianas é muito superior ao que temos às produções artísticas. Além do acesso irrestrito das imagens populares em nossas vidas, na maioria das vezes, essas imagens tem um apelo sedutor muito grande, e vem ao encontro de nossos sonhos edulcorados. Atualmente, quem nos dá satisfação, conforto são essas produções imagéticas. Essas imagens nos colocam em uma situação de expectadores e admiradores, em estado de “suspensão crítica”, como nos alerta Giroux (1995, p.62): “O poder visual destas imagens é tão intenso e convincente que há uma adesão admirativa quase que imediata e, em função disto sequer são questionados seus significados”. E por que não aproveitarmos essa satisfação estética, este vínculo afetivo que a maioria de nossos/as alunos/as tem com os artefatos culturais populares, para problematizar seus significados e criar, com os mesmos artefatos outras narrativas que possam contestá-los?

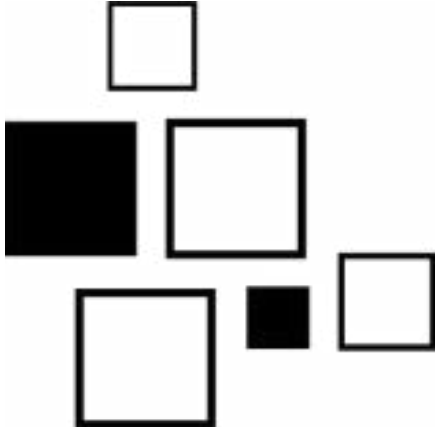
Lia Menna Barreto, entre muitos artistas, por exemplo, desloca os significados dos objetos da cultura popular endereçados à infância. Seus objetos, no “sentido obtuso, extrapola a cópia do motivo referencial [bichos de pelúcia da campanha publicitária Parmalat e fotografias de bonecas de Anne Geddes], impõe uma leitura interrogativa” (Barthes, 1990, p.46), causando desconforto, desequilíbrio, pois rompe com a concepção de infância como sinônimo de alegria, leveza, beleza, inocência, proteção,

cuidado, carinho, amorosidade. Ao contrário, as obras de Lia revertem estes sinônimos em antônimos e nos coloca frente à outras infâncias.



>Boneca/bebês de Anne Geddes. s/d - Fonte: http://anne_geddes.vilabol.uol.com.br/

Os repertórios imagéticos da cultura popular causam estabilidade, conforto e também pela reincidência, apatia ao olhar. Determinadas produções e movimentos artísticos, como o Impressionismo, por exemplo,



também nos causam conforto e não nos interrogam. Já a Arte Contemporânea, muitas vezes, produz outros efeitos e posicionamentos, como afastamento, repulsa, acolhimento, nojo, culpa, compaixão, entre outros sentimentos e pensamentos. Deste modo, a Arte Contemporânea, propositora de instabilidades de várias ordens, é difícil de ser apreendida, entendida e incorporada como Arte pela maioria das pessoas, talvez por isso, pouco presente nas salas de aula.



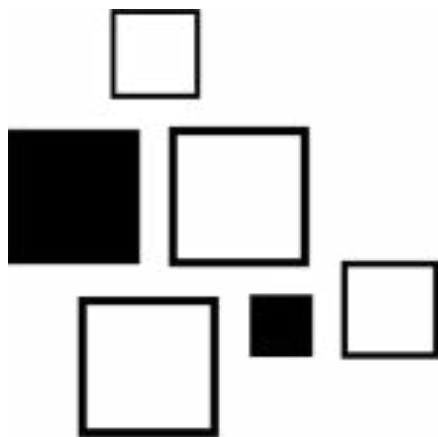
> Fragmento da instalação "Pele de boneca" Lia Menna Barreto -2006 - Fonte: <http://lia-mennabarreto.blogspot.com>

COMPOSIÇÕES NO ENSINO DE ARTE

Um dos caminhos que encontrei para lidar com os fenômenos da contemporaneidade na formação dos pedagogos é entrelaçar a produção contemporânea de Arte com os Estudos da Cultura Visual (ECV). Esta vinculação – por mil caminhos e experiências cheguei a ela - se dá porque acredito que tanto a Arte Contemporânea quanto os ECV desestabilizam nossas certezas em relação aquilo que está dado como “verdade” nos instigando a pensar sobre os efeitos das imagens sobre nós. Ambas me cutucam a todo o momento, questionam sobre as banalidades e complexidades cotidianas, provocam deslocamentos conceituais e por fim, estimulam tanto um pensamento crítico sobre meus saberes, quanto uma vontade de mexer, adulterar, editar, manusear imagens, dando outros significados a elas.

As proposições das obras contemporâneas, não só no campo das Artes Visuais, se aproximam ao que teoricamente os Estudos da Cultura Visual vêm tensionando, discutindo, propondo como ferramenta analítica para pensarmos a vida contemporânea, a visualidade e a potência das imagens na constituição das formas de saber, poder, conhecer e formular “realidades”. As intenções de Dario Robleto com suas obras, por exemplo, são muito semelhantes ao que insistentemente os ECV tem problematizado sobre o quanto as representações visuais normalizam, e normatizam, nosso olhar. Segundo o artista:

Eu sempre questioneei o meu público a pensar se a confiança e a fé naquilo que vêem é “real”, e, a partir disso, acredito que o público pode e quer ter uma interação mais complexa com a



arte. Isso é um revide direto à síndrome que vejo tomar conta dos Estados Unidos, onde a mídia de massa pressupõe que o público é estúpido – incluindo o campo político, que com frequência trata o cidadão como alguém incapaz de lidar com a verdade. Fonte: http://www.iberecamargo.org/content/revista_nova/entrevista Acessado agosto 2009

Nadin Ospina, Cuenca, Lia Menna Barreto, Nelson Leiner, Enrique Chagoya, Gottfried Helnwein, Regina Silveira, entre outros artistas, utilizam em suas obras artefatos culturais, ícones da cultura popular, imagens e composições canônicas da arte, acontecimentos políticos, sociais, culturais, conflitos bélicos, sociais, raciais, religiosos como mote para, entre outras intenções, desnaturalizar, muitas vezes de forma irônica, nosso olhar sobre o mundo. As obras desses artistas, e muitos outros, têm para mim, uma proposta reflexiva tão importante quanto às discussões dos ECV sobre a constituição da visualidade, as pedagogias efetuadas pelas imagens, a edição e criação de mundos.

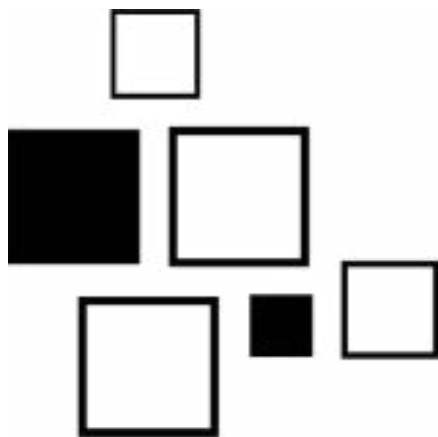
Com isso não quero dizer que as obras “ilustram” as discussões teóricas, mas dialogam, extrapolam e dão a ver situações que a linguagem escrita não dá conta de expressar. Recentemente (abril/maio 2011), a exposição Mil e um dias e outros enigmas de Regina Silveira, na Fundação Iberê Camargo, nos incita, com suas anamorfozes, a questionar sobre o quanto a perspectiva renascentista e o espaço euclidiano, domesticaram e homogeneizaram o espaço. As obras são reflexões sobre como as representações perspectivadas formularam “a realidade corre-

ta e verdadeira”. Suas obras nos instigam a duvidar das ordenações e configurações dos espaços, objetos que fomos “programados” para ver. De forma similar, Mirzoeff (2003) discute ao longo de 17 páginas sobre o “poder visual” e da criação de uma “verdade” instaurada com a perspectiva. E como o próprio Mirzoeff (p.17) afirma: “ver es más importante que creer”, as obras de Silveira podem ser os “argumentos visuais” (HOCKNEY, 2001) para ver/compreender/ampliar as reflexões de Mirzoeff.

Questiono-me, com muita frequência, sobre como poderia/deveria ser o que ainda denominamos de ensino de arte à(s) infância(s) e juventude(s), “realizadas e des-realizadas” (NARADOWSKI,1998), “cyber-infâncias, infância “ninjas” (DORNELLES, 2005), infâncias povoadas por “nativos digitais” (PRENSKY, 2001), ou a infância do “homo videns” (SARTORI, 2008). Lembrando que os jovens e crianças de hoje, nasceram e vivem em um tempo em que o conhecimento, saberes, valores, crenças são formulados, em grande escala, pelas representações visuais. Um tempo em que nossas relações com o mundo dos fatos, de um cotidiano experienciado pelo corpo, estão sendo substituídas pelas diferentes “telas” de celulares, PCs, jogos eletrônicos, TVs, iPods, iPads, tablets, cinema 3D, entre outras telas virtuais.. A vida está ao alcance do touch screen.

Nesta paisagem heterogênea de aprendizes, um dos aspectos que deveria se considerado em relação ao ensino de arte seria a fabricação da visualidade das crianças e jovens, levando-se em conta que:

A maior parte das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas em que as imagens visuais já não



remetem em absoluto a posição do observador em um mundo “real”, percebido oticamente. (...) A visualidade se situará, cada vez mais em um terreno cibernético e eletromagnético, onde os elementos abstratos e linguísticos coincidem e são consumidos, postos em circulação e intercambiados globalmente.(CRARY, 2008, p.16 tradução livre da autora).

Autores como Shirley Steimberg, Henry Giroux, Fernando Hernández, Irene Tourinho, Raímundo Martins, David Buckingham, Bruno Duborgel, Nancy Pauly, Paul Duncum, entre outros, tem discutido sobre o quanto os imaginários infantis estão sendo co-produzidos pelos meios de comunicação e os inúmeros artefatos culturais, no entanto, ainda são recentes propostas no ensino de arte que levem em conta as gerações videns e em como elas estão se relacionando, aprendendo com o universo imagético.

É interessante a expressão “elasticidade epistemológica” utilizada por Susan Buck-Morss ao se referir as possibilidades de um pensamento fluído, relacional, de ir-e vir que os Estudos Visuais oferecem para “encarar a atual transformação das estruturas do conhecimento existentes, cada vez mais esgotadas institucionalmente em todo mundo” (2005, p.146). A instituição Escola, por exemplo, ainda elege conteúdos canônicos – o conhecimento acumulado -, muitas vezes estanques entre si, que não fazem sentido para a maioria dos estudantes, enquanto que as aprendizagens fora da escola são sedutoras, múltiplas, relacionais e atendem (e produzem) sonhos e desejos das crianças, jovens e adultos.

Celso Vitelli entende o ensino de arte hoje em diálogo com a cultura visual, segundo o autor:

Como professor de Artes Visuais, volto a frisar a importância dos programas de ensino de Artes que têm se desenvolvido nos espaços formais ou não. Tais programas não devem se apoiar somente na teoria que envolve os conteúdos de história da arte, questionários aplicados nas visitas aos museus, etc. Acredito que, para o bom aproveitamento dessa matéria dentro das escolas ou fora delas, (...), deva existir um espaço de discussão sobre as imagens que estão nos museus e também sobre as imagens que povoam nosso cotidiano: nos outdoors, nos muros, nos filmes, nas revistas em quadrinhos, nos videoclipes, nos álbuns de fotos dos adolescentes no Orkut, nos blogs, nos fotologs, enfim, na própria estética dos adolescentes que se produz velozmente em novas formas. Essas imagens, que ocupam a maior parte da nossa existência, também constroem conceitos sociais e culturais sobre beleza, feiúra, gosto, etc., necessitando também de um diálogo estético constante que amplie a discussão sobre estes. (2009, p.65)

Compartilho com o autor sobre a necessidade do ensino de arte revisar seus “conteúdos”, práticas expressivas estabelecendo aproximações



com as imagens que fazem sentido para crianças e jovens. Além da aproximação com as imagens cotidianas e práticas culturais, deve-se levar em conta os meios de (re)produção de imagem que crianças e jovens estão familiarizados em seus cotidianos. Questiono a validade de insistirmos em práticas expressivas consagradas como o desenho e a pintura, quando desde muito cedo as crianças convivem com imagens televisivas e impressas, com o ato de fotografar, manipular e editar imagens nos computadores. Isso não quer dizer que as práticas consagradas sejam extintas, mas que se acrescente o conhecimento dos nossos alunos em relação à produção de imagens.

O QUE FAZER?

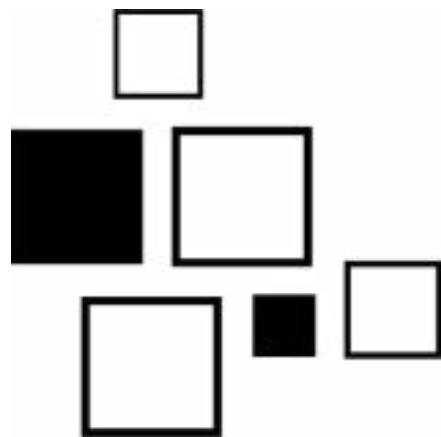
Recentemente assisti o documentário *Un Soleil à Kaboul* realizado na cidade de Kabul pelo Théâtre Du Soléil, onde jovens atores afegãos participaram de oficinas com a diretora da companhia francesa Ariane Mnouchkine. Ariane apresentou a eles a *commedia dell'arte*, suas características dramáticas, estrutura, figurinos, personagens para que eles desenvolvessem o trabalho cênico. Aparentemente, não haveria conexões entre a *commedia dell'arte*, forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália, uma trupe de teatro contemporâneo francês e um grupo de atores afegãos. No entanto, Ariane, tendo como princípio o processo colaborativo, onde todos os envolvidos constroem o espetáculo, busca no cotidiano do Afeganistão, na guerra, nas regras impostas pelo talibã, possíveis conexões para que os atores afegãos construam personagens da *commedia dell'arte*. Um dos exercícios proposto por ela consiste nos atores homens vestirem burcas e saírem às ruas como se fossem mulheres. Depois ela explora essa experiência

para trabalhar as emoções dos personagens em cena. Este exercício, assim como todas as mediações provocativas da diretora ao longo da oficina, me faz pensar sobre o quanto as diferentes modalidades da Arte Contemporânea tem a nos ensinar sobre um olhar aguçado/questionador sobre o mundo e a potência das experiências culturais, problematizadas, como propulsoras dos modos singulares de expressão. Mnouchkine estabelece a relação ARTE/VIDA de uma forma que não é impositiva, muito menos colonialista ou Iluminista. O ensino de arte não pode ser impositivo, mas agregador e problematizador de experiências culturais/estéticas.

Os modos como os artistas contemporâneos elaboram seus trabalhos, seus processos, poderiam ser utilizados como referências para pensarmos o ensino de arte na contemporaneidade, tendo em vista os questionamentos que eles vem fazendo sobre os acontecimentos mundanos. Tenho me detido em como os artistas deslocam os sentidos fixos das imagens e o quanto estas mudanças afetam, rompem a visualidade normatizada. Junto aos processos dos artistas, não necessariamente suas obras, os ECV oferecem ferramentas analíticas em relação às diferentes produções imagéticas, entre elas a produção artística e apontam possibilidades de estabelecermos relações com o cotidiano, arte, vida, experiência cultural e estética.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el*



siglo XIX. Murcia: CENDEAC, 2008.

DORFLES, Gillo. Falsificaciones y fetiches: la adulteración en el arte y la sociedad. Madrid: Sequitur, 2010.

SARTORI, Giovanni. Homo Videns: La sociedad teledirigida. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2008.

NARODOWSKI, Mariano. Adeus à infância (e a escola que a educava). In: SILVA, Luis H. (org) A escola cidadã no contexto da globalização. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 174-175

DORNELLES, Leni. Infâncias que nos Escapam: da Criança na Rua à Criança Cyber. Petrópolis, RJ: 2005),

GIROUX, Henry. A Disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz T; MOREIRA, Antonio Flavio (orgs) Territórios Contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 62-63

HOCKNEY, David. O conhecimento secreto: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001

MIRZOEFF, N. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, W.J.T. No existen médios visuales. In: Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. José Luis Brea(org). MADRID: Ediciones AKAL, 2005.

DIAS, Belidson. Desobediências de um boy interrompido: Perversão e censura na Educação da Cultura Visual. VIS Revista do programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: Editora Brasil, V.8, n.1, janeiro/junho de 2009.

PRENSKY, M. Digital Natives, Digital Immigrants. In On the Horizon. No. 5, Vol. 9 - NCB University Press,

VITELLI, Celso. Adolescências e identidades estéticas no cotidiano. Educação em Revista, Belo Horizonte: v.25, n.03, dez. 2009

UM PROJECTO DE ENSINO ARTÍSTICO NO MUSEU PORTUENSE



SUSANA VIEIRA JORGE - IPCA - INSTITUTO POLITÉCNICO DO CÁVADO E DO AVE, PORTUGAL

Resumo: Em 1833 foi instituído, no Porto, o Museu de Pinturas e Estampas e a João Baptista Ribeiro, figura proeminente na época (Viana, 1991), atribuída a função de organizar o respectivo Museu.

Na execução das suas tarefas, Baptista Ribeiro projecta uma Casa d' estudo no Museu, no intuito de proporcionar uma aprendizagem no campo das belas artes.

Em Portugal, procurava-se, nesse período, organizar o sistema de ensino artístico, o que efectivamente acontece com a fundação das Academias de Belas Artes, em 1836. Nesse sentido, a proposta de Baptista Ribeiro parece enquadrar uma situação emergente e fundamental, nesse campo.

O presente artigo tem como objectivo analisar os métodos de ensino propostos por Baptista Ribeiro, e confrontá-los com outras metodologias que na época se procuraram estabelecer para uma formação artística. Deste modo, pretendemos analisar as principais semelhanças e diferenças em pedagogias propostas e a influência do espaço museológico no projecto de Baptista Ribeiro; perscrutando intenções e abordagens na definição de estratégias para um ensino artístico.

Palavras-chave: Museu, Ensino artístico, Métodos de ensino

O Museu de Pinturas e Estampas – primeiro museu público criado em Portugal – foi instituído no Porto, em 1833. A constituição do Museu, que reuniria as obras dos conventos abandonados e das casas seques-



tradas, vai emergir num novo contexto político-social, que tencionava promover a modernização de um país e a instrução do seu povo. De facto, a fundação do museu público, como refere Alice Semedo, “(...) tem sido compreendida como parte da emergência das ideias modernas relacionadas com a Ordem e o Progresso e com as experiências que se lhe relacionam de tempo e espaço, associadas aos processos de industrialização e urbanização que o ocidente viveu no séc. XIX” (Semedo, 2004, p. 130).

João Baptista Ribeiro (1790-1868) ficou encarregado de organizar o Museu Portuense de Pinturas e Estampas e, no âmbito das suas funções, projecta uma Casa d’ estudo no local museológico. As suas intenções são reveladas no documento Exposição Histórica da Creação do Museo Portuense - publicado em 1836, e no Regulamento aí exposto, onde sublinha a importância das obras pertencentes ao Museu para o desenvolvimento de uma formação na área artística: “os Painéis, Estampas, Livros próprios d’Arte, bem como quaesquer outras produções pertencentes ao Museo serão franqueadas e collocadas em logar próprio para alli serem copiadas, analysadas, e estudadas, em qualquer sentido”, no intuito de promover “o augmento da instrução pública” e de “formar Artistas capazes de produzir obras originaes que acreditem a Nação Portuguesa” (Ribeiro, 1836, p. 16).

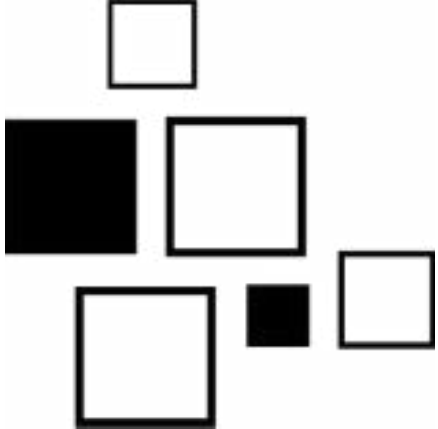
As obras reunidas nesse espaço museológico teriam assim a finalidade de servir um determinado estudo, no propósito de promoção das artes e da produção artística portuguesa.

Para o efeito, Baptista Ribeiro, definiu diversas medidas, como, por exemplo, o período de funcionamento para o estudo ou até os materiais didácticos necessários. Certo seria que ao criar o espaço de trabalho no Museu, haveria, desde logo, uma vantagem: a disposição de diversas obras para uma das mais importantes etapas da formação artística: o exercício de cópia.

O planeamento cuidado de Baptista Ribeiro manifestou-se também na organização de uma exposição bienal, para mostra dos trabalhos e premiação dos melhores. Estipulou ainda um fundo para os prémios e para a aquisição de diversas obras de belas artes.

Alguns autores referem a intenção de Baptista Ribeiro em criar uma Academia de Belas Artes. Para Assunção Lemos as estratégias definidas por Baptista Ribeiro eram próprias de uma academia artística e não tanto dos museus. Segundo a autora: “(...) o Museu se identificava mais com os propósitos de uma Academia de Belas Artes ainda inexistente, do que propriamente, no sentido e uso que foram dados aos Museus, (...) como estabelecimentos oficiais, espaço público por excelência, onde se expõe, estudam e conservam as colecções (...)” (Lemos, 2005, p. 32).

De facto, o método de trabalho apresentado por Baptista Ribeiro parece enunciar estratégias de estudo que se revelavam em consonância com o praticado nas instituições académicas: o ensino assente no trabalho de cópia, no estudo do antigo e do modelo vivo, numa estrutura faseada compreendendo etapas sucessivas de maior dificuldade.



Repare-se que a prática não se limitaria ao estudo das obras do Museu: teria apenas início pelo estudo das “bellezas dos quadros do Museu, comparando as diversas escolas, aproveitando a melhoria de cada uma d’ellas” (Ribeiro, 1836, p.16) para depois, fortalecer “o espírito com a leitura dos melhores Mestres, discutindo (...) os pontos mais interessantes da theoria, e (...) preparado o espírito com a lição dos Poetas Clássicos” (Ibidem); e, por fim, estudar o modelo vivo “desenhando-o, pintando-o, modelando-o em barro, ou em outra qualquer matéria apropriada” (Ibidem).

A prática do natural, pelo modelo vivo, surge como o objectivo último de todo o processo, já que, para Baptista Ribeiro, o estudo do modelo transmitia “ideias verdadeiras, firmes, exactas”, criticando o ensino baseado em “princípios puramente tradicionaes”, que não permitia o conhecimento da verdade: “o estudo do nú” (Ibidem). Esta sua observação confirma a realidade do ensino artístico português: a ausência de um ensino académico, com uma metodologia capaz de assegurar a plenitude da formação artística e a falta da prática do natural ou do nu, matéria essencial no estudo das belas artes.

Refira-se que, nesse período, procurava-se organizar o sistema de ensino artístico, marcado, desde finais do século XVIII, por tentativas para a implementação de uma Academia de Belas Artes. Registe-se, por exemplo, o caso da Academia do Nu; da reformulação estatutária da Irmandade de S. Lucas ou até mesmo da Academia de Desenho e Pintura – projectos que tencionavam proporcionar um modelo de ensino académico, mas que não chegariam a alcançar os propósitos traçados.

Ainda que desde o século XVII se aponte a necessidade da fundação de uma Academia (Lisboa, 2007, p. 428), é apenas no século XIX, sobretudo desde o período vintista, com o pensamento e a revolução liberal, que surge o apelo para a centralização dos estudos artísticos (Idem, p. 328) dispersos por diversas aulas.

De sublinhar então uma iniciativa em 1823: a criação da Escola de Desenho de História e Pintura a ser estabelecida no Liceu ou Ateneu das Belas Artes.

Domingos Sequeira (1768-1837), Director e responsável pelos estudos, configura os Estatutos do Atheneo das Bellas Artes. Nesse documento define regras de funcionamento, os estudos e aulas a criar, assim como prevê a emulação entre os alunos, através da atribuição de prémios, ou até de bolsas para o exterior, para os alunos que mais se destacassem nos concursos.

Segundo Maria Helena Lisboa, o plano de ensino previsto para o Ateneu revela diversas semelhanças ao que se enquadrará uns anos mais tarde com a fundação das Academias de Belas Artes (Lisboa, 2007, pp. 329-330), ao nível, por exemplo, da aprendizagem de carácter essencialmente prática (Idem, p. 329) ou na estruturação dos estudos (Idem, p. 330). De facto, tanto o Ateneu, em Lisboa; assim como o projecto de Baptista Ribeiro, para o Museu Portuense, foram antecessores das Academias, fundadas em 1836, uma em Lisboa e outra no Porto; e esses acontecimentos poderiam ter sido relevantes no ensino artístico praticado.

A acção do Ateneu foi demasiado curta, já que a situação política na época não favoreceu a sua implementação. Já o projecto previsto para o Museu Portuense terá de certo modo sido abarcado com a fundação da Academia Portuense (Lemos, 2005, p. 33). Desconhecem-se registos que indiquem a prática dos estudos, conforme havia sido estipulado para o Museu, mas apenas uma formação artística inserida já no espaço académico então criado.

No Quadro I compilamos de modo sucinto a estrutura organizada por Domingos Sequeira para o Ateneu de Belas Artes, e por Baptista Ribeiro para a Casa d'estudo no Museu Portuense:

	Ateneu das Belas Artes (1823)	Museu de Pinturas e Estampas (1833)
Professores	Quatro Professores e respectivos Substitutos	Director acompanha os estudos
Plano de trabalho	<ul style="list-style-type: none"> - Modelo vivo - Modelos de estátuas, bustos, baixos-relevos - Exemplares de desenhos de figura e anatomia - Exemplares de arquitectura, perspectiva e geometria - Exemplares de história natural, para estudo de diferentes ramos 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudo e cópia dos quadros, estampas, painéis, ... - Leitura dos melhores mestres - Discussão de aspectos teóricos mais importantes - Lição dos Poetas Clássicos - Estudo do modelo vivo
Horário	4 horas de manhã 4 horas de tarde (alterando-se para 3, nos meses no Inverno) Aula do modelo: 2 horas (noite: Outubro a Abril) 2 horas (manhã: Abril a Setembro)	3 horas de tarde / 4 dias na semana (Outubro a Março) 4 horas de tarde / 4 dias na semana (Março a Junho)
Alunos	Sócios aplicados e Sócios amadores (de ambos os sexos)	Não refere
Condições de Admissão	Mediante pagamento (1200 reis/mês); ou na falta de recursos: Mediante provas de aptidão e talento para as Belas Artes	Capacidade e devoção para o estudo (...) pelo amor das Artes
Exposição e Prémios	Exposição Anual Prémios 1ª ordem: Medalhas de ouro ou de prata Prémios 2ª ordem: Honras de Accessit	Exposição Pública Bienal Duas medalhas de ouro de 15.000rs Um prémio de 200.000rs Dois prémios de 100.000rs
Pensionários	Envio dos melhores para Academias de França e Itália (pelos prémios de 1.ª e 2.ª classe nos ramos da Pintura, Escultura e Arquitectura)	Não refere



sua estrutura interna, quer na organização global. Todavia, interessa sobretudo sublinhar a semelhança registada nas metodologias ou planos de trabalho.

Refira-se, então, que, no caso do Ateneu, os estudos surgem organizados em cinco aulas, cada uma dedicada a uma matéria específica. No entanto, o processo de trabalho parece remeter para o desenho de cópia, que embora dedicado ao estudo da figura humana e à prática do Natural, revela ainda outras temáticas – geometria, arquitectura, perspectiva (4.^a aula) ou ainda paisagem, ornatos (5.^a aula), ou seja, uma formação necessária ao desempenho artístico em várias áreas.

O estudo de modelo vivo destaca-se no plano de estudos concebido, com o carácter de aula e com uma absoluta novidade: a requisição de diversos modelos – de homem, de mulher, de rapaz e de velho. Esta medida parece ultrapassar duas questões pertinentes na época: por um lado, a resistência em implementar o estudo e a prática do modelo vivo; por outro, a necessidade de enquadrar modelos de todas as idades e de ambos os sexos. Sobre este último ponto, refira-se que essa questão só volta a surgir, num plano de estudos, apenas no âmbito das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, em finais do século XIX.

Na proposta de Baptista Ribeiro, não se mostra definida, uma estrutura curricular aula a aula, todavia, o processo de trabalho, como já referido, também se centrava na cópia e análise das obras do Museu; na leitura dos melhores mestres; no estudo e discussão dos poetas clássicos e, por fim, no estudo do modelo vivo, em diversas técnicas: no desenho,

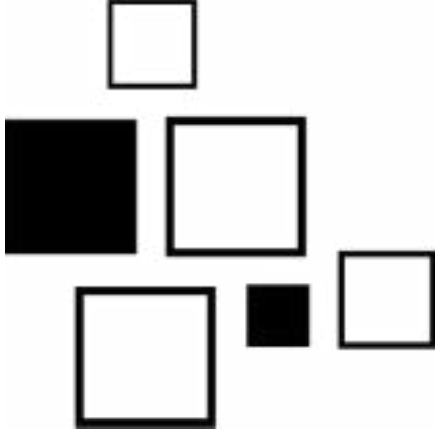
na pintura ou na modelação.

O estudo figura humana, pelo modelo vivo, surge, assim, como o elemento central de estudo, nos dois projectos. Esse estudo, intimamente ligado à existência das Academias de Arte – como preparação para o Grande Género da Pintura, teve, por ausência de uma estrutura de ensino académico, presença esporádica em Portugal, em instituições, também elas, de carácter efémero. Os artistas organizavam-se como podiam e solicitavam os modelos para a preparação de estudos compositivos.

Até à fundação das Academias de Belas Artes, em Portugal, o estudo da figura humana, através das sessões com modelo vivo, quando aplicado, terá sido de modo pontual, resultando numa prática muito incipiente na formação dos alunos, dada a falta de uma estrutura de ensino com um programa orientador nesse domínio.

Diversos estudos apontam que a formação artística progrediu sobretudo devido às encomendas régias ou numa ligação às manufacturas, sendo assim orientada por determinados interesses e consoante as necessidades de encomenda (Lisboa, 2007, p. 431). A formação de um artista decorreria numa relação muito estreita entre o mestre e os seus discípulos, realizada sobretudo no contexto das obras reais, e, apenas nalguns casos, teria continuidade com os estudos no exterior do país.

As consequências provocadas pela falta do estudo da Natureza, e do Antigo são enunciadas num breve relatório e orçamento, redigido em



1837, a propósito das despesas a suportar pelo Estado na recém-criada Academia de Belas Artes de Lisboa. Refere-se como a falta desse estudo impossibilitou, aos alunos dotados de grande génio, desenvolver os seus talentos e capacidades, realçando-se, deste modo, a importância da recente estrutura académica.

Deste modo, tanto o Ateneu das Belas Artes, bem como a Casa d'estudo no Museu Portuense, serviriam uma plena formação artística, oferecendo a possibilidade de estudar o modelo vivo, matéria essencial no estudo artístico. Todavia, circunstâncias várias não permitiram obter resultados concretos ou uma efectiva prática ou continuidade dos estudos.

Poderíamos considerar que durante a constituição das Academias de Belas Artes em Portugal, se teriam contemplado as orientações presentes nos projectos que aqui temos discutido. Todavia, a análise desse problema deverá compreender, por um lado, os principais propósitos conducentes à fundação das Academias; e, por outro, a estrutura estabelecida para o estudo do nu, presente no documento estatutário; não obstante a posterior execução prática do estipulado ter certamente permitido diversas interpretações ou possibilidades de trabalho.

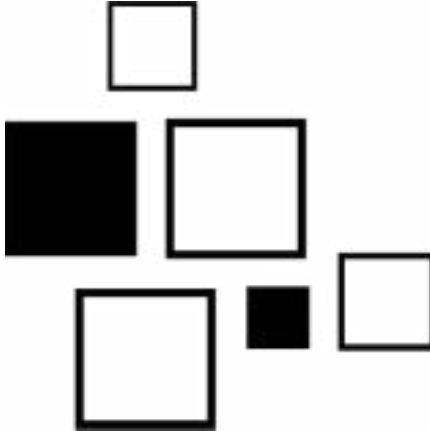
Sobre o primeiro ponto, deverá reter-se como principais preocupações no processo: o controlo de despesas; a reintegração dos artistas desempregados, com a conclusão das obras reais; e a promoção do estudo das belas artes e das artes fabris (Breve relatório e orçamento, 1837, pp. 1-3). Sublinhe-se uma perspectiva de progresso económico, inserida plenamente no âmbito das políticas liberais, numa vontade de

modernização e “nos interesses de um novo regime político que, pelo menos na expressa proclamação dos princípios, via a produção artística e o seu ensino como um serviço público que teria de ser sustentado e desenvolvido pelo Estado” (Lisboa, 2007, p. 493).

De facto, no processo de instauração das Academias em Portugal, constata-se que João José Ferreira de Sousa, presidente da comissão responsável por esse trabalho, refere insistentemente a necessidade de formar as classes fabris, para o progresso das indústrias e manufacturas, através da reunião dos estudos artísticos numa Academia. Deste modo, esteve sempre presente a vontade de reunir as aulas, num só espaço, pela mais-valia que o ensino das belas artes proporcionaria ao desenvolvimento das indústrias e manufacturas, e à qualidade dos seus produtos.

Ainda que a organização do Ateneu de Belas Artes e igualmente do Museu Portuense, tenham surgido num período cujo enquadramento político já agenciava tais propósitos, em nenhum momento se destaca, nos planos de ensino concebidos para os respectivos estabelecimentos, a aplicação do ensino artístico ao âmbito fabril, para uma melhoria dos artefactos ou aumento da produção industrial. Maria Helena Lisboa considera inclusivamente que o Projecto vintista não manifestara esse objectivo na concepção do Ateneu (Lisboa, 2007, p. 337).

Sobre o segundo ponto referido - a estrutura estabelecida para o estudo do nu, destaca-se no documento estatutário, os estudos da Natureza e do Antigo (a par da instrução teórica, da prática das Belas Artes e da sua



aplicação às Artes Fabris), como um dos fundamentais conteúdos para alcançar o desenvolvimento das belas artes e também para o melhoramento das artes e dos ofícios fabris. No enunciado sobre a respectiva aula Dos Estudos do Antigo e do Natural é referido um modo de trabalho progressivo, ou seja, com início nos elementos mais elementares até ao estudo mais avançado – o modelo vivo; em tudo, portanto idêntico a situações anteriores. A diferença parece ficar traçada em certos métodos de ensino e de trabalho: a proposta académica surge completamente veiculada às referências clássicas, devidamente aplicadas no estudo do modelo através do exercício de correcção do natural; matéria que não surge valorizada nos projectos aqui referidos.

Aponte-se que Baptista Ribeiro criticava o “estilo escolar e amaneirado”, valorizado na “republica das Bellas Artes”, propondo, em alternativa, uma orientação “mais livre”, permitindo aos alunos desenvolver a originalidade e o génio, no processo de trabalho (Ribeiro, 1836, p. 16); por sua vez, parece ter-se perdido a proposta inédita de Domingos Sequeira, já que apenas, muitos anos depois, passa a ter lugar nas Academias de Belas Artes, o mesmo registo na contratação dos modelos e no estudo do nu.

REFERÊNCIAS

Estatutos do Atheneo das Bellas Artes, Typographia Rollandiana, 1823.

Fundação Gomes Teixeira, João Baptista Ribeiro: uma figura do Porto liberal no bicentenário do seu nascimento. UP, Fundação Gomes Teixeira, MNSR, 1991.

Lemos, Maria da Assunção, Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artís-

tica portuense do seu tempo, Porto, FBAUP, 2005. 3 Volumes. Tese de Doutoramento.

Lisboa, Maria Helena, As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910), Lisboa, Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Portugal, Documento Arquivo Nacional da Torre Tombo, Ministério do Reino, Maço 2122, Breve relatório e orçamento da Academia das Bellas Artes, Typ. de A.S. Coelho & Comp.^a, Lisboa, 1837.

Portugal, Estatutos para a Academia das Bellas-Artes. Diário do Governo, 1836, n.º 257, 29 de Outubro.

Portugal, Estatutos para a Academia Portuense das Bellas Artes. Diário do Governo, 1836, n.º 290, 7 de Dezembro.

Portugal, Documento Arquivo Nacional da Torre Tombo, Ministério do Reino, Maço 2122, Documento assinado por João José Ferreira de Sousa, em 24 de Dezembro de 1834.

Ribeiro, José Silvestre, História dos Estabelecimentos científicos, litterários e artísticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia, t. I - VI, Lisboa, Typ. da Academia Real da Sciencias, 1871-1876.

Ribeiro, João Baptista, Exposição Histórica da Creação do Museo Portuense, Com Documentos Officiaes para servir à História das Bellas Artes em Portugal e à do Cerco do Porto, Porto, Imprensa de Coutinho, 1836.

Semedo, Alice, Da invenção do Museu Público: Tecnologias e Conceitos. In Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. I Série, vol. III, pp. 129-136, 2004.

Viana, Teresa, Nota Introdutória. In João Baptista Ribeiro. Uma figura do Porto Liberal no bicentenário do seu nascimento. UP, Fundação Gomes Teixeira, MNSR, 1991.

A BUSCA PELA CLARIFICAÇÃO DA CAIXA-PRETA: A ANÁLISE DO DISCURSO COMO COMPLEMENTO DO CONCEITO DE PROGRAMA EM VILÉM FLUSSER.



TEÓFILO AUGUSTO DA SILVA

Resumo: Partindo da afirmação de Vilém Flusser de que quanto mais nossa sociedade se dispõe a fotografar, menos ela realmente reflete sobre as imagens com as quais se depara no dia a dia (cf. FLUSSER, 2011:77), propomos utilizar a Análise do Discurso (AD) como interpretação da prática fotográfica enquanto prática discursiva, o que vem ampliar a teoria de Flusser sobre o ato fotográfico em vários aspectos: as relações entre fotógrafo e mundo, fotógrafo e programa, fotógrafo e aparelho, aparelho e programa interno, imagem e programa, leitor e imagem, leitor e programa, sociedade e aparelhos. Para nós, a AD expande, sobretudo, o conceito de Programa - central na teoria flusseriana sobre a “caixa-preta” - e demonstra a necessidade de se fortalecer o ensino da interpretação imagética, promovendo aquilo que Flusser denominou “Democracia da Imagem” (FLUSSER, 2011: 77).

Palavras chaves: Vilém Flusser, Ato fotográfico, Análise do Discurso, Democracia da Imagem, Interpretação de Imagem Fotográfica.

Abstract: Starting from the assertion of Vilém Flusser that the more our society is used to shoot, the less it really reflects on the pictures which are faced on a daily basis (cf. FLUSSER, 2011: 77), we propose to use Discourse Analysis (DA) as a possible interpretation of photographic practice as discursive practice, what comes to expand the theory of Flusser on the photographic act in various aspects: the relationship between photographer and world, photographer and program, photographer and appliance, appliance and internal program and image reader and image program, and program, player, and society. For us, the theory of AD



expands, above all, the concept of Programme on flusserian theory on the “black box”- and demonstrates the need to strengthen the teaching of imagery interpretation, promoting what Flusser named “Democracy of the image” (FLUSSER, 2011: 77).

Key words: Vilém Flusser, Photographic Act, Discourse Analysis, Image’s Democracy, Photographic-Image Interpretation.

Diversos estudos das ciências humanas nas últimas três ou quatro décadas no mundo todo têm abordado a forma como a fotografia digital modificou a produção imagética – principalmente devido sua capacidade de replicação contínua, e virtualmente sem perda de qualidade, diferentemente da fotografia analógica, que dependia da contínua exposição da película à luz para que ocorresse a cópia. No entanto, há não mais de meio século um filósofo autodidata, nascido tcheco, mas naturalizado brasileiro, já desenvolvia a tese de que a fotografia era um reflexo do *savoir-faire* de uma nova sociedade, participante de uma revolução pós-industrial: a sociedade telemática (FLUSSER, 2011).

Vilém Flusser repercute hoje, no Brasil principalmente, como um dos pensadores mais originais para a reflexão acerca da sociedade contemporânea. Sociedade na qual as “Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação” (NTIC’s) têm contribuído para o aparecimento do fenômeno de aproximação virtual do espaço e do tempo.

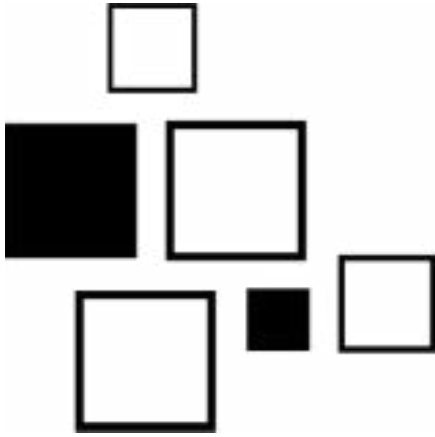
Em *Filosofia da Caixa-Preta* (FCP), principal obra de Flusser utilizada para este estudo, o autor caracteriza a fotografia como um objeto cujo

valor está na “informação” que carrega e não em sua composição material: o suporte. A partir da contribuição de Flusser, vê-se que a câmera fotográfica ainda apresenta características próprias da época em que foi desenvolvida (a Revolução Industrial), na medida em que promove a reprodução contínua e qualitativamente inalterada do produto de uma máquina, por mais que este produto seja fruto de uma época pós-industrial.

O fato de a fotografia ser, na verdade, um meio de divulgação de mensagens próprio de uma época pós-revolução industrial, embora o mecanismo que a origina seja próprio a um ambiente industrial, coloca em discussão um modo de apropriação da realidade pelo indivíduo que envolve até mesmo a retomada de conceitos como cultura (cf. FLUSSER, 2011: 21-27) e liberdade (cf. IDEM: 101-107).

Uma citação pontual de Flusser em FCP deu início aos nossos estudos que, por sua vez, deram origem a este texto: “Quanto mais houver gente fotografando, tanto mais difícil se tornará o deciframento de fotografias, já que todos acreditam saber fazê-las” (FLUSSER, 2011: 79). Assim Flusser descrevia toda uma sociedade que se coloca, por força do comércio ou de aspectos culturais, no convívio diário com imagens e delas capta grande parte de seu conhecimento do mundo.

Cabe salientar que esta não é a primeira vez que a sociedade humana vê como competência básica à sobrevivência a apreensão e o entendimento de signos e mensagens expressas em objetos culturais empíricos denominados imagens. Desde o início de nossa civilização, a caverna de Lascaux apresenta algumas das mais antigas representações ima-



géticas de nossos antepassados primitivos. Como E. H. Gombrich faz questão de citar: “uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até as soturnas entranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível” (GOMBRICH, 2008: 49). Portanto, não teríamos como dizer que não há uma mensagem por detrás daquelas imagens.

Esta forma de transmissão de mensagens foi predominante até o desenvolvimento da escrita linear, que “[tratava] de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos” (FLUSSER, 2011: 24), razão pela qual “decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos” (FLUSSER, 2011: 25), resultando que “a função dos textos é explicar imagens” (Idem).

Flusser (Idem) chama-nos a atenção quanto ao fato de que esta relação entre texto-imagem é importante para compreendermos a história do Ocidente (os embates entre o cristianismo textual e o paganismo imaginístico, a ciência textual e as ideologias imaginísticas). Consta então, que até o desenvolvimento do conceito de alfabetização e escolaridades obrigatórias, eram-nos necessárias as habilidades de interpretar as imagens.

O fato é que, após séculos de hegemonia do que o filósofo da Caixa-Preta chamou de “textolatria” (FLUSSER, 2011: 26) – predominância da representação do mundo por meio de textos lineares – vemos que as imagens reposicionam-se como meios de expressão dos “conceitos do mundo” (FLUSSER, 2011: 23) e que, ainda dependentes de uma forma

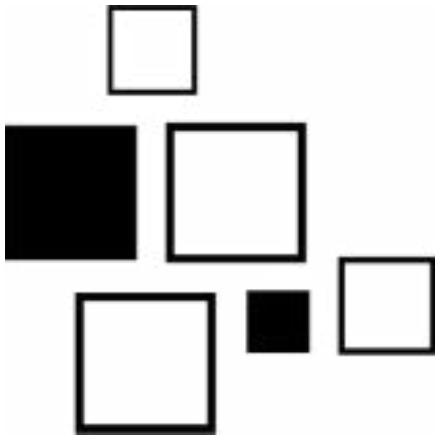
de leitura linear (tanto na significação quanto na disposição dos elementos signícos em uma temporalidade), precisamos reaprender a decifrar imagens.

A intenção primária deste trabalho foi entender que, dentro deste processo de quebra de paradigmas com a negação da hegemonia textolátra, havia a necessidade de se pensar não apenas a leitura da imagem, mas também o papel do fotógrafo como agente apreensor de uma realidade e replicador de uma mensagem que recebe filtros específicos da vivência do agente apreensor (fotógrafo) e do ambiente em que é enunciada.

A Análise do Discurso (AD) surge para nós como uma ferramenta capacitada a esta consideração. A AD é uma disciplina específica da linguística, com raízes francesas. Diferentemente da hermenêutica, que analisava textos jurídicos e religiosos, ela considera todos os textos como “politicamente influenciados” (cf. PINTO, 2002). Para tanto, busca refletir sobre o aspecto do sujeito que realiza a enunciação (porque todo discurso é personificado) e o ambiente em que se realiza tal ato.

Ao desenvolver o conceito de “programa” (FLUSSER, 2011: 49-56), Flusser procura demonstrar que as escolhas do fotógrafo quanto aos objetos que deverá representar na superfície imagética, e o posicionamento daqueles dentro deste quadro, procedem de uma decisão anterior ao fotógrafo e aos próprios objetos – um tipo de atitude programada que cabe ao fotógrafo escolher escapar ou não.

Ao acrescentarmos à abordagem de Flusser a análise da AD, teremos



um complemento ao conceito de programa flusseriano, pois além de caracterizá-lo, também ficariam estabelecidas as condições para a compreensão e escolha dos programas que o fotógrafo irá, desta vez conscientemente, assumir.

METODOLOGIA

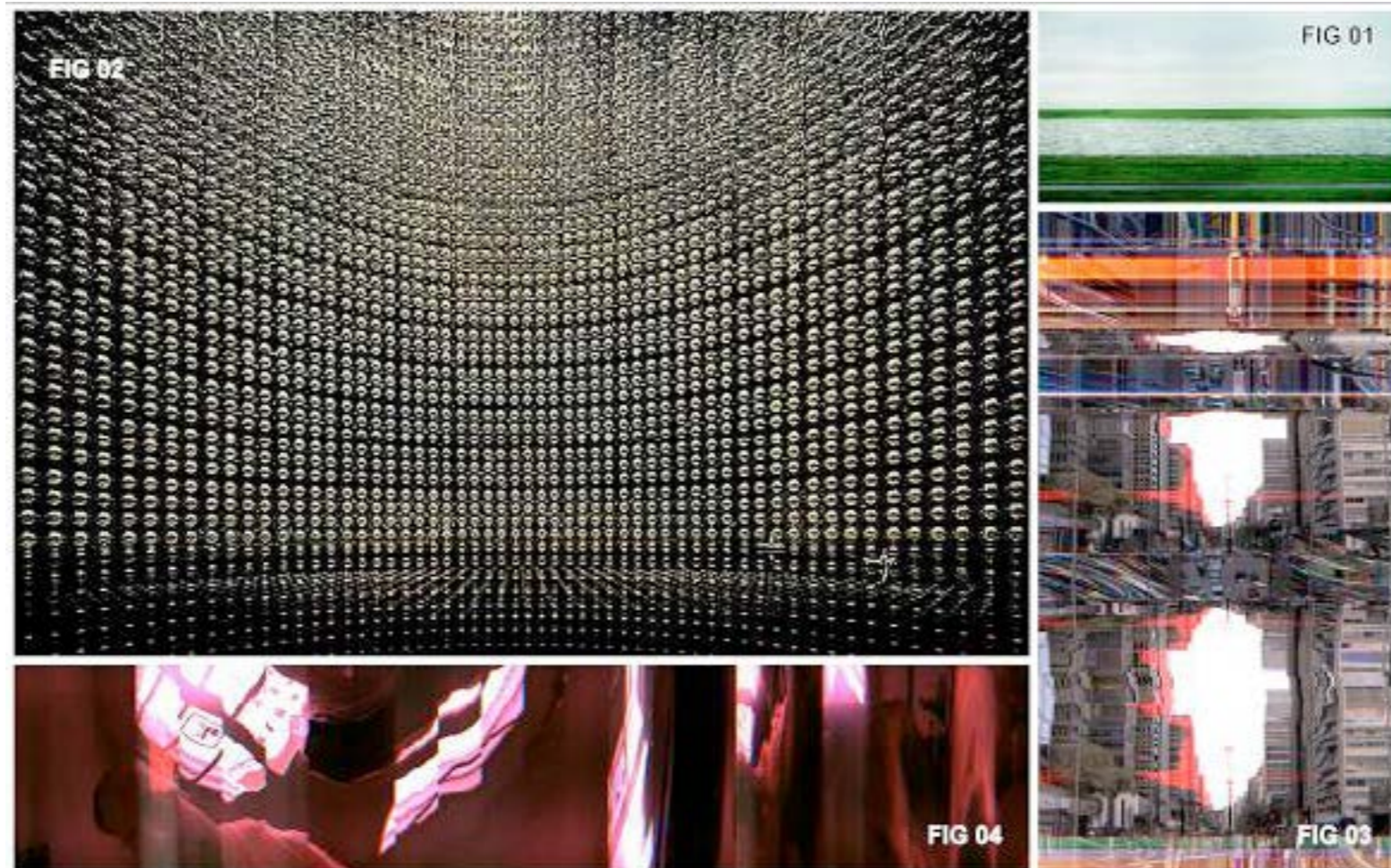
Além do desenvolvimento da pesquisa teórica, tivemos o cuidado de imaginar e executar um pequeno experimento para identificarmos a forma como o leitor da imagem providencia esta leitura. Além disso, procuramos verificar igualmente se, como descreve Flusser, estamos em meio a um analfabetismo visual.

Quatro imagens fotográficas (duas de Andreas Gursky – Rhein II e Kamiokande – e duas de Guilherme Maranhão – ambas sem título, mas pertencentes as séries, Meu Corpo e Pluracidades) foram então apresentadas a um conjunto de indivíduos e após serem visualizadas, dentro dos parâmetros descritos abaixo, foi solicitado que os mesmos respondessem a um pequeno questionário qualitativo que abrangia perguntas relacionadas ao que eles conseguiam captar como mensagem de cada uma das fotografias.

Para este experimento, utilizamos um conjunto de vinte (20) indivíduos selecionados apenas dentro de dois critérios: dez (10) deles deveriam já ter tido algum tipo de contato com qualquer forma de aprendizado

em qualquer disciplina ou método de leitura imagética (Grupo AD); os outros dez (10) deveriam, pelo contrário, estar totalmente afastados desta experiência (Grupo NAD), fato registrado com a assinatura de um termo de responsabilidade.

> As quatro imagens utilizadas no estudo. (FIG 01) Rhein II e (FIG 02) Kamiokande, ambas de Andreas Gursky; (FIG 03) e (FIG 04) Sem título, ambas de Guilherme Maranhão.





Ainda, dentro de cada um destes grupos, dois subgrupos foram separados: o Subgrupo Controle, que tinha liberdade de acesso às quatro imagens podendo visualizar o tempo necessário e ir e voltar na apresentação digital; e o Subgrupo Estudo, que tinha apenas trinta (30) segundos para a visualização de cada imagem, não podendo voltar a nenhuma delas. Saliente-se que este tempo não foi estipulado arbitrariamente, mas é o padrão adotado nos filmes publicitários apresentados na televisão. Após a catalogação os resultados foram confrontados com a base teórica da pesquisa.

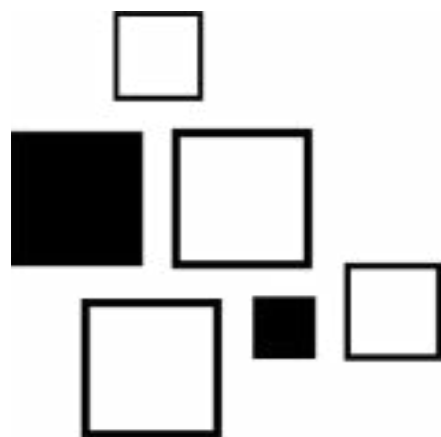
APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS E A RELAÇÃO AD E FLUSSER

O aspecto principalmente avaliado era a capacidade do indivíduo de descrever significados que não estavam explícitos na superficialidade imagética. A ideia de múltiplas camadas fica evidente no trabalho flusseriano quando o mesmo descreve a leitura tida como superficial (“golpe de vista” – cf. FLUSSER, 2011: 22) e a leitura mais aprofundada, cujo tempo não é o linear (“scanning” – cf. Idem). Ora, percebemos nas teses de Dominique Maingueneau (2011) que descrevem não só o conteúdo implícito do enunciado em relação aos contextos em que o mesmo é apresentado, como também em função dos conhecimentos anteriores que dispõe o sujeito interpretante, uma interseção do pensamento flusseriano com a AD. Além disso, vamos encontrar também no trabalho de Patrick Charadeau (2009) um aprofundamento do conceito de “programa” na caracterização dos sujeitos do discurso enquanto sujeitos ideais (aqueles que supomos estar no domínio da enunciação) e sujeitos de fala (aqueles que realmente estão executando a enunciação) (cf. CHARADEAU, 2009:).

Os resultados foram condizentes com o conceito de “analfabetismo visual” apresentado em Vilém Flusser (2011: 77); afinal, ao responder a primeira pergunta (“Qual o assunto abordado pela imagem?”), o Grupo AD providenciou respostas mais subjetivas (menos direcionadas à mimesis, ou seja, ao entendimento de que apenas a apresentação dos objetos físicos seria o significante da imagem). As respostas dadas a esta pergunta pelo GCNAD demonstram que apesar de não conseguirem explicar, ou descrever, muitos indivíduos se propunham a buscar a decifração da mensagem visual. Apesar de que numericamente o GEAD apresentou uma semelhança com a capacidade descritiva observada no GCNAD, enquanto que o GCAD foi o subgrupo que apresentou as respostas mais metafóricas (menos miméticas) entre os indivíduos observados.

A relação com o mimetismo também se apresentou nas respostas dadas por todos os indivíduos à pergunta de número 4 (“Que tipo de noticiário ou anúncio publicitário esta imagem poderia ser usada para ilustrar?”), onde dezoito (18) dos vinte (20) entrevistados citaram diretamente o objeto referenciado e não conceitos atrelados a ele, demonstrando novamente a busca por um referencialismo material.

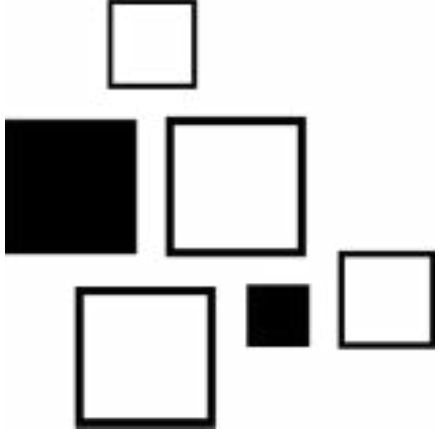
Vale salientar a diferença clara entre as respostas do GAD e do GNAD. As respostas do primeiro foram mais complexas, mais detalhadas, e diversos indivíduos demonstraram uma tendência a representar seus pensamentos por meio de metáforas: GEAD02 ((FIG 01) Preservação ambiental, por mostrar um campo verde e água limpa. (FIG 02) Arquitetura. (FIG 03) Dimensão 3D. (FIG 04) Laboratório de Ciência); GEAD04



((FIG 01) Percurso da vida, uma linha segue o traçado determinado pelo indivíduo o outro pela vida (Rua/Rio). (FIG 02) Claustrofobia, repetição de cenários. (FIG 03) Centros Urbanos Caóticos. (FIG 04) A solidão humana); GEADO5 ((FIG 01) Qualidade de vida. (FIG 02) Diferentes proporções, Ordens de grandeza. (FIG 03) Raiva, rebeldia. (FIG 04) Sensualidade), GCAD02 ((FIG 01) Paisagem. (FIG 02) A imensidão do planeta perante os homens minúsculos. (FIG 03) As várias formas de se ver o urbanismo. (FIG 04) Experiência com imagens através de cortina de “vidros”) e GCAD05 ((FIG 01) Trata-se de uma paisagem que destaca, sobretudo, a simetria de seus elementos. (FIG 02) Trata-se de uma profusão de esferas metálicas, cuja disposição causa um efeito tridimensional em relação ao espaço que ocupam. (FIG 03) Trata-se de um plano composto pelas imagens de uma metrópole, com prédios distorcidos e o registro das luzes dos faróis dos carros. A forte distorção destes elementos fez com que eles adquirissem um estado fluido, quase líquido aos nossos olhos. (FIG 04) Trata-se de um ambiente bem distorcido, cujos elementos que conseguimos reconhecer são um homem, janelas e algo mais que pareça ser o interior de um apartamento. Sensação obtida também, pelos prédios que avistamos pela janela ao fundo). Enquanto no Grupo NAD (Tabela 01) o objetivismo foi hegemônico, com quase todos os indivíduos tendo aparentemente confundido assunto e referente.

Respostas a Pergunta 01	
GENAD01	(FIG 01) Paisagem; (FIG 02) Um rio onde trabalhador de pesca esta pescando de rede (sic); (FIG 03) O trânsito nas grandes cidades; (FIG 04) Um suposto médico.
GENAD02	(FIG 01) Natureza; (FIG 02) Reciclagem; (FIG 03) Cidade. Metrópole; (FIG 04) Medicina.
GENAD03	(FIG 01) Paisagem; (FIG 02) Um cenário; (FIG 03) Uma cidade do mundo moderno; (FIG 04) Um efeito.
GENAD04	(FIG 01) Um lago ou pantanal; (FIG 02) Só mostrar (sic) uma imagem de uma tela com esferas; (FIG 03) Uma cidade sofrendo uma radiação solar; (FIG 04) Uma tela em quadro antigo
GENAD05	(FIG 01) Paisagem; (FIG 02) Uma distorção de imagens; (FIG 03) Uma cidade metropolitana; (FIG 04) Não consegui identificar.
GCNAD01	(FIG 01) Elemento água; (FIG 02) Música; (FIG 03) Velocidade; (FIG 04) Prisão.
GCNAD02	(FIG 01) Natureza; (FIG 02) Não sei; (FIG 03) Ficção, arte; (FIG 04) Arte.
GCNAD03	(FIG 01) Limite; (FIG 02) Imagem interna de um tanque; (FIG 03) Avenida; (FIG 04) Reflexo do Sol;
GCNAD04	(FIG 01) 1 planície; (FIG 02) 1 cortina; (FIG 03) 1 prédio; (FIG 04) 1 pessoa em casa
GCNAD05	(FIG 01) Natureza; (FIG 02) Luz; (FIG 03) Urbanização; (FIG 04) A visão de um doente;

> Tabela 01: Respostas da Pergunta 01 dos indivíduos do Grupo NAD



A necessidade da obtenção na imagem de um sujeito emissor (fotógrafo) ficou evidente já que, no autorretrato de Guilherme Maranhão (FIG 04), todos os pesquisados foram contundentes em afirmar que havia um sujeito físico atrás do aparelho fotográfico. Isto vai ao encontro do entendimento de Charadeau (2009) que diz que todo enunciado é sujeitoado, ou seja, possui um emissor, mesmo que não esteja explícito.

CONSIDERAÇÃO FINAL

A obtenção dos dados pela pesquisa prática permite considerar plausível a afirmação de que raramente os indivíduos conseguem adentrar nos significados mais profundos das imagens fotográficas. A decifração do texto imagético fotográfico ainda é um obstáculo a ser superado, mesmo sendo nossa sociedade tão dependente destes objetos.

A pesquisa mostrou também que a formação desta competência não é dependente de um exclusivo nível intelectual ou cultural: dos indivíduos pesquisados, exatamente a metade deles possuía no mínimo o ensino superior completo e dentro de um mesmo subgrupo tiveram o mesmo desempenho descritivo de indivíduos que possuíam graus menores de instrução.

O conceito de “programa” como descrito por Flusser (cf. FLUSSER, 2011: 77) é pertinente. Trata-se de um conceito que permeia o fazer fotográfico bem como a leitura da imagem fotográfica como texto, principalmente se visto pela ótica da AD que percebe os textos como ideologicamente influenciados (“o discurso é uma forma de ação”, MAINGUENEAU, 2011: 53).

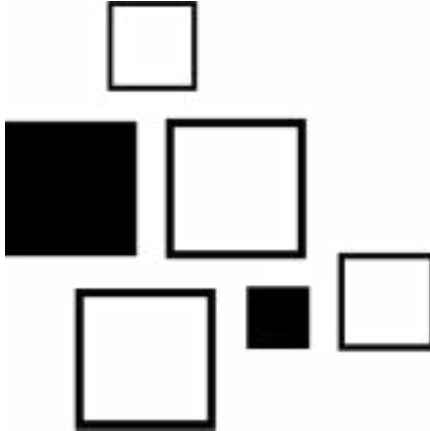
Sendo assim, o programa seria o cotexto (MAINGUENEAU, 2011:26-27) que permite a interpretação de um texto imagético fotográfico e a visão dos estudos em AD agem como complemento do conceito de programa em Flusser.

A ameaça à verdadeira liberdade que Flusser caracteriza dentro do ambiente de replicação de um programa verifica-se na interpretação da imagem fotográfica, já que se demonstrou a ausência de preocupação da maioria dos indivíduos em localizar, mesmo que inconscientemente ou sem metodologia, um discurso implícito ao texto imagético fotográfico. Este tipo de atitude se reflete em outras ações cotidianas e cria indivíduos cujas ações já estão previstas dentro daqueles programas que regem suas decisões. A estes Flusser denomina “funcionários” já que trabalham a favor do aparelho e do programa.

A instrução de indivíduos para o desenvolvimento de uma competência interpretativa e reflexiva sobre qualquer texto imagético e, em específico, o imagético fotográfico (extremamente explorado pelo mercado publicitário), ou seja, a implementação de um esforço para a “alfabetização visual”, irá permitir o desenvolvimento da real liberdade, da real democracia.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da Cultura de Massa. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, pp.221-254.
- CHARAUDEAU, Patrick. Linguagem e discurso: modos de organização. São Paulo: Editora Contexto, 2009.



FLUSSER, Vílem. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

----- . O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HANKE, Michael. Vilém Flusser: a cultura do medias e mediações in Mídias: multiplicações e convergências, Elaine Caramella et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise de Textos de Comunicação. São Paulo: Cortez, 2011.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. Introdução à linguística: domínios e fronteiras. Vol 2. São Paulo: Cortez, 2001.

PINTO, Milton José. Comunicação & Discurso. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 2. ed.

SANT'ANNA, Armando; ROCHA JÚNIOR, Ismael; GARCIA, Luiz Fernando Dabul. Propaganda: teoria, técnica e prática. São Paulo: Cengage Learning, 2009. 8.ed.

SCHER, Ana Paula et al. Análise do Discurso in Introdução à Linguística. Orgs. Fernanda Mussalim e Anna Christina Bentes. São Paulo: Cortez, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Hermenêutica: arte e técnica da interpretação. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

BIOGRAFIAS

CONTEMPORÂNEAS: ENTRE AS MALHAS DO COTIDIANO



TEREZINHA PACHECO DOS SANTOS LIMA
- UFPR

Diante da experiência humana de “estar” no mundo, percebe-se uma tendência na confluência de dois aspectos: o sensível e o inteligível. Funcionando com uma tentativa de restabelecimento do sujeito em sua inteireza, essa predisposição parece apoiar-se em uma premissa teórica de superação de tal dualidade constituída e ilusória, então fundamentada em uma compreensão fragmentada do sujeito.

Considerando a utilização do afeto na qualidade ampliada do afetar-se, acrescentado ao conhecimento de que as imagens de infância nos perseguem durante toda a nossa vida. Portanto a utilização de representações e objetos contextualizados com a história pessoal de cada um, torna-se algo fundamental ao chegarmos a evidencia da presença das emoções nos processos de subjetivação

O desenvolvimento de poéticas pessoais tendo como principal instrumento o autorretrato contemporâneo, suscitou práticas artísticas orientadas numa abordagem da arte em sua relação com a produção de subjetividades. Novos desdobramentos surgiram a partir dessa relação, apontando para algo que ficava à deriva, quando esse autorretrato passou a ser concebido a partir de imagens da arte e um aparente vínculo afetivo com as recordações. O sujeito presente nos relatos aparecia quando uma ocasião favorável se desenhava, ou seja, na apresentação de imagens da arte repletas de conteúdos intrínsecos a ele e que convocavam esse sujeito do inconsciente, um sujeito transitório que se apresentava pelas recordações de infância através de ocultações engendradas pelas imagens.

No decorrer desse processo as ações se desdobraram para outros ele-



mentos além de materiais imagéticos, para objetos cotidianos. Na alteridade desse campo em que o corpo é atravessado por essas forças, o cotidiano como um campo intensivo presente na subjetividade. Os objetos usados sinalizaram possibilidades de propositores, recusando a obra de arte e o espaço representativo como mera contemplação. Como na obra da artista Lygia Clark (FABBRINI, 1994) em certos aspectos esses objetos efetivamente produziram uma relação “intersubjetiva”, intrinsecamente de encontro afetivo. O ato envolvendo esses objetos afetivos, cotidianos e propositores se vincularam a etapa subsequente onde os objetos e imagens não foram considerados como obras artísticas, mas instrumentos de sensibilização investindo na experimentação de novas articulações objetais como vivências.

Esse deslocamento da memória do sujeito revelada através da imagem da arte ou de um objeto cotidiano por sua afinidade imagética revela um espaço onde, segundo Rolnik (2010), só se tem condição de reativar quando se encontra um ambiente de forças ativas que afirma isso, ou seja, entre as malhas do cotidiano. Dentro dessa concepção, de ações voltadas para a arte como instrumento de socialização dos sujeitos, o recorte dado vai mais além desse enfoque meramente de acolhimento e de aceitação social. Parte de especificidades da arte, com seus desdobramentos aliados a outros conhecimentos, como a psicologia, buscando uma reelaboração das concepções constituídas por eles como reprodução de modelos hegemônicos.

○ SENTIR E O PENSAR, CONDIÇÃO ESSENCIAL

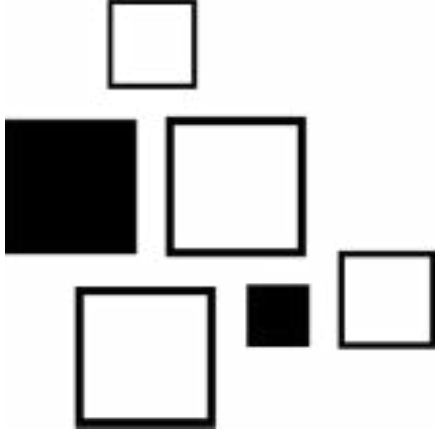
Já na década de 90, passou-se a reconhecer que a representação e

a complexidade dos processos cognitivos estavam longe das limitadas explicações lógicas e cibernéticas. (Loos, 2007, p. 20) Com isso se empreendeu a compreensão de que a cultura, a história e principalmente a emoção fazem parte do conhecimento humano, considerando a distinção entre o processo de cognição e os fenômenos psicológicos elaborados a partir de interações histórico-culturais.

Ainda em meados da década de 90, o filósofo norte-americano Nelson Goodman enfatiza que a experiência afetiva humana é plena de significados e pode ser vista como forma de saber. A emoção funciona cognitivamente tanto na experiência estética quanto em outras formas de experiências. Mostrando de como é duvidosa a idéia de que uma trata da verdade enquanto a outra apenas busca a beleza. A arte, tal qual a ciência, proporciona a compreensão de novas afinidades e contrastes, faz desaparecer categorias usuais para estabelecer novas organizações, assim como visões novas do mundo que habitamos. Demonstrando dessa forma a relação das emoções como instrumentos cognitivos.

Tal sensibilidade que pode ser experimentada no mais simples cotidiano, precisa ser vinculada a uma educação da sensibilidade dos sentidos que nos colocam em contato com o mundo. Contribuindo para uma razão mais ampla, na qual os dados sensíveis sejam contabilizados e que possibilitariam um conhecimento mais integrado.

Dessa forma, a necessidade em mudar a maneira de considerar as emoções, bem, como a sua análise sobre a interdependência entre cognição, emoção requer um olhar atento sobre como se apresentam as



emoções nesse processo. Reiterando o entendimento da emoção como função primária do sujeito, que se torna complexa a partir do momento em que ele estabelece relações com a cultura e outras funções psicológicas, mediado pela relação com o outro e pela linguagem.

Apesar dessa evidência, o não reconhecimento da emoção como fator relevante na educação é fato comum ainda hoje (Camargo, 2004, p. 54). Essa desatenção para com o aspecto afetivo tem como efeito negar como sujeito dono de uma subjetividade, submetido aos fatores afetivos, sociais e culturais. Negando a subjetividade e a diferença, se torna inevitável o processo de exclusão. (Camargo, 2004, p. 65). A possibilidade de uma vivência fecunda de significados se opera pela compreensão de que a emoção constitui função inseparável da vivência do sujeito.

No processo de desenvolvimento, a criança começa a reproduzir as formas de comportamento que outros empregam em relação a ela. Os mesmos conteúdos da fala dos outros, voltam, caracterizando uma representação exterior a respeito de si mesma não correspondente a outra imagem que de dentro insiste em aparecer.

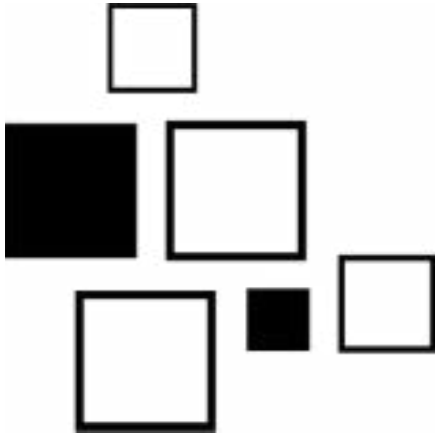
Porém o significado de uma palavra representa um amálgama tão estreito do pensamento e da palavra, que se torna difícil entender se é um fenômeno da fala ou de um fenômeno do pensamento. Uma palavra sem significado é um som vazio; o significado, portanto, é um critério da palavra, seu componente indispensável. As palavras entendidas como enigmas visuais (Freud, 1901, p. 22) contribuem na elaboração de imagens e fantasias que expressam sentimentos de não aceitação e de uma identidade imposta.

É um pressuposto (Vygotsky 2001, p. 265) que o discurso, produto da interação entre pensamento e linguagem, se processa em espiral, havendo assim, retornos e avanços, semelhanças e diferenciações, repetições e metamorfoses. Ele mostra a necessidade de significação para identificar os núcleos de significado na fala do aluno.

Desse sujeito que neste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento no processo do autorretrato de forma ampliada, a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa. Existente apenas no oculto do inconsciente ou encoberto pelo sujeito a priori, encontra no ato biográfico, como intervenção na arte, no atravessamento entre a vivência e sua relação com a afetividade, a possibilidade de uma visibilidade mesmo que fragmentada e momentânea.

O sujeito presente nos relatos, não era algo ou alguém que tinha algum tipo de existência permanente, como na concepção do sujeito moderno. No entanto, ele aparecia quando uma ocasião favorável se desenhava, ou seja, na apresentação de imagens da arte repletas de conteúdos intrínsecos a ele e que convocavam esse sujeito do inconsciente, o mesmo sujeito relatado no texto “O Estranho” (Freud, 1919, p.294).

Nesse episódio em uma viagem de trem, Freud se depara com a imagem de um homem que por milésimos de segundos ele acha desagradável até entender que é sua própria imagem refletida no vidro. A partir da constatação desse duplo ele teoriza o conceito do estranho, em alemão denominado pela palavra “unheimlich”, mostrando em que circunstan-



cias o familiar torna-se estranho, ou seja, desse outro existente nele mesmo, mas em certo sentido desconhecido, o mesmo sujeito transitório que também se apresentava pelas lembranças (Freud, 1901, p. 65). Fundamentando assim, uma arqueologia dos sentidos, entre as imagens da arte e as recordações de infância.

O processo e produção das imagens e objetos, se desenvolveu a partir da percepção de relações entre as memórias afetivas e representações, tanto imagéticas da arte quanto de objetos simbólicos e do cotidiano. Desse modo procurou-se compreender um pouco mais sobre os laços que se estabelecem entre essas recordações marcadas por processos de subjetivação e sua relação com a arte.

Considerando a utilização do afeto durante as intervenções, como um importante elemento constituinte nas práticas de subjetivação, acrescentado ao conhecimento de que as imagens de infância nos perseguem durante nossas vidas, apontou assim na utilização de representações contextualizadas com a história pessoal de cada um em uma nova possibilidade no processo afetivo-cognitivo-social.

Sendo assim, os questionamentos se deram sobre os processos e produções artísticas desses sujeitos, a partir de aspectos afetivos da relação com suas recordações, imagens, objetos e contexto social, se desdobrando em suas subjetividades constituídas. E também de como as implicações destes aspectos afetivos se traduzem nessa aparente subjetivação perpassada pelas resistências que se apresentam.

Portanto, se busca identificar, através das representações constituídas por meio do processo mencionado, as representações constituídas sobre aspectos afetivos (no sentido de afetar-se) e investigar possíveis implicações de tais representações e suas possíveis repercussões nos processos de subjetivação desses sujeitos.

CARTOGRAFIAS DE SI

Segundo Duarte (1983, p. 23) o processo de conhecimento e aprendizagem humanos se dá sobre dois fatores: as vivências e as simbolizações. Um jogo dialético que nos mostra que cada novo símbolo, nova palavra ou um novo conceito, somente é compreendido tomando-se por base nossas vivências.

Apoiando-se nesse pressuposto e diferente da concepção moderna que apenas abordava literalmente o autorretrato, o autorretrato ampliado, nos fala de uma subjetividade contida em um processo ou prática de subjetivação, e por isso não possui um mecanismo fixo; a subjetividade apoiada na vivencia como diferenciação e não identidade.

Portanto pelo autorretrato ampliado são problematizadas as reconfigurações do eu através de ocultações não produzidas nas imagens, mas apontadas por elas. Essas ocultações podem ser entendidas na teoria de Freud (1901, p.69) quando encontramos relatos sobre as questões das recordações de infância ou as lembranças chamadas por ele de “encobridoras”. Essas últimas têm por base o esquecimento de outras impressões mais importantes (lembranças que inconscientemente desejam ser esquecidas). Lembranças que permanecem em nível consciente



até mesmo como uma boa lembrança, mas que ao serem trabalhadas mostram a sua verdadeira imagem. Isso mostra que essa aparente falha indica um propósito que favorece uma lembrança, a encobridora, enquanto se empenha em trabalhar contra outra, a que deseja ser esquecida.

Esses deslocamentos não ocorrem arbitrariamente (Freud, 1901, p. 22), mas seguem caminhos previsíveis e que obedecem a leis. O que nos leva a pensar que a memória se utiliza à linguagem constituída pela representação imagética ou de um objeto em seu próprio favor, expressando o que o inconsciente insiste em esconder

Quando Freud (1901, p.20) fala dos nomes esquecidos como no caso Signorelli em que esses nomes não foram somente esquecidos como também erroneamente lembrados por nomes substitutos. Ao reprimir algo que não se desejava lembrar, ele esqueceu de algo que iria abordar, mostrando que o elemento reprimido se manifesta através do esquecimento de algo que tem afinidades imagéticas.

Seria a própria imagem da arte que entrando no universo do aluno ocupa essa afinidade imagética. Essa situação acontece quando a aversão ao se lembrar se dirigia contra um conteúdo, mas a incapacidade de se lembrar apareceu em outro lugar.

A obra de arte é uma das produções do que há de recalcado no artista, e que se lê em sua obra produz um forte e enigmático efeito afetivo. É o efeito que a obra de arte produz sobre os outros homens, o pensamen-

to lógico deixa de operar. “Só um elemento ressurgido do passado, se impondo com uma força especial, exerce sobre as massas uma enorme influência. É preciso que aquilo que se exprime na arte tenha sofrido o destino de recalque antes de estar em condições de produzir, ao emergir, efeitos tão poderosos. (Kofman, 1996, p. 20)

Evocando a arte como fenômeno comum a todas as culturas desde a mais primitiva, e que segundo Duarte, é compreensível na medida em que se percebe que ao evocar imagens mentais do que vivenciava o homem primitivo, de certa forma, estava representando e produzindo novas imagens.

Porém, a imagem não classifica os eventos a que vivenciamos, nem fragmenta o que sentimos como a linguagem o faz quando busca significá-lo e exprimi-lo. A linguagem ao captar nossos sentimentos apenas consegue nomear, mas essa nomeação não os descreve e então nos utilizamos das imagens. Como a percepção só capta as formas, ela vem junto com o repertório de representações que temos, porque para se situar no mundo precisamos perceber as formas, os sinais, os signos. Estes signos decodificaram segundo um repertório de representações, identificamos, projetamos essas representações que vemos; e situamos o sentido daquilo dentro de uma distribuição cartográfica (Rolnik, 2010).

Portanto o ato de criação é muito mais produto de sentimentos, de intuições, do que de operações puramente lógicas. E onde a imaginação e a fantasia também estão a serviço da esfera emocional, mesmo que sua expressão apareça como pensamento lógico. Essa criação opera numa



política de cognição totalmente distinta da política de cognição própria do campo da representação, da razão, porque ela não se explica. Ela toma corpo na nossa própria existência e esse modo de existência se transforma na criação da obra artística.

Paralelamente ao processo da relação imagem-memória ocorre na infância à afirmação da identidade, podendo variar de acordo com as singularidades e contexto de vida. Contudo, o caminho de reconhecimento de identidade, ocorre desconstruindo a fala do outro, numa relação que tem como intermediário o fantasma desse outro que cada um elabora.

Desse modo forma-se uma imagem a partir do modo como tal sujeito foi afetado pelo outro, composta por idéias que os outros ofereceram e não como produto de reflexão sobre seus desejos, emoções e sentimentos. Essa imagem é em si uma abstração, uma paisagem de si, vestígio das relações gravadas na memória, principalmente, imagens negativas.

De uma maneira em geral, compreende-se que qualquer imagem é uma representação e enquanto sistema simbólico permite interpretações. A leitura de qualquer imagem não deve se limitar a descrição de imediato na imagem; mesmo porque os códigos podem impedir que o leitor acesse aos seus significados e obscurecer o acesso à sua opacidade.

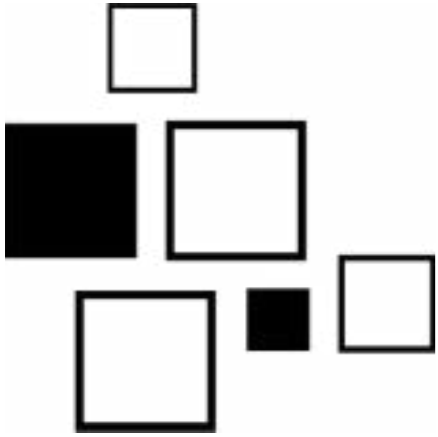
Uma imagem partilha e torna presente qualquer coisa ausente, é um modo de re-apresentação do ausente, esta é a sua transparência e, nesse sentido, sua função é tornar presente uma ausência, não é um falso ser, uma simples imitação da aparência, é múltipla. A imagem é o

representante, o substituto de qualquer coisa que ela não é, e que não está presente. Sua interpretação é como decifrar um enigma, assimilação da sua transparência, o que se mostra, e da sua opacidade, o que não se vê.

De maneira que a imagem ultrapassa a representação reprodutível de uma coisa ausente, para partilhar o que de sensível e inteligível tem em comum em traços aparentes e visíveis. Os efeitos das imagens sobre os homens podem ser comparados com a linguagem, mas por percursos diferentes. Ao presentificar o ausente, visualizamos a própria imagem opacidade. A sensação de estar em contato com o real e não com a representação do mesmo, ocorre e é possível por um percurso do indizível.

Segundo Duarte (1983, p. 38), isso é compreensível na medida em que se percebe que ao evocar imagens mentais do que havia visto o homem primitivo, de certa forma, estava representando-as e produzindo linguagem. Porém, a linguagem, mais que um inventário, é um instrumento de ordenação do mundo e para isso quando ela classifica os eventos a que vivenciamos, acaba por fragmentar o que sentimos, buscando significá-lo e exprimi-lo.

Compreendendo o processo do conhecimento humano como um jogo entre o vivenciar e o simbolizar, entre o que é sentido e o que é pensado. O mundo nunca é percebido de forma “neutra”, mas sim emocional. Primeiro sentimos, depois elaboramos racionalmente os nossos sentimentos. A linguagem ao captar nossos sentimentos apenas consegue



nomea-los, mas essa nomeação não os descreve, não mostra seu desenvolvimento e então nos utilizamos das imagens, como, por exemplo, quando queremos descrever a dor que sentimos, é uma dor fina, como uma agulhada, e depois vai se espalhando como ondas. Os símbolos lingüísticos são incapazes de nos apresentar os sentimentos na sua integra, a arte então surge como uma tentativa de fazê-lo.

A arte como a criação de uma forma, seja ela qual for estática ou dinâmica, constituem maneiras de exprimir os sentimentos. Diferente dos signos lingüísticos em que o significado reside fora deles, sentido de uma obra de arte reside nela mesmo.

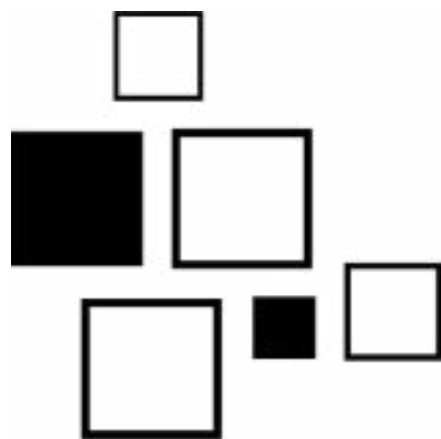
Segundo Popper (apud Duarte Junior, 2001) o ato de criação é muito mais produto de sentimentos, de intuições, do que de operações puramente lógicas. E onde a imaginação e a fantasia também estão a serviço da esfera emocional, mesmo que sua expressão apareça como pensamento lógico. A arte como concretização de sentimentos, não significa que a obra é apenas um retrato do mundo interior do artista. Mesmo usando a sua percepção através de seus próprios sentimentos e de sua visão de mundo ele apreendem, da realidade perceptiva a sua frente, possibilidades de experiência subjetiva que ele não conhece em sua vida pessoal.

Finalmente, na relação entre cognição e afeto, em uma abordagem dialética e monista, mais próxima do sujeito buscado na contemporaneidade. Um sujeito antes fragmentado, transeunte da modernidade e que espreita agora uma nova concepção de paisagem, esse mesmo sujeito

visto na sua unicidade e complexidade superando o tradicional dualismo entre a razão e a emoção em uma concepção integradora. (Loos; Sant'Ana, 2010, p. 01)

REFERÊNCIAS

- CAMARGO, D. As emoções e a escola. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004
- DUARTE JR, J.F. Porque Arte-Educação? Campinas: Papyrus, 1983.
- FABBRINI, R. N. O Espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas, 1994.
- FREUD, S. A psicopatologia da vida cotidiana. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1901. (Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol IV).
- LACAN, J. A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997. (O seminário: livro 7).
- LOOS, H.; SANT'ANA, R. S. Cognição, afeto e desenvolvimento humano: a emoção de viver e a razão de existir. Revista Educar, Curitiba, n. 30, p. 165-182, Editora UFPR, 2007.
- ROLNIK, S. Entrevista. Revista Digital Redobra 8#. São Paulo, nov. 2010. Seção: Trocas. Disponível <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/>> Acesso em: 10 de maio 2012.
- VYGOTSKY, L. Psicologia da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001



OBJETOS POPULARES NA ELABORAÇÃO DE TRAUMAS COLETIVOS: UMA ANÁLISE DO PROJETO QUÍMICA DE LA MEMORIA.

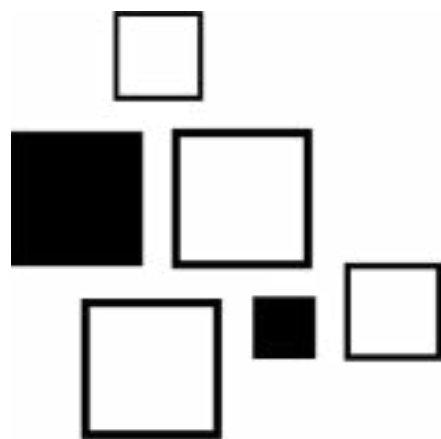


VIVIAN BRAGA DOS SANTOS -

Quando se busca refletir sobre as catástrofes que marcaram o século XX e que têm sido retomadas na contemporaneidade como temática central de algumas poéticas artísticas contemporâneas, deve-se destacar a importância dos traumas resultados do terrorismo de Estado do último período ditatorial argentino (1976-1983) na composição de algumas dessas obras estéticas. Referimos-nos, sobretudo, aos traumas coletivos, sintomáticos, que podem ser percebidos por meio de mediações simbólicas (imagéticas ou verbais) presentes na esfera pública.

Apesar do trauma, segundo a teoria psicanalítica freudiana, estar relacionado à dificuldade de simbolização do sujeito diante de uma carga emocional excessivamente intensa, e por isto mesmo ser caracterizado pela falta do objeto, é impossível abordar traumas em dimensões coletivas, sem contudo, chamar à atenção às representações dos eventos catastróficos que podem ser encontradas em espaços sociais. Isto porque, o coletivo forma-se a partir das experiências e memórias dessas experiências, como elementos comuns entre os indivíduos que configuram um conjunto. A única maneira de perceber as relações entre esses indivíduos é justamente por meio das imagens e/ou das falas, daquilo que pode ser exteriorizado para além do psiquismo. Assim, mesmo quando se aborda traumas coletivos, mediações simbólicas são necessárias.

A priori parece tratar-se de um paradoxo entre trauma e representação, todavia a partir de uma leitura do trauma em Sándor Ferenczi (esta pauta nas considerações anteriormente feitas por Sigmund Freud), o que podemos inferir é que na maioria das vezes, essas mediações que bus-



cam reaver o passado traumático são, na verdade, maneiras do trauma reapresentar-se na contemporaneidade, como repetição. O momento em que o trauma é instaurado é aquele do vazio representativo completo, ocasionado pela ausência de cisão entre representação e afeto. Dada a distância temporal, e esta é a inclusão realizada por Ferenczi, essa energia retorna como repetição, mas naquilo que é possível ser, em certa medida, simbolizado. Enquanto repetição, o evento traumático do segundo momento é sempre coevo, como se ocorresse no tempo presente.

Concomitantemente, uma vez que não é o mesmo de quando instaurado, a lacuna que caracteriza o trauma persiste de maneira reduzida. São essas marcas que percebemos na cultura política argentina. Rastros territoriais e espaciais do período de violência política. São esses mesmos rastros que permitem que o impensável seja enfim imaginável.

A discussão sobre a dificuldade representativa do trauma é ponto central na questão das catástrofes humanitárias desde as discussões colocadas por Theodoro Adorno, após a Segunda Guerra Mundial e o evento do Holocausto, temendo a instauração de um novo trauma a partir da representação do primeiro. Porém, sobre o mesmo evento traumático, Georges Didi-Huberman em seu texto *Images Malgré Tout* defende, partindo de fotografias realizadas clandestinamente por oficiais do Sonderkommando de Auschwitz, em 1942, a visibilidade de imagens hediondas para além de imagens do horror, como “imagens apesar de tudo”, apesar “do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos incorridos” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 11).

Sua defesa parte da afirmação de que o trauma persiste irrepresentável, uma vez que é exilado no campo do inimaginável. A representação tem como ponto de partida primeiro a imaginação, a possibilidade de o trauma ser de fato realidade, da visibilidade desse evento traumático. Assim, entre a opção de mostrar e não mostrar as imagens do horror, Didi-Huberman defende mostrá-las, pois para ele, tornar essas imagens visíveis é também ir contra a “desaparição das ferramentas da desapareição”, desejada e buscada pelo nazismo após sua derrota militar, isto é, a tentativa de destruição de toda e qualquer prova da existência dos campos de concentração e das atrocidades cometidas nesses territórios.

Segundo Jacques Lacan, o imaginário precede o simbólico. É uma relação de interdependência, pois, para que uma experiência seja da ordem do simbólico (elaborado e não apenas repetido), antes precisa ser imaginável. É só a partir do que cabe na ordem do imaginário que as representações são possíveis, pois “mesmo no registro do imaginário, a realidade é estruturada pela ordem simbólica, já que tanto o simbólico quanto o imaginário a compõem” (QUINET, 1997: 161). “O imaginário [é o que] dá forma e feitio às coisas que podemos perceber através de nossas representações ou significantes” (QUINET, 1997: 161), mesmo assim, ele permanece no campo do psiquismo (como modo de alucinação do sujeito sobre seu mundo), enquanto que o simbólico pode ser exteriorizado. Esse simbólico pode ser representado pela fala ou pela imagem.

Sob esse viés, tornar o trauma imaginável é imprescindível para que ele possa ser elaborado de forma plástica, em obra estética. Não se trata de



dar forma ao trauma, pois ele reside na falta. Trata-se de um momento criativo que o tem (o trauma, na variação que este possui dependendo do grupo ao qual ele está ligado) como elemento de partida da poiesis de alguns artistas. É a partir desses traumas repetidos que se constituem a plasticidade de seus trabalhos, indicando a possibilidade de outra abordagem do trauma no âmbito social. Uma abordagem por meio da arte. Esta está para além da repetição, sem porém negar o vazio representativo que a circunda.

Pensar outra forma de traumas coletivos estarem presentes na esfera social, diferente de uma deflagração constante da pulsão de morte, mas de forma elaborada de modo artístico, passa não apenas pela eleição de símbolos nacionais, mas de formatar um novo espaço onde grupos menores têm seus traumas tocados. No caso da Argentina, por exemplo, a exposição desses traumas coletivos está envolto em manifestações populares de diferentes grupos, todos guiados por um “dever de memória” de preservar a lembrança das vítimas de um esquecimento proscrito e/ou decretado. Esse envolvimento popular acaba por ser inserido também na composição dos artistas, guiando as poéticas contemporâneas também quanto à interface plástica dos trabalhos. São “obras coletivas”, realizadas por meio de contribuições populares. Obras como o projeto coletivo sobre a memória da ditadura argentina *Química de la memoria*, constituído em 2004 pela iniciativa do artista alemão Horst Hoheisel.

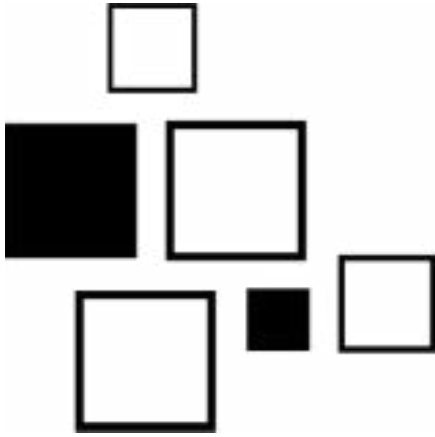
Logo de sua instauração o Projeto esteve sob os cuidados da antropóloga María Antonia Sánchez e da artista argentina Marga Steinwasser. Atualmente, segue dirigido pela mesma artista e pela antropóloga Vale-

ria Durán. Enquanto autoria, o trabalho pertence aos seus vários participantes.

O Projeto é uma experiência coletiva que busca reunir memórias por meio da compilação de objetos, estes trazidos de forma espontânea. Sem qualquer restrição, todos podem participar e contribuir. A única exigência é que os objetos trazidos remetam “biograficamente” ao tempo da ditadura argentina, e que estes sejam somados a um texto sobre o objeto e o motivo da sua eleição. Por meio desses elementos, a proposta artística é uma ponte entre passado recente e o presente, sem trazer consigo a intenção de uma perspectiva histórica. Busca-se dar conta de uma época a partir das vivências cotidianas. Sem qualquer compromisso verossímil, os objetos e os relatos tem uma postura quase de rumor boca-a-boca.

Atualmente, são mais 100 objetos que compõem, juntamente com relatos, a plasticidade dessa obra estética. As identidades dos doadores são preservadas, com seus nomes indicados apenas pelas iniciais.

São objetos pessoais. Por vezes podemos encontrar autos de processos, documentações que confirmam o desaparecimento durante os anos negros da ditadura argentina, como o Informe sobre desaparición de L. ou a Carpeta de familiares de desaparecidos detidos por razones políticas de G. K. Este último, formulários fornecidos pela família Agañaz para a redação de um livro, e entregues ao Projeto pelo seu autor. Apesar da oficialidade que os cercam, essas documentações adquirem a conotação de objetos pessoais. Nada os destaca, por exemplo, em



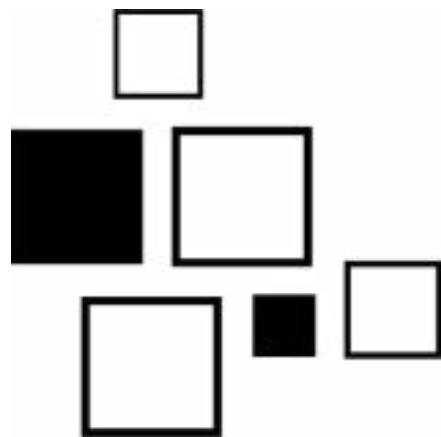
relação a outros objetos-relatos, como as cartas familiares contidas na Cartera de Jean de V., aberta apenas em três ocasiões desde 1978: uma para sua filha Maria na ocasião em que fez doze anos e queria saber mais sobre os anos negros argentinos, uma para seu filho Alejandro quando completou quinze e quis entender melhor esses mesmos anos, e por fim para sua participação no Projeto. Outro relato pessoal enquanto objeto são as Páginas del diario de Nelita de V.P.D. O diário traz as lembranças de Nelita, mãe de Victoria (que forneceu o objeto). “Es un testimonio tanto de la historia vivida en los inicios de la vuelta a la democracia, como de la historia familiar, personal” (VICTORIA, relato sobre seu objeto, ver: www.quimicadelamemoria.com.ar).

É este o caráter principal desse projeto artístico: as histórias menores, histórias pessoais que circundam um evento traumático mais abrangente. Trata-se de abordar os traumas que muitas vezes escondem-se numa malha mais geral de um trauma nacional. É a abordagem de um trauma coletivo, que se compõem pela união de experiências ligadas a uma ferida maior.

A eleição do objeto a integrar o “arquivo” é feita de maneira pessoal, isto é, os lugares de memória são biográficos. Da mesma forma que quando estes são eleitos pelo Estado, na eleição pessoal eles também são inscritos de certos sentidos sociais e políticos. Sob esse viés, o Projeto configura-se como uma experiência de monumentalização “desde abajo”. A escolha do monumento neste caso não é do Estado, mas individual. Sob esse aspecto, Química de la memoria é um Antimonumento, indo de acordo com os trabalhos anteriores de Hoheisel sobre o genocídio nazista.

Contramonumento [Countermonuments] é o neologismo cunhado pelo norte-americano James Young, pautado numa observação de uma geração de artistas germânicos que operam no cenário artístico contemporâneo desde a década de 1980 sobre um novo conceito de monumento. Muitas dessas obras tratam de uma política antimonumentalista, antifascista e antiditatorial, como crítica a “redenção pela memória” (HUYSSEN, 2000: 43) que tomou a Alemanha com monumentos celebrativos. Assim, tendo por base a gestalt dos monumentos habituais, artistas como Hoheisel, Norbert Radermacher e o casal Jochen e Esther Gerz, constituem o grupo inaugural de uma nova categoria que busca um diálogo entre o (contra)monumento e o público, com o objetivo de tratar da memória de forma ativa, numa busca por uma consciência social da memória pública. “eticamente certos do seu dever de lembrar, mas esteticamente céticos dos pressupostos subjacentes das formas tradicionais de memória (...), esses artistas sondam (...) os limites de ambos os seus meios de comunicação social e artística da própria noção de um memorial” (YOUNG, 1993: 27 – tradução da autora).

Investigar esses limites, tanto nos vários exemplos de Contramonumentos como em Química de la memoria, problematizando-os, é um dos pressupostos que percebemos quando tratamos de poéticas artísticas contemporâneas. Neste Projeto, em especial, podemos aferir não apenas a diluição do conceito de autoria, mas a própria efemeridade pela qual é constituída a composição material do trabalho. Nos referimos aqui a forma de apresentá-lo. Esta, sempre modificada de acordo com o lugar, os objetos, os relatos, as propostas.



Essa “diluição” de um objeto finalizado é intensificado na medida em que, a cada nova montagem são realizados também los talleres, ateliês nos quais são recolhidos novos objetos, que uma vez inseridos no Projeto, reorganizam os outros já pertencentes. Essa constante completação a um “arquivo infinito”, revela a própria dificuldade em “dar conta” do trauma em sua totalidade. As mudanças constantes de Química de la memoria nos permite considerar que elaborar trauma enquanto trabalhos estéticos é sempre um refazer. Isto é, essa elaboração jamais se esgota. Se o trauma é percebido enquanto contemporâneo, a cada vez que é deflagrado, necessita ser elaborado. As sobreposições de objetos nesse Projeto são novas elaborações plásticas. Nesse sentido, Química de la memoria é um trabalho efêmero.

A efemeridade está na fragilidade das relações propostas, sempre modificadas. Trata-se de uma realidade para além da imposta por políticas públicas de memória, uma vez que nos referimos aqui à herança da ditadura argentina. Relações tendo em vista o conjunto que formam os objetos.

Apesar da eleição ser individual, os objetos como obra não existem de maneira individualizada. A potência artística está justamente no conjunto desses objetos, na relação estabelecida entre eles. Sua fruição como obra estética aloja-se na estética relacional entre esses objetos (e seus respectivos relatos).

Essa interdependência objetual afasta Química de la memoria de uma espécie de kitch mercadológico denunciado por Andreas Huyssen

(2000). Pelo contrário, a “efemeridade” que cerca esse Projeto o inscreve em uma espécie de clandestinidade. Ou seja, ao invés de configurar-se como obra-objeto, esse trabalho estético assume uma forma extrema, que o afasta de um produto de memória padronizado.

Os objetos, ao mesmo tempo que conservam suas funções utilitárias, adquirem uma “função” estética. Ambas concomitantes, sem disvincular os objetos da conotação de seu uso particular por seus atores e é aí que se aloja sua capacidade estética. Porém, percebida nas suas relações, na multiplicidade em que elas se apresentam, sua conotação sobressai em outras questões: é apenas a coisa, mas esta para além da coisa em si.

Observemos, por exemplo, os diferentes objetos que fazem referência ao Mundial de 1978, disputado na Argentina e conquistado pela mesma nação. Apesar de seu significado histórico, a força desse evento enquanto trauma só é percebido pela insistência com a qual se revela no Projeto, representada por uma variedade de imagens de questionam a alienação produzida pelos jogos futebolísticos em plena ditadura argentina. Vê-se O Plato (souvenir da competição), a Banderita de Argentina de M.M., a Estampilla del mundial de F.D., os Boletos de entrada al estado y monedas del mundial de M.R.A. y H.R.R., o Libro Mundial 78 – Argentina e o Par de esarpines.

Nesse conjunto, e pelas relações entre os objetos pode-se perceber também a importância musical do período, não apenas no destaque de alguns objetos (discos ou mesmo as música tocadas), como os refrãos presentes nos relatos.



Mas, sobretudo, destaca-se a fotografia. Muitas vezes ela é o próprio objeto, enquanto em outras remete aquele que gostaria de ter sido entregue. Inscrito neste último desejo está a Foto de Senku de P.S. e as Fotos “el objeto soy yo” de M.M.B. Em contrapartida tem-se a ausência fotográfica na Foto montaje de M., su mamá y su papá desaparecido de M. ou a Foto de Kike de A. As fotos daqueles que já não estão, ou a escolha de outros objetos pela ausência de registro da feição do outro, intensifica-se como lacuna na medida em que interage com as outras imagens. Essa ausência remete àquela que cerca o próprio período negro na Argentina. A falta de informação sobre os mortos que fizeram do silluetazo (das silhuetas dos corpos no papel pardo) o grande símbolo do desaparecimento, presente nesse “arquivo” pela Collage de P.D.

Por meio dessas junções heterogêneas formam-se outras imagens, diferentes daquelas oriundas de uma narrativa homogênea. Estas só ocorrem por meio de um encontro fortuito entre planos de realidades diferentes.

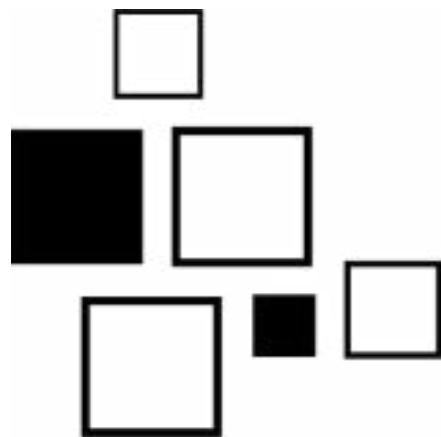
O que enfatizamos aqui enquanto a formação de outras imagens não diz respeito à superação do trauma, mas a sua elaboração. Em Química de la memoria ele é transformado em obra estética. Esta não se configura como uma tradução do trauma em forma. Lembremos que há no trauma uma falta que o circunda, mesmo quando este se apresenta enquanto repetição. A palavra forma não diz respeito apenas à interface de um trabalho, mas a sua operação estética e ao seu momento criativo.

O trauma elaborado em obra estética diz respeito a um processo seme-

lhante ao da elaboração onírica, descrito por Freud em sua conferência XI, Sonhos (1916). Esta elaboração difere da elaboração secundária, que diz respeito ao momento de interpretação do sonho, de maneira racionalizada, formado em história coerente e compreensível. A elaboração onírica ou trabalho de sonho [Traumarbeit], por outro lado, diz respeito ao momento de formação do sonho. Esta formação, segundo Freud, depende de três realizações constituintes, a saber, a condensação, o deslocamento e a figurabilidade, todos presentes na composição de Química de la memoria.

A condensação é a fusão de diferentes conteúdos latentes (aquele que está oculto, que não é aparente) em apenas um no domínio do manifesto, porém sem tentar uma tradução equivalente. “A elaboração onírica assim efetua uma espécie muito inusitada de transcrição de pensamentos oníricos: não se trata de uma tradução palavra-por-palavra ou sinal-por-sinal; e nem se trata de uma solução feita segundo normas fixas – como seria no caso de se reproduzir apenas as consoantes de uma palavra e eliminar as vogais; e também não é aquilo que se poderia descrever como solução representativa – um elemento sendo invariavelmente escolhido para tomar o lugar de vários elementos; trata-se de algo diferente e muito mais complexo” (FREUD, 1916: 207).

Ainda que haja essa “tradução”, o elemento resultado da condensação traz consigo algo daquilo que estava latente. Essa passagem permitida, mas nem sempre representada, é o que Freud denomina de deslocamento. No caso do trauma, podemos por analogia, inferir ser a passagem do vazio que é transmissível de um domínio ao outro, mesmo ao



artístico. Por último, tem-se a figurabilidade que é, em resumo, a formação final de conteúdos latentes em imagens visuais.

Observando Química de la memoria podemos perceber a existência desses três elementos na passagem do trauma enquanto vazio representativo à forma plástica. No Projeto tanto os objetos, quanto os relatos e as experiências trazidas são condensados. Nessa compilação algo de intraduzível (próprio da arte, segundo Lacan) chega à obra estética e ocupa lugar à medida que os objetos são relacionados entre si, e relacionam-se com o espectador. O que vemos compete na figurabilidade, mas que existe apenas se considerarmos as realizações anteriores.

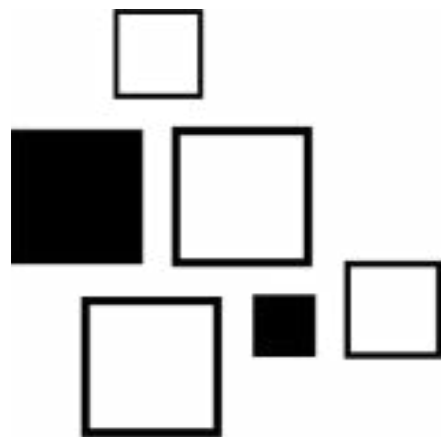
O espaço dessa troca varia no caso desse Projeto. Uma vez que se trata de uma criação coletiva, as posturas quanto à curadoria obedecem às decisões tomadas em grupo, e as curadorias decididas têm sido expostas em diversos locais, desde centros culturais até organizações direcionadas aos desaparecidos, como suporte aos familiares. De modo “fixo”, o Projeto está instalado num website. Em www.quimicadelamemoria.com.ar encontramos informações gerais sobre a proposta e alguns objetos. O percurso por estes é guiado ao som de Barbara Gilles. A melodia calma insere o observador numa aura que parece circundar esse “arquivo”, intensificando o poder de reliance [sentimento de ligação] dessas imagens.

Cabe ressaltar que o Projeto continua em aberto, recebendo incorporações de novos objetos na busca de uma narração polifônica de um passado comum. Essa narração, voltamos a afirmar, é a construção de um

discurso por meio de elementos artísticos, incluindo assim os traumas coletivos em novos lugares, sociais e estéticos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. São Paulo: Edições 70, 1993.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e ética da memória). NESTROVSKI, Arthur; SELLMANN-SILVA, Márcio (orgs.). Catástrofe e Representação. São Paulo: Escuta, 2000. P.111-136.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Images Malgré Tout. Paris: Minuit, 2003.
- FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o Trauma. In:____. Obras completas. Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, Sigmund. Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (1916). In:____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 203-219.
- _____. Além do princípio do prazer (1920). In:____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-85.
- _____. Fixação do Trauma. O Inconsciente. In:____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 323-336.
- _____. Recordar, Repetir e Elaborar (1911-1913). In:____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 191-203.
- GUERIN, Frances; HALLAS, Roger. Introdução. The image and the witness. Trauma, memory and visual culture. London/New York: Wallflower Press, 2007. p. 01-20.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória. Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KAUFMANN, Pierre (ed.). Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado



de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KNOBLOCH, Felícia. O tempo do traumático. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1998.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Discurso pronunciado por Lacan em julho de 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. Disponível em: <www.epol.dk3.com>. Acesso em: abril de 2011.

LALIEU, Olivier. L'invention du «Devoir de mémoire». Vingtième Siècle. Revue d'histoire, Paris, n.69, Numéro spécial: D'un siècle l'autre. p. 83-94, jan-mar. 2001.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. Vocabulário de psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEENHARD, Jacques. A impossível simbolização “daquilo que foi”. Tempo Social, São Paulo, v. 12, n.2, p.75-84, nov. 2000.

QUINET, Atonio. O olhar como um objeto. In: FELDSTEIN, R.; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise; tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 155-163.

Home Page: www.quimicadelamemoria.com.ar

