

NMA

04

v. 2 :: n. 2 :: fev./jul. :: 2017



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



NAVA	Juiz de Fora	v. 2	n. 2	p. 271-514	fev./jul.	2017
------	--------------	------	------	------------	-----------	------

© Editora UFJF 2017
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora UFJF.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA



INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD / UFJF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFJF
CEP 36036-330 - JUIZ DE FORA/MG
TELEFONE: (32) 2102-3362
revista.nava@uff.edu.br



EDITORA UFJF
RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@uff.edu.br / distribuicao.editora@uff.edu.br

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO
Alexandre Amino Mauler

REVISÃO DE PORTUGUES E NORMAS TÉCNICAS
Clarice Coelho de Souza e Nathalie Reis Itaboraí

Imagem da capa:
Ronaldo Macedo Brandão ("Corpo em queda", 30/05/2016)

Online - www.uff.br/revistanava

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 1, n. 1 (jul./dez. 2015)- -- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2017-

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Ricardo Cristofaro

Vice-diretor: Prof. Dr. Luis Eduardo Castelões

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenador: Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo

Vice-coordenadora: Prof^a. Dr^a. Maria Claudia Bonadio

Comitê Editorial

Prof^a. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos/UFJF

Prof^a. Dra. Raquel Quinet Pifano/UFJF

Prof. Dr. Sergio Puccini Soares/UFJF

DOSSIÊ: Arte e Política

Organização: Prof^a. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos/UFJF,

Prof^a. Dra. Raquel Quinet Pifano/UFJF, Prof. Dr. Sergio Puccini Soares/UFJF

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof^a. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Prof^a. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Prof^a. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Prof. Dr. Didier Guigue (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Fernando Iazzetta (Universidade Estadual de São Paulo)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof^a. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Prof^a. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

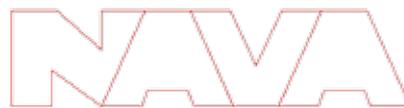
Prof^a. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof^a. Dra. Maria Antonietta Trasforini (Università Degli Studi di Ferrara)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

A presente edição apresenta o dossiê “Arte e Política” proposto a partir da percepção da condição dramática do contexto social e cultural atual, marcado pela crise generalizada em escala mundial – econômica, política, humanitária, de representações. Neste cenário, coloca-se como inevitável a reflexão sobre o papel da arte, suas funções sociais e institucionais, enfim, sobre as relações arte e política. O objetivo deste dossiê é propor uma reflexão sobre arte e política, seus processos de produção e recepção, não apenas na contemporaneidade, mas também em outros períodos históricos. Apresentamos aqui um painel de leituras sobre os possíveis impactos da arte na formação ético-política do indivíduo e mesmo da sociedade, considerando acontecimentos passados e presentes. Desta questão mais ampla, desdobram-se duas possibilidades de investigação, uma que contempla a recepção da obra de arte e outra que contempla a sua produção. Com relação à recepção, considerando sua flutuação, busca-se refletir sobre as possibilidades de experimentação ético-política da arte, que atuando sobre a consciência, afetam indivíduos e grupos sociais. Do ponto de vista da produção da arte, propomos um olhar sobre as relações entre Estado, agentes culturais, comitentes ou patrocinadores e com os artistas, seus projetos, pesquisas e posições ideológicas. A produção artística é compreendida numa perspectiva ampla que abarca um largo espectro de manifestações estéticas, englobando as artes visuais, o cinema, a fotografia, a música erudita e popular, a arquitetura, a dança, o teatro, entre outros. Esperamos assim, contribuir com o debate sobre a condição delicada do momento atual.

Comitê Editorial – Julho de 2017



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário
Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330
Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

Dossiê: Arte e Política

278 Angela Brandão
José Viegas de Menezes e os retratos
do Palácio Episcopal de Mariana

296 Vera L. Zolberg
Arte *outsider* – transformando a margem em centro

307 Arthur Autran Franco de Sá Neto
O Cinema Marginal e a política

320 Giulia Crippa
Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção
de Arquivo da Contemporaneidade

341 Catherine Roudé
“Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes

354 Eveline Stella de Araujo
Lisboa como palco de ativismo e política:
curadoria e festival de filmes na produção
de conhecimento sobre o direito à cidade

Artigos

377 Fernanda Ferreira de Abreu
Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras

394 Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda
Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

415

Paula Scamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

440

Gerciane Maria da Costa Oliveira

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura: o mercado
restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza

Entrevista

455

Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

Arte e política – "Aos tambores!"

Memorabilia

479

Arlindo Daibert

Ensaio Artístico

Resenhas

488

Milton do Prado

Aquarius: narrativa e *mise en scène* de uma resistência

493

Clara Habib de Salles Abreu

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo

499

Tálisson Melo

Itinerância dos artistas: a construção do campo
das artes visuais em Brasília 1958-2008

510

Nominata dos Pareceristas

511

Normas para submissão de trabalhos

Dossiê

Arte e Política

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana

Angela Brandão¹

Resumo

Este texto apresenta três aspectos para refletir sobre a importância política do retrato de representantes do poder monárquico e religioso no contexto colonial brasileiro. A pintura religiosa no Brasil colonial prevaleceu em detrimento de outros gêneros pictóricos como o retrato. Embora não muito difundido na pintura colonial, este texto trata da presença de quatro retratos de membros da monarquia portuguesa descritos no inventário de morte do quarto Bispo de Mariana, os quais podem ser comparados com os exemplares que se encontram na Casa de Câmara de Cadeia da cidade. Trata, ainda, da descrição de um retrato alegórico de D. Maria I, utilizado como parte da armação efêmera para a cerimônia ocorrida em 1792, no Rio de Janeiro, ao celebrar-se a derrota da Inconfidência Mineira e, finalmente, apresenta a galeria de retratos dos Bispos de Mariana nas paredes do Palácio Episcopal da cidade, atribuídas ao gravurista Padre José Viegas de Menezes.

Palavras-chave: Retrato. Pintura colonial brasileira. Padre José Viegas de Menezes. Palácio Episcopal de Mariana.

Abstract

This paper presents three aspects to reflect on the political importance of the portrait of the monarchical and religious power in the Brazilian colonial context. As known, the religious painting in colonial Brazil prevailed over other pictorial genres such as portrait. Although not very widespread in colonial painting, this text deals with the presence of four portraits of Portuguese monarchy members, described in the inventory of the fourth Bishop of Mariana, that can be compared to exemplars that are nowadays in the Town Hall of the city. There is also the description of an allegorical portrait of Queen Maria I, used as part of the ephemeral frame for the ceremony that took place in 1792 at Rio de Janeiro, to celebrate the defeat of Minas Conspiracy from 1789 and finally presents Mariana Bishops gallery portraits on the walls of the Episcopal Palace in the same city, attributed to the engraver José Viegas de Menezes.

Keywords: Portrait. Brazilian colonial painting. José Viegas de Menezes. Mariana Episcopal Palace.

1

Professora no Departamento de História da Arte e do Programa de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo

“No Brasil o esquecimento é necessário
para que a história se repita sempre”.

Jessé Souza, *A Radiografia do Golpe*, 2016.

Para Cássio

Na manhã seguinte ao Golpe de 2016, entre tantas mentiras noticiadas pela mídia brasileira – sempre comprometida com o grande capital e empenhada, ao lado do poder judiciário, na derrubada de um governo eleito pelo voto direto (SOUZA, 2016) –, uma notícia em especial me chamou a atenção. Os últimos retratos da presidenta eleita, Dilma Roussef, eram retirados das repartições públicas e gabinetes em Brasília. “Nem duas horas após a decisão do Senado Federal pelo impeachment de Dilma Roussef, os retratos da presidente afastada foram retirados dos gabinetes e salas do Palácio do Planalto” (URIBE, 2016). Ao sentimento de revolta e assombro, somou-se uma profunda melancolia. Qual o destino dos retratos dos governantes após um golpe de Estado? Qual o significado do retrato como afirmação ou negação da imagem do poder?

A proposta da Revista NAVA para que nós, pesquisadores, buscássemos refletir, em meio à claustrofóbica situação em que nos encontramos no Brasil neste momento em que escrevo, sobre as relações entre história da arte e política, fez-me buscar algumas anotações, nas quais havia tratado do sentido do retrato de governantes e poderosos no contexto colonial brasileiro, e mais especificamente, no século XVIII. Proponho, portanto, temas muito pontuais, porém que permitem discutir a importância do retrato na constituição de uma imagem do poder, assim como uma hipótese de atribuição ao padre e artista José Viegas de Menezes dos retratos do Palácio Episcopal de Mariana.

Sabemos que a pintura no Brasil colonial voltou-se quase exclusivamente para a temática religiosa, como a decoração de forros em madeira de templos religiosos, quadros para programas decorativos de sacristias e, enfim, representações de cenas bíblicas e das vidas dos santos.

Por outro lado, outros gêneros pictóricos, como paisagem, natureza-morta ou retrato, foram raros no período colonial brasileiro.

Este artigo, porém, sonda inicialmente a presença de retratos e seus significados político-religiosos a partir da menção a retratos da Corte no inventário do quarto Bispo de Mariana; bem como a partir de um relato de 1792, descrevendo a liturgia que celebrou no Rio de Janeiro a derrota da Inconfidência Mineira; e, em seguida, apresenta um estudo sobre as pinturas parietais – uma sala de retratos – no Palácio Episcopal de Mariana com a hipótese de atribuição de autoria a José Viegas de Menezes, já nos primeiros anos do século XIX.

*

Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével foi o quarto bispo de Mariana e assumiu a diocese em 1780. Pela relação de livros, em seu inventário de morte, pode-se julgar que foi um erudito, cujas leituras passavam da filosofia à teologia, de tratados de moral e retórica, da história à geografia, assim como possuía muitos dicionários, além de livros sobre música e um livro de culinária. Nas palavras de Luiz Carlos Villalta (1992, p. 372-375): “Nenhuma dessas bibliotecas [dos inconfidentes], em termos de tamanho, comparava-se à do bispo de Mariana, Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, constituída por 412 títulos e 1066 volumes, quiçá uma das maiores do período colonial²”.

Foi eleito bispo de Mariana e confirmado pelo papa Pio VI em 1779, quinze anos depois da morte de Manoel da Cruz, período em que a diocese viveu um vazio de poder, já que os dois bispos seguintes haviam governado à distância, por procuração. Quando Pontével assumiu a diocese, fazendo a entrada solene na Catedral em 25 de fevereiro de 1780, encontrou um Cabido dividido por facções rivais e por toda espécie de indisciplinas. Tais conflitos o teriam levado a estabelecer-se em Ouro Preto, onde “residia habitualmente”, nas palavras de Cônego Raymundo Trindade. Faleceu em Vila Rica em 1793 (SANTIAGO, 2006, p. 61-62; TRINDADE, 1928, p. 132, 206-209). A necessidade de afirmação do poder do bispado em Mariana,

2

“[...] nela se notava a proeminência das ciências sacras sobre as ciências profanas: logramos identificar 251 obras na primeira seção e 76 na última, respectivamente 60% e 18%, ficando o restante (85 obras, 21%) sem classificação em virtude da falta de dados completos sobre as mesmas. Dentre as ciências sacras, além disso, constatamos igualmente a maior presença de livros de teologia e liturgia [...]” (VILLALTA, 1992, p. 372-375)

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

após a ausência de dois bispos consecutivos, correspondeu a um esforço por parte de Dom Domingos da Encarnação Pontével, assim como de seu sucessor, no sentido de fixar a imagem da presença dos bispos por meio do mecenato, de um lado, e de outro, por meio de seus retratos.

A prática de um colecionismo de obras de arte, por parte de representantes do clero, a partir do que se entende como um “coleccionismo barroco” era bastante usual e mantinha o sentido ético – como fonte de conhecimento e sabedoria – mas tocava um sentido moderno – como fonte de prestígio, de desfrute e conhecimento estético. Pontével teria promovido a ampliação do Paço Episcopal de Mariana, supostamente para abrigar objetos de uma coleção³ (CHECA; MORÁN, 1994, p. 59-64). A transcrição do inventário de Dom Domingos justamente revelou aspectos interessantes para a compreensão de um suposto colecionismo diocesano⁴. Por um lado, a leitura do inventário do quarto bispo de Mariana, falecido em 1793, descartou parcialmente a hipótese de um colecionismo propriamente artístico, porém confirmou um discreto “coleccionismo” ilustrado. Não há praticamente nenhuma referência a objetos artísticos no Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével, nem mesmo peças de caráter religioso ou objetos de devoção, a não ser um “oratório pequenino com três imagens de cera com suas vidraças” (1793, p. 51), nas palavras do inventariante.

Um colecionismo de caráter ilustrado é indicado, porém, sem desconsiderar sua importante biblioteca, pela presença de “cinco mapas de várias terras com suas guarnições de jacarandá torneado”, além de mapas de Portugal em meio a sua livraria e uma câmara ótica com setenta e quatro papéis grandes e pequenos (1793, p. 22, 26, 12). Possuía também duas barras de ouro, algumas joias – sete anéis com pedras, uma cruz de prata dourada com pedras de ametista e cordão de retrós verde com fios de ouro, uma escrivãzinha e vários outros utensílios feitos em prata. O que mais chama a atenção, no entanto, é a presença das artes decorativas, de mobiliário de honra e de um grande aparato de mesa e de utensílios de alimentação: chocolateiras, fontes de chá, chaleiras, cafeteiras, bules de cafés, várias peças azuis e vermelhas de louças da Índia, toalhas de mesa, guardanapos, pratos para guardanapos, vidros lavrados e vários utensílios de prata, cobre, estanho.

3

Aí, provavelmente, nesse Paço Episcopal, situava-se um “fiel retrato” de Dom Frei Domingos, com o seguinte dístico: *Quid Preosul noster? Nil est nisi pulvis in urna:/ Cordibus ast nostris vivis et ipse manes* (O que é o nosso devir? Não há nada além de poeira na urna, mas nossos corações são fantasmas vivos.). O texto Checa e Morán opõe o colecionismo orientado pelas ideias de Baltasar Gracián realizado por Lastanosa e as novas formas de coleções artísticas relacionadas apenas com o deleite estético.

4

Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

Contudo, interessa-nos aqui sobretudo, no inventário de morte do quarto bispo de Mariana, a referência a quatro pinturas, assim descritas: “quatro retratos ovais de pessoas Reais” (1793, p. 22, 26, 12). Poderia tratar-se de retratos semelhantes àqueles que se encontram hoje no saguão de entrada da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana: um deles representando D. José I e outro, D. Maria I (figura 1 e 2). Consistiam, portanto, em retratos de posse do clero, observados a partir da leitura dos inventários de morte em sua coleção pessoal – o que nos leva a confirmar o sentido político-religioso do retrato. Em outras palavras, a presença de quatro retratos de representantes da monarquia portuguesa, em posse do quarto bispo de Mariana, reforça a importância destes objetos e sua função simbólica na sociedade colonial.



Figura 1 e 2 :: Retratos de D. Maria I e D. José I. Autoria desconhecida. 2ª metade do século XVIII. Óleo sobre tela.

Fonte :: Casa de Câmara e Cadeia, Mariana. Foto da autora.

*

Um dos documentos transcritos junto aos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* (1982, p. 292-293) demonstra uma das formas de uso do retrato da realeza na sociedade colonial, associada ao culto religioso, às festas e armações efêmeras. No dia 24 de abril de 1792, celebraram-se as cerimônias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência em missa solene na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro. O objetivo da celebração era

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

dar graças a Deus Nosso Senhor pelo benefício que fez a esses povos em se descobrir a infame conjuração ajustada na Capitania de Minas a tempo de ser dissipada, sem que se pusesse em execução, e se seguissem as perniciosas consequências que podiam experimentar os leais vassallos de Sua Majestade. (1982, p.: 292-293)

Outro dos objetivos da cerimônia era “dar graças ao mesmo Senhor, de que esta cidade [do Rio de Janeiro] ficasse isenta, e ilesa, do contágio de tão infame conspiração”. Com a presença das autoridades, o Vice-Rei e a Vice-Rainha e em um cenário de armações efêmeras, a liturgia pretendia “persuadir os povos à fidelidade a uma Soberana, que por felicidade temos, tão amável, tão pia, tão clemente; e rogar a Deus que lhe conserve a vida e a saúde”. Sobre a decoração da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo para a ocasião, a “armação foi a mais rica, e mais bem composta que se tem havido, concorrendo muito para a sua beleza a arquitetura da dita igreja” (1982, p. 292-293), descritas no relato, entre as que se descreve uma pintura com o retrato alegórico da Rainha Dona Maria I:

Ardiam mais de duzentas velas, além das que assistiam ao Santíssimo Sacramento no seu trono, que todas trocavam a noite em dia. A armação foi a mais rica, e mais bem composta que tem havido; concorrendo muito para a sua beleza a arquitetura da dita igreja; sobre o Arco Cruzeiro se via em pintura o seguinte emblema. – Estava a Rainha Nossa Senhora assentada em seu trono; ao seu lado direito se viam as armas do Reino de Portugal, com estandartes, caixas de guerra, peças, balas, e outros instrumentos bélicos; tudo isso guardava Hércules que estava com a maçã sobre o ombro, mostrando não só a força, mas também a segurança da Monarquia. (1982, p.: 292-293)

O retrato de D. Maria I ao mesmo tempo marcava a presença simbólica da Rainha no cenário de comemoração da derrota da Inconfidência Mineira e reafirmava a força e invencibilidade – por meio da representação de armas e pela evocação da mitologia de Hércules – da Coroa portuguesa sobre a Colônia inutilmente sublevada. Ao lado da força, a crônica da celebração afirmava também a segurança que representava a Monarquia para seus súditos.

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

Ao lado esquerdo de Sua Majestade, estava Astréia com todas as insignias da Justiça, olhando para a Soberana, como manifestando-lhe a sua prontidão na execução de suas leis. Sua Majestade com a mão esquerda tocava o próprio peito; e com o cetro que tinha na mão direita apontava para a figura da América que, aos pés do trono, posta de joelhos, muito reverentemente lhe oferecia uma bandeja de corações, que significava o amor e a fidelidade dos americanos.

Apesar da ruptura da ordem, representada pela tentativa de desatar os laços com Portugal, com os intentos da Inconfidência, ainda assim, afirmava-se a fidelidade da América e sua devoção pela Rainha.

Mais no longe, e como em campo muito distante, se viam os sublevados, representados na figura de um índio posto de joelhos, despojado de seus vestidos e armas, com as mãos erguidas, e em um braço uma cobra enrolada protestando a eterna vassalagem, e suplicando a piedade da Soberana, a qual dava a conhecer que atendia mais aos influxos da sua clemência, do que aos impulsos da justiça; porque com muito alegria se via, que a fama levava a todas as partes do mundo a glória de seu imortal nome.

Curiosamente, os inconfidentes foram representados pela figura de um índio, agora vencido e de joelhos, suplicando a piedade da Rainha. A América não era o índio. O "selvagem", porém, era a figura de uma América infiel que se havia conjurado contra Portugal. A Rainha, por sua vez, entre a justiça – pronta para executar suas punições – e a clemência, optava por esta última, para afirmar sua fama e glória.

O relato de 1792, descrevendo a cerimônia ocorrida no Rio de Janeiro, é um dos raros registros a mencionar, de modo tão claro, a importância política do retrato alegórico, utilizado como aparato efêmero, no contexto colonial.

*

O retratismo relacionado ao clero no período colonial, por seu turno, pode ser percebido pela construção de um aparato simbólico das

dioceses para a construção do poder do Bispado, no caso de Mariana da segunda metade dos Setecentos, em meio às dificuldades disciplinares e resistências contra o poder dos Bispos. Observamos o grande esforço de Dom Domingos da Encarnação Pontével em cercar-se de uma série de objetos de uso com valor honorífico, capazes de criar uma atmosfera de Corte digna de um bispado, na recém-criada diocese. Nota-se, portanto, a preocupação do quarto bispo em demarcar simbolicamente a presença do Bispado nas terras das Minas.

Apesar disso, todos os bens descritos no Inventário de Morte de Dom Domingos da Encarnação Pontével não puderam permanecer como forma de cristalizar simbolicamente a presença do bispado em Mariana. Foram, ao contrário, leiloados, vendidos um a um, não restando praticamente nada para ser utilizado por seu sucessor, Dom Frei Cipriano, que ocuparia o cargo a partir de 1798 e encontraria o Paço Episcopal de Mariana como um lugar “saqueado” (MAIA, 2009, p. 888).

Antes da travessia do Atlântico, o bispo [Dom Cipriano], assim que sagrado em Lisboa em 1798, escreveu ao secretário do Conselho Ultramarino, dom Rodrigo de Sousa Coutinho, dizendo-se bem informado da situação de sua diocese e afirmando que se preparava para a viagem. (AHU, cx. 143, doc. 65, fl.1 apud MAIA, 2009, p. 888)

Relatou o secretário que, após a morte do bispo Domingos Pontével, todos os móveis e livros da biblioteca do paço episcopal haviam sido colocados em praça pública pelo Juízo dos Defuntos e Ausentes e ordenava que, com permissão do Conselho Ultramarino, os bens fossem comprados e recolocados no Paço. O fato de os bens do quarto Bispo terem sido colocados à venda em praça pública pela Câmara de Mariana poderia esclarecer, talvez, como se dera a passagem dos retratos ovais de D. Maria I e de D. José I da coleção do Bispo para a Casa de Câmara de Cadeia da cidade.

Assim escreveu D. Cipriano, quinto Bispo de Mariana, ao referir-se a sua vinda ao Brasil:

Nesta persuasão comecei a tratar dos preparativos indispensáveis, não só para a minha pessoa, e viagem,

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

que são grandes, e de grande preço; mas também para a minha casa de Mariana; por me constar com certeza, que *todos os móveis do meu Antecessor foram removidos, e alienados dela, restando-me somente paredes, e pavimentos*. As mais das coisas de que preciso estão encomendadas para se aprontarem até os fins de Outubro... (AHU, cx. 145, doc. 17, fl.1v apud MAIA, 2009, p. 888, grifo nosso).

Dom Frei Cipriano de São José ficou conhecido na história do Bispado de Mariana por seu rigoroso empenho em impor o Poder dos Bispos sobre o Cabido, este já afamado por sua incontrolável indisciplina. Entre 1799 – quando faz sua entrada solene na Catedral – e 1817, ano de sua morte, desempenhou uma administração enérgica e punitiva, considerado como o “fundador da disciplina do Clero” e também chamado “Bispo Príncipe”. Seu papel mecenático foi exercido na criação dos jardins do Palácio Episcopal, um dos primeiros jardins artísticos no Brasil Colonial, com a presença de fontes escultóricas, passeios por caminhos ornamentados por jabuticabeiras e cafezais, cuja descrição aparece em detalhes na documentação. Dedicou-se à decoração interna do Palácio Episcopal, especialmente no acréscimo conhecido como Pavilhão Artístico (MAIA, 2009).

A parte interna do acréscimo compreende três salões contíguos no andar superior. No andar inferior contava com, além de outros espaços, sanitário servido de água corrente, o que refletia um aspecto próprio nos trabalhos de José Pereira Arouca, além do sentido monumental de sua arquitetura, também a qualidade do ponto de vista do funcionamento de seus edifícios, o sistema de abastecimento de águas e fontes. O segundo salão da parte superior do edifício, talvez destinado a abrigar parte do que teria sido biblioteca desfeita de Pontével, conserva hoje o trono do primeiro Bispo e sete medalhões pintados nas paredes, atribuídos ao Padre José Viegas de Menezes, pintor, gravurista e tipógrafo, por encargos do sucessor de Pontével, Dom Frei Cipriano de São José.

Formam o programa decorativo do segundo salão quatro bustos em forma de *grisalle*, imitando esculturas como medalhões (*tondi*) em relevo, de filósofos gregos: Thales de Mileto, Sócrates, Zeno e Epicuro (figuras 3-6), duas cenas bucólicas, alusivas à parábola do bom pastor (figuras 7 e 8) e uma

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

representação do brasão da diocese de Mariana (figura 9). As pinturas, já frágeis em sua qualidade, devem ter sido muito danificadas com o arruinamento do edifício e com intervenções de repintura no restauro finalizado em 2007.

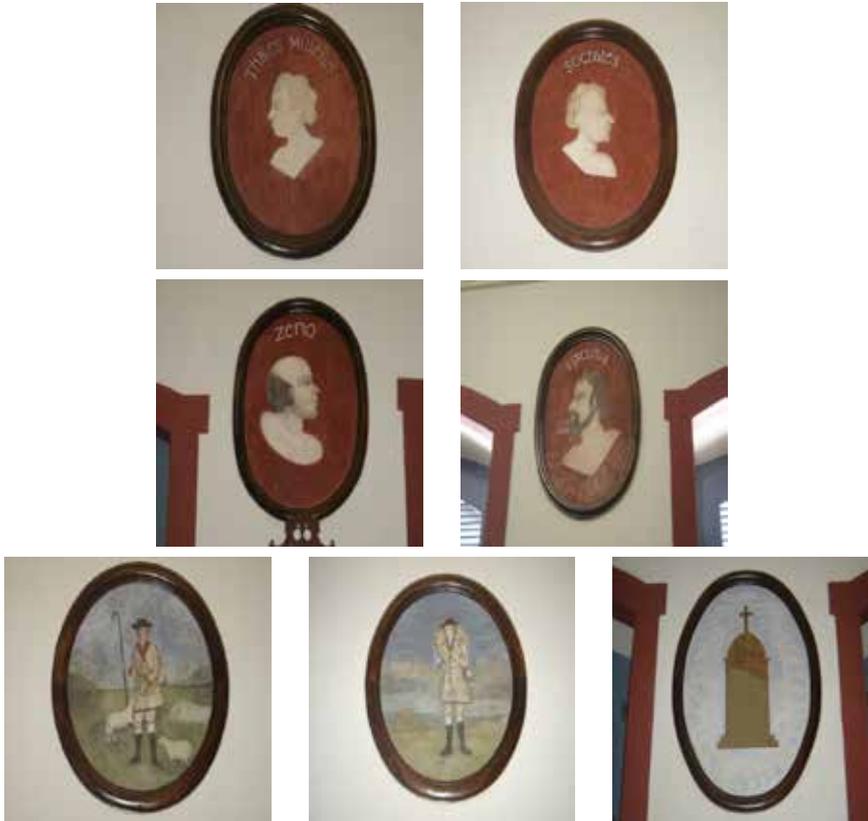


Figura 3 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Thales de Mileto. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 4 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Sócrates. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 5 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Zeno. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 6 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Epicuro. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 7 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Cena Pastoril. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 8 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Cena pastoril. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Figura 9 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.) Símbolo do Bispado. Início do século XIX. Pintura parietal, técnica não identificada.

Fonte :: Palácio Episcopal de Mariana. Fotos da Autora

No terceiro salão, encontramos os retratos dos Bispos de Mariana desde a fundação da Diocese até Dom Frei Cipriano de São José, quem promoveu a pintura da galeria de retratos, além da imagem do papa Bento XIV, cuja bula fundara a Diocese em 1745 (figuras 10-15).



Figuras 10-15 :: Pe. José Viegas de Menezes (atr.). Os Cinco Primeiros Bispos de Mariana: Manoel da Cruz, Joaquim Borges de Figueiroa, Bartholomeu Mendes dos Reis, Domingos da Encarnação Pontével, Cypriano de São José e o papa Bento XIV. Início do século XIX.

Pintura parietal, técnica não identificada.

Fonte :: Palácio Episcopal de Mariana. Fotos da Autora.

Há uma coleção semelhante de retratos desta genealogia dos bispos de Mariana em quadros de cavalete, a óleo sobre tela, que mantém relação evidente com os modelos pintados sobre as paredes do palácio episcopal. Faziam parte do acervo exposto permanentemente numa das salas do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana e hoje se encontram no Palácio Episcopal da mesma cidade. A coleção de retratos dos bispos do século XVIII guarda os mesmos modelos dos personagens retratados nas paredes do Palácio até a administração de Dom Frei Cipriano de São José, que encarregara a execução das pinturas.

Não sabemos nada a respeito da autoria e procedência dos retratos em cavalete de Dom Frei Manuel da Cruz, de Dom Joaquim Borges de

Figueiroa, Dom Bartolomeu Manoel Mendes dos Reis ou mesmo do retrato de Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével. No entanto, estas pinturas em óleo sobre tela devem ter servido de modelo para execução da galeria de retratos parietais (figuras 10-14), destinada a confirmar o poder e a genealogia do Bispado em Mariana. O artista responsável pela pintura parietal – que consideramos ter sido o Padre José Viegas de Menezes – teria realizado esta transposição dos retratos de cavalete para a pintura das paredes do salão do Paço Episcopal, enfrentando além de tudo, a dificuldade de trabalhar em uma técnica que lhe era estranha.

José Viegas de Menezes, como se sabe, era desenhista e gravador, mas teria apresentado, certamente, grandes dificuldades ao se dedicar às pinturas parietais do Palácio dos Bispos de Mariana. No entanto, embora não haja autoria reconhecida para os retratos de cavalete dos quatro primeiros bispos, o retrato de Cipriano de São José poderá vir ser atribuído ao mesmo artista que executou o conjunto de retratos parietais.

Ainda que a reforma do Palácio Episcopal de Mariana tenha ocorrido sob a atuação de Dom Domingos da Encarnação Pontével, com obras de José Pereira Arouca, o programa decorativo interno se deu sob os esforços de Dom Frei Cipriano de São José, seu sucessor, e por obra de seu amigo pessoal, Padre José Viegas de Menezes, pintor e gravador, como já dissemos, conhecido como fundador da primeira tipografia de Minas Gerais.

O padre Viegas nasceu em Ouro Preto, em 1778, e foi abandonado na casa de Ana Teixeira Menezes, que o criou como filho e, após sua morte, lhe deixou em testamento todos os seus bens. Em Mariana, José Viegas de Menezes estudou Humanidades no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, e mostrava desde cedo certo talento para o desenho. Em 1797, foi a Portugal, para dar continuidade aos estudos, sendo ordenado padre por volta de 1800 (MENDES, 2004, p. 5)⁵.

Em Lisboa, conviveu com frei José Marianno da Conceição Velloso, que também era mineiro, e dirigia a *Regia Officina Typographica, chalcographica, tipoplastica e Litteraria do Arco do Cego*. Ali Viegas aprendeu as artes tipográficas e calcográficas, tendo traduzido para o português o “Portada do Tratado da Gravura de Abraham Bosse” (figura 16) publicado em Portugal, impresso no Arco do Cego.

5

Ver Azevedo (2000), Costa Filho (1955), Carvalho e Barbosa (1994) e Correio Oficial de Minas (10 e 13 jan, 1859).

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão



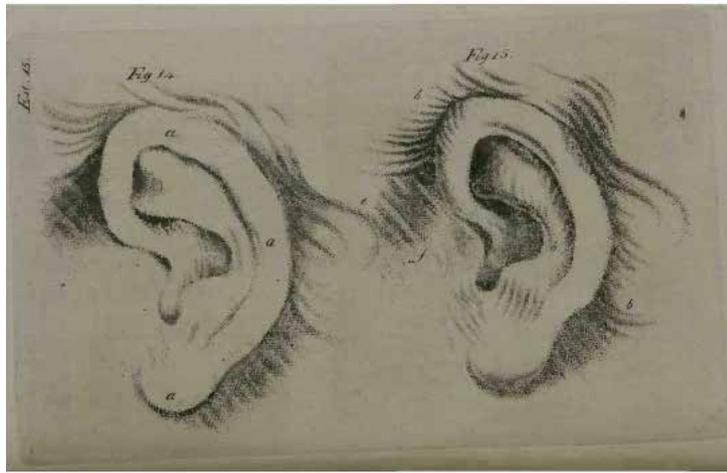
Figura 16 :: Portada do Tratado da Gravura de Abraham Bosse traduzido ao português por José Viegas de Menezes em 1801.

O Livro de Abraham Bosse (1801), o primeiro tratado a ensinar as técnicas da gravura, datado originalmente de 1645, foi reeditado e traduzido em dezenas de idiomas até o século XIX e fazia parte, certamente, de um intenso sistema de circulação de tratados artísticos que vêm sendo levados por historiadores portugueses como Ana Duarte Rodrigues (2011) – desde o século XV até o XIX – como um caminho de ruptura com certa inércia da historiografia da arte luso-brasileira que considerava nossos fazeres artísticos como pragmáticos, oficinais e não-teóricos.

Abraham Bosse, nascido aproximadamente em 1602 e falecido em 1676, foi um artista francês, gravurista e *aquelelista*. Em 1648, na criação da *Académie royale de peinture et de sculpture*, Bosse foi um dos membros fundadores e o primeiro gravador a ingressar na academia como professor. No entanto, seu envolvimento com os métodos de perspectiva de Desargues o levou à polêmica com *Charles Le Brun*, resultando que em 1661 Bosse foi forçado a retirar-se da academia e criou sua própria escola como uma alternativa (CUZIN: LACLOTTE, 1996).

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

Em seu tratado da gravura, nosso tradutor encontrou capítulos que se dividiam nas diferentes técnicas: buril, talho doce etc. Não havia ali, propriamente, uma incipiente teoria acadêmica sobre os gêneros pictóricos, mas se apontavam as peculiaridades da técnica da gravura para executar paisagens e a figura humana, recomendando modos de tracejar mais adequados para representar a “carne de mulher e a carne dos homens”, as roupagens, ou do modo de gravar os cabelos, os pelos, as barbas, as orelhas (figuras 17 e 18).



Figuras 17 e 18 :: Ilustrações do Tratado da Gravura de Abraham Bosse. Traduzido ao português por José Viegas de Menezes em 1801.

Nos primeiros anos do século XIX, Viegas retornou a Ouro Preto e passou a praticar a gravura e a impressão. Entre 1806 e 1807, imprimiu o poema *Canto Encomiástico*, de autoria de Diogo Ribeiro de Vasconcellos, homenageando o governador da província de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athayde e Melo, Visconde de Condeixa, considerado um dos primeiros, se não o primeiro livro oficial impresso no Brasil, não em tipografia – técnica proibida na Colônia, mas em calcografia, pouco antes da implantação da Imprensa Régia em 1808.

O impresso era composto de 14 páginas, tendo a frente (figura 19) uma ilustração do retrato do governador ao lado da esposa, duas páginas

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

com dedicatória ao estadista, dez contendo o poema, e uma com o “Mappa do donativo voluntario que ao Augusto Príncipe R.N.S. oferecerão os povos da Capitania de Minas-Geraes, no anno de 1806”. A execução da impressão do livro, ilustrado com os retratos do governador e sua esposa indicava a aproximação, mesmo que não muito bem sucedida, de José Viegas de Menezes e a arte do retrato, e é neste mesmo sentido protocolar que teria realizado o retrato do Frei Dom Cipriano de São José, quinto bispo de Mariana; e as pinturas parietais com os demais retratos de seus antecessores no Palácio Episcopal.



Figura 19 :: José Viegas de Menezes. Retrato do Governador da província de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athayde e Melo, o visconde de Condeixa e sua esposa. 1806, gravura calcográfica no livro “Canto Encomiástico” de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos. Impresso calcograficamente em 1806 pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes

Com o intuito de executar os retratos do papa fundador da Diocese e a genealogia dos primeiros bispos de Mariana, Dom Frei Cipriano de São José recorreu, provavelmente, a um artista que, embora não tivesse as habilidades

José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana
Angela Brandão

de um retratista, compreendia a importância e os usos políticos e religiosos do retrato, para além de sua competência de adequar as técnicas da gravura para a pintura parietal. Afinal de contas, o quinto bispo de Mariana, talvez com a ajuda de sua galeria de retratos, conseguiu definitivamente dissolver os conflitos que havia meio século afligiam a diocese e comprovar uma história ou uma tradição para o Bispado ali implantado. José Viegas de Menezes compreendia, certamente, como gravador e criador da primeira tipografia e do primeiro jornal impresso em Minas Gerais – já nas primeiras décadas do século XIX – os usos e a importância da difusão pública das imagens.

*

Os retratos de Dilma Rousseff foram retirados das repartições públicas federais logo na manhã seguinte ao Golpe de 2016, como forma de apagar um passado-presente ainda pulsante e incômodo. Os retratos da Corte portuguesa constavam entre os bens do quarto Bispo de Mariana, descritos no inventário de 1793. O retrato alegórico de D. Maria I foi utilizado como emblema exemplar da vitória da Monarquia, nas armações efêmeras para celebrar a derrota da Inconfidência Mineira, cerimônia descrita nos *Autos da Devassa*. Os singelos e solenes retratos dos Bispos de Mariana foram fixados, por um artista gravador, nas paredes do Palácio Episcopal da cidade. São algumas das peças que comprovam a manifestação da potência política das imagens e, especialmente, dos retratos de representantes do Poder.

Referências:

Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Rio de Janeiro, 26-04-1792. Cerimonias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência. Vol 7. Brasília - Belo Horizonte, Câmara dos Deputados. Governo do Estado de Minas Gerais, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982. P. 291-292. Disponível em: <<http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>>. Acesso em: 30 out. 2016

AZEVEDO, Djalma Alves de. *A imprensa do Brasil nasceu em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2000. 256 p.

BOSSE, Abraham. *Tratado da Gravura a Água Forte, Butil e a Maneira negra com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce por Abraham Bosse impressor régio*. Nova Edição traduzida do francês debaixo dos auspícios e ordem de sua Alteza Real, O Príncipe Regente, Nosso Senhor por José Joaquim Viegas Menezes Presbytero Mariannensis. Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica e Literaria do Arco do Cego, 1801.

CARVALHO, André; BARBOSA, Waldemar. *Dicionário biográfico Imprensa Mineira*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1994. 259 p.

CHECA, F.; MORÁN, J.M. El fin del Celeccionismo Ecléctico y el Nuevo Papel de Mecenas. In: CHECA, F.; MORÁN, J.M. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994.

COSTA FILHO, Miguel. *A imprensa mineira no primeiro reinado*. Tese apresentada ao VI Congresso Nacional de Jornalistas. Rio de Janeiro: [s. n.], 1955, 62 p.

CUZIN, J.P.; LACLOTTE, M. (Dir.). *Dictionnaire de la Peinture*. Larousse in Extenso. Paris: Larousse-Bordas, 1996.

Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

MAIA, Moacir Rodrigo de Castro. Uma quinta portuguesa no interior do Brasil ou A saga do ilustrado dom frei Cipriano e o jardim do antigo palácio episcopal no final do século XVIII. *História, Ciências Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 4, p. 881-902, 2009.

MENDES, Jairo Farias. O precursor da imprensa mineira. *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho Florianópolis*, 15 - 17 de abril de 2004. Disponível em: <www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/>

MENDES, Jairo Farias. Padre do Demônio e a primeira tipografia. *Folhas de Minas Gerais*. 07 set. 2004. Ed. 293. Disponível em: <observatoriodaimprensa.com.br/news/view/padre_do_demonio_e_a_primeira_tipografia>. Acesso em: 20 ago. 2013.

MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Coord.). *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

Padre José Joaquim Viegas de Menezes. *Correio Oficial de Minas*. 10 e 13 jan. 1859.

SANTIAGO, Marcelo Moreira et al. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. p. 49-52.

SOUZA, Jessé. *A Radiografia do Golpe*: descubra como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana*: subsídios para sua história. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, 1928. v. 1.

URIBE, Gustavo. Com impeachment quadros de Dilma Rousseff são retirados do Palácio do Planalto. *Folha de São Paulo*, 31 ago. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/08/1808869-com-impeachment-quadros-de-dilma-rousseff-sao-retirados-do-palacio-do-planalto.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992. p. 372-375.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 24/04/2017

Arte *outsider* – transformando a margem em centro

Vera L. Zolberg¹

Introdução

Para a maioria das pessoas, a arte *outsider*, também chamada de arte “bruta” ou “marginal” – gênero associado aos “loucos” confinados em hospitais psiquiátricos – era uma curiosidade indigna de ser levada a sério. Este ponto de vista deriva muito de como os próprios loucos eram vistos. Distanciados dos encontros humanos comuns, seja por inépcia social ou falta de vontade de se comportar de forma socialmente aceitável, alguns foram encorajados a desenhar e pintar como forma de terapia experimental, a partir do início do século XX. Nos últimos anos, alguns de seus trabalhos foram elevados a novos patamares de significância, reavaliados e transformados em itens de colecionador. Além disso, o gênero ampliou-se e passou a englobar as criações de outros *outsiders*, isto é, outros “outros”. Aos portadores de doenças mentais internados, está sendo acrescentado um novo elenco de personagens – artistas populares de áreas rurais isoladas; moradores de rua em abrigos; detentos; idosos em casas de repouso; pacientes terminais. Qualificados de diversas formas – ingênuos², visionários compulsivos ou simplesmente *outsiders* –, seu reconhecimento levou, no fim do século XX, a uma nova reflexão sobre o posicionamento da arte e dos artistas em relação a outras esferas sociais.

Os *outsiders* não se encaixam, de forma alguma, em categorias mutuamente exclusivas ou estáticas. No decorrer de suas vidas, estes indivíduos são internados e recebem alta; habitam periferias e áreas urbanas mais ou menos isoladas; além de representar diversas faixas etárias, níveis educacionais, etnias, raças e, até certo ponto, classes sociais.

1

Vera Zolberg (1932-2016) Professora Emérita do Departamento de Sociologia da The New School for Social Research. Vera Zolberg faleceu em 15 de novembro de 2016. Infelizmente não houve tempo para que a socióloga fizesse a revisão deste artigo, por isso o leitor encontrará algumas inconsistências em relação, especialmente, às notas de rodapé. Considerando a relevância da reflexão de Vera, os editores da NAVA decidiram manter o artigo como se encontra. Contamos com a compreensão dos leitores.

2

É desta forma que Becker caracteriza alguns *outsiders*, como o carteiro francês Cheval e Simon Rodia, criador da Watts Towers em Los Angeles (1982).

Artistas heterogêneos e maleáveis, eles compartilham uma alegada falta de treinamento artístico formal e a ideia de que seus trabalhos não são arte. De fato, considera-se que estes *outsiders* não devam se autodefinir como artistas, seja inicialmente ou mesmo após serem assim caracterizados por outros. Quando seus trabalhos são apresentados como arte, a iniciativa parece partir de *marchands*, galerias, críticos, acadêmicos, museus e artistas profissionais, ao invés dos próprios artistas (DUBIN, 1997).

É importante manter estes fatos em mente quando se nota que, no decorrer dos últimos anos, as obras dos *outsiders* têm sido alçadas a níveis surpreendentes de valor monetário e estatura simbólica. As galerias e os *marchands* especializados, que apareceram nos Estados Unidos e Europa, demonstram uma sede insaciável por objetos deste tipo para expor e vender. Sua avidez levou-os a organizar expedições de prospecção virtual para atender à crescente demanda de grandes grupos de colecionadores em busca de obras a preços razoáveis. No dia a dia do mercado de arte, a presença dos *outsiders* nas mostras internacionais tem se tornado cada vez mais comum e frequente. Nas revistas especializadas em arte, os textos atizam os colecionadores: críticas, exaltações redigidas pelos promotores da arte outsider, registros de descobertas intrigantes, bem como explicações da importância deste novo nicho.³ Até mesmo museus tornaram-se anfitriões destes trabalhos, promovendo exposições temporárias de arte outsider ou mesmo legitimando-a por completo, adicionando estas obras a seus acervos permanentes.

Neste contexto, ficou evidente a significância da quarta edição anual da Outsider Art Fair, realizada no Edifício Puck em Nova York no inverno de 1996. Multidões de visitantes mostraram-se dispostas a pagar 10 dólares para ver as últimas descobertas nesta seara. Com o mesmo fervor, procuraram os “clássicos”, uma missão na qual não se desapontaram. Havia várias obras sendo vendidas por preços bastante respeitáveis: desenhos em papel de Adolf Wölfli, o primeiro paciente psiquiátrico internado (na Suíça) a ser “descoberto”, datados de 1922, à venda por 40.000 dólares; e desenhos datados de 1950 por Martin Ramirez, paciente psiquiátrico mexicano que passou os últimos anos de sua vida confinado em um hospital psiquiátrico na Califórnia, sendo vendidos por 35.000 dólares. Estes não foram, de

3

Um dos mais proeminentes exemplos deste fenômeno midiático é a sofisticada revista internacional *Raw Vision*, publicada em Londres e com escritórios em Nova York.

maneira alguma, os maiores valores já pagos por tais obras (BOWLER, 1977). Se alguém duvidava que a arte outsider pudesse emigrar de uma existência obscura, externa às fronteiras da arte tradicional, estes eventos recentes demonstram que ela já ganhou sua cidadania (ou, pelo menos, valor monetário), sinal de sua naturalização no mundo da arte. É possível notar claramente que, junto à “tradição do novo”, conforme caracterizado tão acertadamente por Harold Rosenberg quanto ao sucesso da arte moderna, hoje a arte outsider já é uma tradição vibrante (ROSENBERG, 1965).

O flerte com a arte outsider e o sucesso financeiro que ela proporcionou aos seus *marchands* e colecionadores pode ter sido uma surpresa para os simpatizantes da arte não tradicional e seus artistas. No entanto, a revalorização da arte antiacadêmica, que tem ocorrido desde o último terço do século XIX, deveria tê-los preparado para estes desdobramentos. Independentemente de outros motivos, alguns colecionadores apostaram na possibilidade de que a história pudesse se repetir e que seus investimentos relativamente baixos pudessem eventualmente gerar retornos altíssimos. De fato, ao se incorporar a criatividade dos *outsiders* como candidata a adentrar o centro do domínio estético, traça-se um paralelo com a história da inovação artística ao longo do século XIX e início do XX. Ao observar este paralelo, não estou alegando que o crescimento da arte *outsider* seja equivalente à adição do Impressionismo ou Pós-Impressionismo ao cânone,⁴ uma vez que as condições atuais diferem significativamente daquelas existentes no que hoje se considera ter sido a era clássica da história da arte moderna.

A natureza da mudança da estética

Entende-se que o processo de mudança da arte, seja na forma ou no conteúdo, provém geralmente de uma de duas coisas: um desenvolvimento do paradigma corrente; ou como resultado de novas ideias importadas de fora das estruturas estéticas convencionais (CLIGNET, 1985; KUHN, 1970; BECKER, 1982; CRANE, 1987). Seja qual for o caso, tal inovação geralmente representa um processo proposital desempenhado por profissionais

4

O termo “Pós-Impressionismo” é geralmente atribuído a Roger Fry, crítico inglês que assim caracterizou as obras que selecionou para duas importantes exposições na Grafton Gallery de Londres, em 1910-1911 e em 1912. Dentre o *pot-pourri* de estilos lá representados destacaram-se o Neoimpressionismo, o Cloisonismo, o Cubismo e o Fauvismo. Para uma descrição destes eventos de grande importância artística, veja Les grandes collections privées de Douglas Cooper (Paris: Editions du Pont Royal, 1963).

conscientes das regras que estão violando. Isto é verdade mesmo no caso dos artistas dissidentes que compõem os grupos de vanguarda que tentam sobrepujar “o cânone” (BECKER, 1982). Também é comum que grupos ostracizados, como mulheres, minorias raciais ou étnicas, busquem penetrar o centro do mundo artístico corrente, desafiando ou não sua estética formal prevalente.

A margem, de onde emana a arte *outsider*, é uma fonte importante de mudança estética, tanto ao gerar conceitos estéticos contestatórios (CHERBO, ROGOFF, SUSSMANN, EM ZOLBERG E CHERBO, 1997), quanto ao incluir grupos sub-representados (FINNEY, ROGOFF, SZANTO, SUSSMANN, ZOLBERG, EM ZOLBERG E CHERBO, 1997). Além destas fontes de inovação, eu gostaria de argumentar que a mudança estética pode, igualmente, advir de fontes completamente alheias ao domínio estético; pode ser intencional ou não, produzida por profissionais ou não profissionais. Na verdade, a própria natureza da arte do final do século XX implica um processo constante de absorção, apropriação, amalgamação de formas novas e não habituais, bem como a incorporação de um conjunto de pessoas em constante mutação. Para permitir a apreensão deste fenômeno, primeiramente faço considerações sobre o núcleo ou as linhas prevalentes da arte “normal”, como ela se constituiu e quais foram as consequências quanto às possibilidades de inclusão ou exclusão.

Como a arte se torna “normal”

Apesar de sua expansão, o desenvolvimento de estudos acadêmicos sobre arte *outsider* continua sendo dificultado por barreiras disciplinares e institucionais que desestimulam a comunicação interdisciplinar, mesmo entre áreas muito próximas. Tendo em vista o crescimento do interesse neste assunto, os escritores que se propõem a preencher a lacuna existente na literatura podem não convencer. Conforme observado por Tuchman, por exemplo, “no contexto da história da arte, a atenção dispensada às obras dos outsiders tem sido inadequada” (TUCHMAN E ELIEL, 1992). Esta afirmação é válida na medida em que, dentre o grande número de

publicações citadas por Tuchman e Eliel em sua catalogação da exposição *Parallel Visions*, a maior parte foi escrita do ponto de vista de disciplinas que não são aquelas tipicamente associadas à arte: os psicólogos, psiquiatras e antropólogos são mais numerosos do que os críticos, artistas e historiadores de arte. Este primeiro grupo está mais interessado em discutir questões importantes sobre a criatividade como processo humano, as conexões entre o normal e o anormal, o universal e o particular, do que em analisar os critérios para que algo seja considerado arte ou artístico.

No outro extremo da academia estão os teóricos sociais e os críticos teóricos, que rechaçam o indivíduo criador e preferem tratar a grande transformação histórica sob a ótica de uma ideia maior de *pós-modernismo*. Esta separação entre humanistas e cientistas sociais nos desafia a analisar o contexto a partir de um ponto de vista sociológico que englobe tanto o micromundo do indivíduo – a vida do artista – quanto o macromundo das revoluções sociais e culturais.

Causa surpresa também o fato de que muitos daqueles que participaram do fenômeno de reconhecimento da arte *outsider* estejam tão fortemente envolvidos na construção deste domínio que aparentam terem se tornado incapazes de afastarem-se da posição de *insiders* do mundo da arte contemporânea “normal” ou *mainstream*.⁵ Uma boa parte de seu envolvimento está relacionada ao mercado artístico e à comercialização da arte. Sendo assim, faz-se necessário transcender a gama relativamente estreita de questões orientadas por este envolvimento, buscando uma consideração sobre os fatores que omitem as formas criativas menos suscetíveis a serem tratadas como bens de consumo: formas de dança, apresentações teatrais em ambientes inusitados, obras incomuns expostas ao ar livre, sejam elas permanentes ou efêmeras. Assim, pode-se evitar o que tem sido uma atenção exclusiva, por parte dos analistas, às obras que são portáteis e, portanto, aptas a serem expostas, compradas e vendidas. Ao invés disso, é importante proporcionar ferramentas de análise que transcendam os significados convencionais da arte, assim como a própria arte tem feito.

Ainda assim, é claramente impossível incluir toda a gama imaginável de expressões criativas cujos defensores têm procurado incorporar ao

5

A problemática do *insider/outsider* nas pesquisas sociológicas foi pressagiada na dissertação clássica de Robert K. Merton intitulada “Insiders and Outsiders: A Chapter in the Sociology of Knowledge” (*American Journal of Sociology*, n. 78, p. 9-47, July 1972).

domínio das artes, tais como a tatuagem e, na esfera musical, o rock e o rap.⁶ Em um primeiro momento, nenhuma destas expressões foi criada – nem havia qualquer aspiração neste sentido por parte de seus criadores – tendo em vista a inclusão no mundo dos museus ou das orquestras sinfônicas e casas de ópera; porém, a exitosa admissão das obras de videoarte pelas instituições legitimadoras que são os museus de arte nos lembra que estas formas cruzam as fronteiras que delimitam os gêneros das artes visuais e performáticas. Estas expressões artísticas confrontam as instituições que oferecem local propício a uma maior inventividade, abarcando gêneros nunca antes imaginados e incluindo-os em seu universo de referências. É igualmente importante lembrar que, em grande parte, as próprias instituições buscam avidamente abrir-se a uma gama mais ampla de visitantes e clientes, muitos dos quais não são atraídos pelas formas de arte convencionais.

Na França, historicamente, o reconhecimento ministerial tem sido essencial para a aceitação das novas formas de arte, e foi lá que, nos últimos anos, tem acontecido a mais surpreendente transformação dos posicionamentos em relação à cultura. Embora o governo francês do século XIX, seja por meio de seus ministérios ou suas estruturas acadêmicas, tenha sido extremamente seletivo, opondo-se às inovações nos estilos e formas de arte, a atitude oposta tornou-se prevalente nas últimas duas décadas. Filmes, histórias em quadrinhos, música e jazz dissonante, todos já foram reconhecidos pelo Ministério da Cultura francês como gêneros de importância nacional, coisa que seria inimaginável há algumas décadas.

Com a conseqüente fertilização cruzada entre as formas de arte, torna-se importante examinar alguns dos gêneros estéticos marginalizados que têm ganhado crescente visibilidade nos meios artísticos contemporâneos. O histórico social da mudança artística tida como convencionalmente aceita tem focado primariamente as mudanças na configuração das fontes de patrocínio, quase que exclusivamente na Europa. Incluem-se entre estas as alterações nas estruturas de apoio das cidades-estado da era clássica, das cortes imperiais, da Igreja, dos estados leigos e de aristocratas ou magnatas individuais. Dentre estes, a instituição mais surpreendente e mais estudada é o sistema acadêmico da França, dominado por academias

6

Após a fundação do Rock and Roll Hall of Fame and Museum, esta forma de música apreciada pelo público, porém inicialmente criticada tanto por políticos defensores da moral quanto pelos músicos de jazz, avançou em direção à respeitabilidade no meio artístico. É significativo o fato de que o homem nomeado como diretor da instituição havia atuado anteriormente como diretor do Contemporary Arts Center em Cincinnati, nos Estados Unidos. Dennis Barrie viu sua galeria ser acusada de exibir obscenidades, por conta de algumas das fotografias de Robert Mapplethorpe (veja Heinrich, este volume; sobre o rock and roll, veja Rule 1993; Ennis 1992; Weinstein 1993).

Arte outsider – transformando a margem em centro
Vera L. Zolberg

oficiais ou semioficiais de pintura ou escultura, ou por conservatórios nacionais de música e artes cênicas. Estas instituições vibrantes e bem-sucedidas em promover a profissionalização das profissões estéticas, bem como em recrutar e educar neófitos promissores fomentaram a criatividade e contribuíram para a glória do país. Não é de se espantar, portanto, que variantes deste sistema tenham surgido na maioria dos países europeus. Estas instituições oficiais tornaram-se autoridades na criação dos “estilos” que vieram a simbolizar seus respectivos países e governantes. Entretanto, no processo de criação de uma estrutura de honra de status e potencial econômico, elas também excluíram muitas formas culturais e seus criadores. Por serem “marginais”, estes últimos foram incapazes de reivindicar para si a glória que foi, cada vez mais, arrogada ao centro.⁷

Controladas por artistas bem conectados politicamente, que consolidaram sua autoridade ao supervisionar o sistema de recompensas que constituíam o reconhecimento oficial, fosse ele simbólico ou material, pela criatividade artística a serviço do príncipe (ou do estado, ou da república, conforme o caso), as instituições oficiais garantiram a sucessão de suas ideias por meio da cooptação de novas gerações de artistas.⁸ Recriado após a Grande Revolução e modificado diversas vezes, o sistema acadêmico vicejou durante a maior parte do século XIX. Eventualmente, no entanto, perceberam-se nele uma crescente fossilização estilística e um apreço pela própria autoridade, de tal monta que levava, cada vez mais, à autocooptação. Isto não quer dizer que, necessariamente, todos os seus membros tenham sido burocratas sem talento, como teriam alegado seus críticos e alguns aspirantes frustrados. Tampouco foram tão engessados quanto teriam acusado alguns. As sucessivas mudanças de estilo que dominaram a academia francesa comprovam que, apesar de certa resistência, mesmo a arte Acadêmica passou por mudanças significativas ao longo do século. Porém, conforme argumentado por Harrison e Cynthia White, frente à enxurrada de candidatos desejosos de acesso ao conforto financeiro e ao prestígio personificados pela academia, esta viu-se obrigada a introduzir mecanismos seletivos cada vez mais rigorosos, para controlar o crescimento institucional.⁹

Rejeitados pela academia e por sua instituição oficial de vendas, o Salão de Paris, artistas aspirantes buscaram e contribuíram para a construção

7

O sistema Acadêmico francês não foi a primeira tentativa de se institucionalizar a arte oficial e fornecer estruturas de mobilidade e prestígio aos artistas. Outros casos, envolvendo perspectivas estilísticas rivais, emergiram entre o final da Idade Média/início do Renascimento e o presente (Kempers 1992; Hauser 1951).

8

Albert Boime, em *The Academy and French Painting in the 19th Century* (Londres: Phaidon Press, 1971), fornece uma análise detalhada da instituição francesa que havia se tornado modelo para a maioria das outras academias oficiais da Europa e de outros países. No que se refere à música, veja a publicação de Elaine Brody, *Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870-1925* (Nova York: George Braziller, 1987).

9

Harrison C. White e Cynthia A. White elaboram esse argumento em *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (Nova York: John Wiley, 1965).

de novas fontes de apoio dentre os novos patronos burgueses e o crescente mercado de comercialização de arte. Eventualmente, mesmo que apenas raramente no início, muitas de suas inovações estéticas se tornaram mais valorizadas do que a arte de seus contemporâneos “oficiais”. A sucessão aparentemente ininterrupta de novos estilos tornou-se uma atividade aceita no meio artístico contemporâneo, com cada nova forma que surgia buscando o reconhecimento oficial e do público. Definindo-se como alheios ao cânone da academia, estes *refusés* são geralmente apresentados não apenas como inovadores estilísticos, mas também como heróis. Courbet, com seu Naturalismo; os pintores da escola de Barbizon, com sua valorização da paisagem, que antes recebera pouco prestígio na hierarquia Acadêmica dos gêneros artísticos; os Impressionistas e sua relação direta com a natureza; os Neoimpressionistas com suas experimentações científicas; Van Gogh e suas distorções Expressionistas; Gauguin e seu exotismo erótico; Cézanne e suas obras de difícil caracterização¹⁰; todos tinham em comum o repúdio aos limites impostos pela academia. Ainda assim, na maioria dos casos, eles continuaram a trabalhar dentro dos mesmos formatos, isto é, pintura a óleo em tela, escultura e materiais associados. Por mais que tenham inovado, raramente chegaram a criar gêneros inteiramente novos.

Cada vez mais, os principais agentes dos novos estilos e práticas artísticas tornaram-se criadores treinados no âmbito do mesmo sistema institucional acadêmico que os havia rejeitado. Além da falta de capacidade disponível para educar um grande número de pessoas, e também por medo de inundar uma profissão já superpovoada, os administradores e artistas que dominaram a academia não desejavam compartilhar seus parques recursos com aqueles cuja inventividade ameaçava suas próprias habilidades e conhecimentos – em cuja aquisição haviam investido pesadamente.

Por outro ponto de vista, o de instituição burocrática, os valores fundamentais da academia entravam em conflito com o conceito cada vez mais prevalente do artista como gênio romântico, reprimido, por definição, pelos limites confinantes das instituições organizadas. Este padrão geral foi exacerbado no caso da França, que utilizava um sistema excessivamente centralizado.¹¹ De acordo com as categorias analíticas desenvolvidas por Howard Becker, que se aplicam particularmente ao caso francês, os

10

Para ler mais sobre as complexas alterações na caracterização dos “estilos” de Cézanne, veja John Rewald, *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

11

César Graña analisa esta estrutura e suas implicações em *Bohemian and Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the 19th Century* (Nova York: Basic Books, 1964).

artistas se classificam em dois tipos: profissionais certificados e integrados ou dissidentes rejeitados.¹² Neste sentido, os dissidentes são vistos – e muitas vezes assim se apresentam – como alienados aos valores artísticos tradicionais ou oficiais de seu tempo, os quais consideram violar claramente o status de quase-sacerdócio que atribuem à arte e à posição deles próprios em relação a ela.

Os prejuízos sofridos pelos artistas excluídos ao optarem por rejeitar os cânones da academia, ou simplesmente por não se relacionarem com o grupo certo de acadêmicos poderosos, foram tanto simbólicos quanto econômicos. Para os artistas financeiramente independentes, tais como Manet, a rejeição pode ter sido mais fácil de suportar do que no caso daqueles com recursos mais modestos. Muito poucos foram ameaçados de sofrer graves consequências simplesmente por conta de suas inovações estilísticas. Meio século mais tarde, nos estados totalitários da Alemanha nazista e da União Soviética, ser dissidente tornou-se muito mais perigoso. Em particular, a relação entre a arte moderna e a arte dos grupos reprovados, como os insanos, os “primitivos”, os inválidos e aqueles definidos como alheios à linhagem pura nacional, como os judeus, foi utilizada para reforçar a rejeição a todas estas classes de criadores. Em seus ataques à arte Expressionista que viera a dominar a vanguarda da Alemanha e países vizinhos, os dogmatistas nazistas tratavam-na com o mesmo desdém que dispensavam à arte dos insanos. Em suas propagandas, ambas as formas artísticas eram tratadas como equivalentes. Ou seja, como símbolos da decadência cultural, um perigo à saúde da nação.¹³

Ao mesmo tempo, no entanto, o crescimento da arte *outsider* passou a convergir com as tendências da arte *insider*. Ao longo dos anos, ficou difícil categorizar as margens do mundo artístico. Tornou-se assustadoramente evidente que as barreiras entre alta arte e baixa arte, arte e política, arte e rito religioso, arte e expressão emocional, arte e a própria vida vêm sendo repetidamente borradas e ultrapassadas. Quando pilhas de tijolos são exibidas em museus, quando músicas são compostas para serem executadas embaixo d’água, as fronteiras entre os gêneros tornam-se tão fluidas que os velhos conceitos convencionais de arte tornam-se quase indiscerníveis. De fato, um dos resultados destes ataques à convenção – nos quais a valorização

12

Becker (1982).

13

Em seu discurso na abertura da “Casa de Arte Alemã” de Munique, em 1937, o artista frustrado Adolph Hitler viu uma oportunidade de atacar a cultura modernista e suas diferenças em relação ao que seria tido como expressão étnica “sadia” dos alemães. Em sua invectiva contra a aprovação dos críticos de arte aos movimentos de vanguarda, Hitler incluiu ameaças aos criadores, que seriam punidos para o bem da nação, caso suas aparentes distorções visuais fossem decorrentes de deformidades genéticas. Uma boa parte deste discurso foi republicada por Herschel B. Chipp em *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 474-483.

da periferia chegou a níveis jamais previstos – é que ficou praticamente impossível encontrar um centro do conceito de estética. Estes movimentos foram alvo de críticas, muitas vezes impulsionadas por conservadorismo político, estético, ou mesmo ambos.

Da parte dos sociólogos, a natureza pluralista das artes já foi interpretada a partir de pontos de vista diferentes e, por vezes, conflitantes. Para Becker, trata-se de mundos artísticos da subcultura. Já os membros da Escola de Frankfurt, como Max Horkheimer e Theodor Adorno, os veem como implementos das indústrias de cultura comercial invadindo o espaço das belas artes. Pierre Bourdieu (1984) e Paul DiMaggio (1982), entre outros, consideraram-nos, pelo menos em parte, como pretextos para a exclusão de determinados grupos sociais, de forma a eliminar seu acesso ao status de elite cultural. Na percepção de Jeffrey Goldfarb (1989), são defesas erigidas pelos *outsiders* políticos, em uma tentativa de criar e manter uma esfera pessoal de liberdade frente ao totalitarismo. Apesar das diferenças em suas premissas básicas, abordagens e orientações políticas, todos estes analistas concordam que as artes e sua valorização são construções sociais, e não objetos fixos e incontrovertidos.¹⁴

Outsiders contemporâneos – o surgimento de um campo

Ao examinar o surgimento desta categoria no contexto de sua aparição histórica, sugerimos que a arte *outsider* “marginal”, frequentemente reprovada, deva ser considerada em relação às formas estabelecidas da arte *insider* “central”. No entanto, o centro estabelecido das artes tem sido atacado pelas formas emergentes, seja por seus criadores ou seus defensores, há no mínimo dois séculos. Na análise da ideia de marginalidade, são levados em consideração os escritos dos historiadores e teóricos sociais. A arte *outsider* é definida em termos de uma tipologia que inclui a arte dos insanos (PRINZHORN); dos primitivos, ingênuos e crianças (RUBIN; GOLDWATER); dos grupos relegados às margens dos mundos artísticos estabelecidos, tais como mulheres, negros e pintores antiacadêmicos (WHITE E WHITE, 1965; WOLFF, 2003); e dos intelectuais

14

Dentre as obras citadas estão publicações por Max Horkheimer e Theodor Adorno, Pierre Bourdieu, Paul DiMaggio e Jeffrey Goldfarb. Veja também Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts* (Nova York: Cambridge University Press, 1990).

literários aspirantes (GRAÑA, 1964). Isto nos leva à questão da validade da dicotomia conceitual entre *outsider* e *insider*, especialmente nas condições associadas ao pós-modernismo, onde a ideia de centro pode já estar diluída a ponto de ser erradicada. Será que a própria mudança é hoje o centro? Seria proveitoso aplicar a ótica de um Darwinismo estético que leva à sobrevivência ou à extinção?

O que leva determinados objetos a receberem o status de “arte”, enquanto outros são qualificados de diversas outras formas, como “históricos”, “etnográficos”, “entretenimento”? Quais são as condições que levam determinadas obras a serem integradas ao “cânone” enquanto seus próprios criadores são excluídos? De que forma o cânone poderá ser sobrepujado por novos *outsiders* e seus respectivos gêneros? Quanto aos públicos-alvo, de que forma são subdivididos pelos empreendedores e pelas instituições da arte, de acordo com a arte “oferecida” a eles? De que forma os criadores manipulam as estruturas culturais em nome de suas próprias carreiras, e quais são as consequências disso? As respostas a questões como estas contribuirão para uma análise das relações entre as condições macrossociais, as agências intermediárias e as instituições da cultura, bem como o papel do agente humano *individual* nos mundos da arte e a importância das considerações estéticas. É preciso continuar a análise destes processos e temas, dadas suas implicações para o mundo moderno e pós-moderno.

Recebido em 08/12/2016

Aprovado em 26/04/2017

O Cinema Marginal e a política

Arthur Autran Franco de Sá Neto¹

Resumo

Este artigo versa de maneira panorâmica sobre como o movimento do Cinema Marginal representou a política em seus filmes. Para tanto, são elencados desde filmes que se detêm de forma muito clara na discussão política, tais como *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968) ou *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), até aquelas obras nas quais a política não é o mote principal, mas nem por isso está ausente, como, por exemplo, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). O artigo também se propõe a problematizar classificações tradicionais na história do cinema brasileiro, como a que separa o Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo, a partir da questão da representação da política no cinema dos anos 1960 e 1970.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema marginal. Política. História do cinema.

Abstract

This article deals in a panoramic way about how the Marginal Cinema movement represented politics in his films. For that, they are listed from films that are very clearly in the political discussion, such as *Blá, blah, blah* (Andrea Tonacci, 1968) or *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), even those works in which politics is the main motto, but it is not absent, for example, *The Bandit of Red Light* (Rogério Sganzerla, 1968). The article also proposes to problematize traditional classifications in the history of Brazilian cinema, such as the one that separates Marginal Cinema from New Cinema, from the question of the representation of politics in the cinema of the 1960s and 1970s.

Keywords: Brazilian cinema. Cinema marginal. Politics. Film history.

1

Professor Associado do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos atuando no Bacharelado em Imagem e Som, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade. Líder do Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual na América Latina: Economia e Estética.

Introdução: ainda é possível falar em Cinema Marginal?

Este artigo tem como premissa principal a ideia de que as obras do Cinema Marginal, assim como outras expressões artísticas dos anos 1960, não apenas possuem forte caráter político como este é um dado fundamental para pensar os filmes que em geral são considerados pertencentes ao movimento cinematográfico.

Se a nossa contemporaneidade é marcada pela despolitização que caracteriza diversos estratos da sociedade, nos anos 1960 a política possuía uma centralidade absoluta, a ponto de nesta época constituírem-se de maneira mais efetivas outras dimensões da política para além do Estado², como a política racial, a sexual etc. Mesmo correndo o risco de alargar em demasia o escopo do artigo, assumo aqui essa “polissemia e heterogeneidade do conceito de política”, apontada por Miguel Chaia com base em Jacques Rancière (2015, p. 28), pois ela parece consequente com a maneira como a política era entendida pelos diretores ligados ao Cinema Marginal.

Mas antes de entrar no cerne do trabalho, seria de interrogar o que se convencionou chamar de “Cinema Marginal”. Este, mais até do que outros movimentos cinematográficos brasileiros, parece ser de difícil delimitação e sua caracterização nem sempre fica clara. No que se constituiu este movimento? É possível circunscrevê-lo com tanta facilidade? As diversas referências em livros, *papers* acadêmicos, artigos ou entrevistas na imprensa ou disciplinas universitárias indicam que o Cinema Marginal – assim como o Cinema Novo – foi construído pelo discurso de cineastas, críticos e historiadores do cinema brasileiro e não pode ser tomado como algo essencializado.

Fernão Ramos, em seu clássico estudo, delimita temporalmente o Cinema Marginal entre 1968 e 1973 e considera a sua qualificação como um “movimento” é algo “problemática” (1987, p. 13). No livro, esse autor faz ampla pesquisa em torno de textos de críticos e cineastas que entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970 referem-se ao Cinema Marginal, buscando elementos comuns que identifiquem o movimento a partir do modo como ele foi visto na época da sua eclosão. Por exemplo, Flavio Moreira da

2

Etimologicamente o vocábulo “política” é proveniente do grego *politiké*, que significa “a ciência dos negócios do Estado” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2253).

Costa, em artigo datado de 1970, entendia mesmo que não existia Cinema Marginal no Brasil, mas sim “filmes marginalizados” (apud RAMOS, 1987, p. 48); porém José Carlos Avellar, em texto de 1971, tinha posição diferente – e que, como veremos, persistirá –, pois assumia a existência do Cinema Marginal ao afirmar que o movimento seria marcado pela “postura de estar à margem” da parte cineastas e filmes (apud RAMOS, 1987, p. 49).

Do mesmo modo, a partir do estudo dos próprios filmes, Fernão Ramos indica que as fitas possuem como característica comum:

A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do Cinema Marginal. A “curtição” e o “avacalho”, junto a uma atração singular da câmera pelo “abjeto”, constituem, a meu ver, traços centrais para a definição da diegese própria aos filmes marginais (RAMOS, 1987, p. 43).

Para os objetivos desse texto, afigura-se necessário identificar de onde surgiu a divisão entre Cinema Novo e Cinema Marginal. O crítico José Carlos Avellar dá algumas pistas. Segundo o autor, parte daqueles que se identificavam ou foram identificados com o Cinema Novo acreditavam de fato que os seus filmes eram inspirados “pelo contato direto com o quadro social”, enquanto aqueles que se identificavam ou eram identificados com o Cinema Marginal teriam como marca de distinção o gosto pelo cinema (AVELLAR, 1986, p. 86 e 94). Essa divisão pode ser relativizada, pois basta lembrar que nomes importantes do Cinema Novo tais como Glauber Rocha, Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e David Neves, entre outros, foram profundamente marcados pela cultura cinematográfica, tendo militado em cineclubes e desenvolvido atividade crítica na imprensa.

No entanto, é certo que no primeiro momento do Cinema Novo – entre 1961 e 1964 – imperou a ilusão de possibilidade de interferência na sociedade a partir dos filmes, ilusão em torno da onipotência dos intelectuais e artistas de resto compartilhada por toda a *intelligentsia* de esquerda do Brasil da época ligada ao ideário nacional-popular e que, portanto, acreditava nas virtudes do intelectual enquanto demiurgo dos

interesses populares. Para estes intelectuais-artistas, a produção cultural tinha um papel bem claro: expressar a cultura popular – definida de forma eminentemente essencializada – e colaborar na conscientização do povo, entendido como “alienado” em relação aos seus verdadeiros interesses – os quais seriam os mesmos da classe média e da burguesia nacional, a saber, a luta a favor do desenvolvimento econômico do Brasil consubstanciado na industrialização e a defesa do país contra o imperialismo.

O baque do Golpe de 1964 colocou por terra todas estas ilusões, lançando o Cinema Novo numa segunda fase. Mas esta fase, ela mesma, parece cindida por dois objetivos: a de continuidade na investigação dos impasses nacionais e a da afirmação econômica do movimento. Este último objetivo gerou filmes que se pretendiam mais comerciais – tais como *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1968) –, em geral sem lograr grande sucesso de público, mas que foram sobremaneira atacados pelos jovens logo identificados com o Cinema Marginal. No entanto, é preciso observar que mesmo após o golpe militar foram realizados pelos diretores ligados ao Cinema Novo filmes com alto grau de experimentação, bastando mencionar *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Câncer* (Glauber Rocha, 1972).

Pensar o cinema brasileiro dos anos 1960-1970, em especial (re)pensar o cinema dito “culto” desse período e especificamente aqueles filmes mais ligados à experimentação estética, é tarefa reposta continuamente, isso porque as interrogações feitas aos filmes certamente não se esgotaram.

A política no Cinema Novo e no Cinema Marginal

O encaminhamento da discussão aqui proposta não envereda por se pensar “o” Cinema Marginal ou “o” Cinema Novo, como se estas duas “entidades” fossem facilmente definidas, facilmente dicotomizadas e facilmente separadas. A divisão é operacional para marcar determinadas lutas do meio cinematográfico, mas em termos estéticos ela parece ambígua.

Diversos autores já atentaram para a artificialidade dessa divisão e da sua falta de sentido dependendo do tipo de interrogação que se faz aos filmes e da resposta que se busca.

Nesse sentido, podemos lembrar que Ismail Xavier vem insistindo na ideia de “Cinema Brasileiro Moderno”, cuja periodicidade estaria circunscrita entre o final dos anos 1950 até meados da década de 1970 e teria como referências básicas, mas não únicas, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. No movimento desse autor, há o reconhecimento das alteridades como, por exemplo, as diferentes respostas à questão do mercado com alguns filmes do Cinema Novo tendendo a uma tentativa de aproximação com o público enquanto os do Cinema Marginal mais ligados à experimentação, no entanto, o que sobressai são as continuidades estilísticas – a importância da câmera na mão – e narrativas – marcada pela fragmentação –; bem como desdobramentos ideológicos, por exemplo, a crítica ao papel do intelectual que se apresenta tanto no Cinema Novo pós golpe militar quanto no Cinema Marginal (XAVIER, 2001, p. 9-50).

Jean-Claude Bernardet, em um ensaio sintomaticamente intitulado “Cinema Marginal?”, vai direto à questão, e, para além de lembrar que de início havia muita proximidade entre Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni, coloca o dedo na ferida ao afirmar que:

Eles [os recortes Cinema Novo x Cinema Marginal] têm razão de ser, pois refletem polêmicas da época. Mas acredito que são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. (BERNARDET, 2004, p. 12)

Como exemplo de relação a ser estabelecida, Bernardet lembra que o Marcelo de *O desafio* e o personagem central de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) são “personagens desesperançosos que se desestruturam” (2004, p. 12).

E não é de hoje que há uma insatisfação com esta forma de pensar o cinema “culto” dos anos 1960. No livro *O cinema dilacerado*, José Carlos Avellar, após longa digressão a respeito das diferenças entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo, dá uma virada no texto ao afirmar que: “Os

pontos de contato entre os filmes do Cinema Marginal, e os filmes do cinema que os realizadores marginais combatiam eram muitos" (1986, p. 98). Para Avellar, vários personagens de filmes do Cinema Novo representavam a "atitude" do Cinema Marginal: Paulo Martins – de *Terra em transe* – ou Miguel Horta – de *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) –, assim como os filmes do Cinema Marginal, seriam "idênticas formas de reação a um inimigo comum, o regime de força que se institucionalizou no país [com o golpe de 1964]" (1986, p. 99). Personagens e filmes que, segundo esse autor, diante da impossibilidade de fazer algo, preferem se colocar a parte, se isolar.

Entretanto, fica implícita na colocação de Avellar que haveria uma diferença entre a instância narrativa das obras do Cinema Novo e do Cinema Marginal, pois enquanto estas se isolariam diante da impossibilidade de fazer algo, as do Cinema Novo teriam outra postura e somente os personagens é que assumiriam o isolamento enquanto posição política. Tenho dúvidas se a análise dos filmes do Cinema Novo sustenta a posição de Avellar, bastando lembrar do já mencionado *Terra em transe*, cujo final também ao nível da instância narrativa é marcado pelo isolamento, com a banda sonora composta pela música pungente mixada com o som de tiros sobre a imagem de Paulo Martins sozinho com uma arma, que, aliás, me remete ao final de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), cuja faixa sonora é muito "poluída" de forma a aumentar a sensação de confusão por parte do espectador e de uma certa perplexidade. Mais complexo talvez seja o caso de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), filme no qual o cromômetro veiculado nos jornais era composto pelas palavras que compõem o título sendo esmagadas numa espécie de torno, e cujo tom geral da obra é de grande pessimismo, mesmo que a música na sequência final convoque à ação, mas sem obter a adesão nem do protagonista Marcelo, cuja postura é de desesperança.

Para constatar certa artificialidade na divisão entre Cinema Marginal e Cinema Novo, basta pensarmos as relações/ligações entre *O desafio*, *Terra em transe*, *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *O bravo guerreiro*, *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1969), *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968), *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968), *Dezesperato*

(Sérgio Bernardes Filho, 1968) e *República da traição* (Carlos Alberto Ebert, 1970). Todos esses filmes têm como espaço diegético um país “subdesenvolvido” – para utilizarmos a expressão da época – dominado por alguma ditadura ou forma de poder corrupta. Todos possuem, mesmo que em níveis diferentes, uma construção narrativa que não é de maneira alguma clássica. Em todos eles há personagens colocados em posição de impasse diante da dificuldade sobre o que fazer para combater o poder instituído: compor com as forças legais de oposição (*Terra em transe*, *O bravo guerreiro*, *A vida provisória*), partir para a guerrilha (*Terra em transe*, *Dezesperato*, *Blá, blá, blá* ou *República da traição*) ou seafundar no dilaceramento existencial (*O desafio*, *Terra em transe*, *Fome de amor* ou *Cara a cara*).

Há relações ainda mais finas que podem ser tecidas entre alguns desses filmes. Por exemplo, a insistência na figura do ator Paulo Gracindo representando personagens ligados à política de corte conservador. Seja como o empresário Júlio Fuentes em *Terra em transe*, o dono de tudo em Eldorado que ao fim e ao cabo abandona Vieira – o político populista – e alia-se a Porfírio Díaz – o político conservador que não hesita em dar o golpe de Estado –; seja em *Blá, blá, blá* como a liderança política que faz na televisão um pronunciamento apocalíptico e ao mesmo tempo autoritário; seja como o político corrupto de *Cara a cara*. Significativamente, personagens interpretados por Paulo Gracindo também têm relações com a televisão nos filmes citados. Pode-se ainda estabelecer ligações entre a forma como o autoritarismo de corte conservador é representado em *Terra em transe* e em *Blá, blá, blá*, de maneira a destacar o dado entre histórico e histriônico presente nos personagens que encarnam tais valores.

É preciso não esquecer que uma postura básica liga vários filmes do Cinema Novo aos do Cinema Marginal: uma postura consciente por parte dos realizadores em agredir o espectador, de forma a retirá-lo da passividade e a levá-lo a refletir. Este procedimento, bastante difundido entre as vanguardas artísticas do século XX, é um verdadeiro elo a unir filmes dos dois movimentos. Se como anota José Carlos Avellar, *O Bandido da Luz Vermelha* “ataca os olhos do espectador” com sua fragmentação e “mau gosto” (1986, p. 82); pode-se dizer que também *Terra em transe* é um

filme marcado pela fragmentação e por um sentimento de impotência que o permeia ao ponto de levar o espectador à exasperação.

Outros exemplos da política e outras formas de política

Nem só nos filmes cujos entrecchos lidam diretamente com o mundo político, a política se faz presente no Cinema Marginal.

Neste sentido, deve-se citar *O Bandido da Luz Vermelha e Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1970). No primeiro, o personagem de J. B. da Silva – magnificamente interpretado por Pagano Sobrinho – é um misto de político e gangster compondo com o Vieira de *Terra em transe* as duas faces da moeda do populismo; se no filme de Glauber Rocha destaca-se mais a melancolia do personagem enquanto característica pessoal e a ambiguidade em termos políticos; já no de Rogério Sganzerla revela-se a boçalidade, a grossura e o banditismo como traços centrais. Na fita de Bressane, as cenas de tortura sem explicação diegética contêm uma crítica na própria narrativa à brutalidade desse tipo de ação – naquele momento, conforme sabemos, corriqueira em relação aos militantes de esquerda –, já que não procura justificar o que é injustificável, monstruoso e inumano. Aqui o espectador é violentado pela força das imagens e não se busca de nenhuma forma confortá-lo por meio de explicações causais.

Mas é na figuração imagética do impasse, da impossibilidade de fazer algo diante de um poder autoritário percebido como muito mais forte, é que há forte diálogo entre as obras cinematográficas do período pós 1964. Diversos filmes têm o seu final caracterizado pelo impasse. Em *Terra em transe*, Paulo Martins, após ser baleado e correr sozinho pela estrada, está de arma em punho num lugar desolado ao som de tiros e música clássica, a ele só resta se debater dolorosamente. Em *O desafio*, Marcelo depara-se com uma criança que se encontra escada abaixo e ele não sabe que caminho tomar. Em *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), o grupo de maltrapilhos posta-se ante a metrópole e interrompe a sua caminhada. O Bandido da Luz Vermelha comete suicídio e seu implacável perseguidor, o delegado Cabeção, morre de forma inaudita, tudo isso em

meio a uma invasão de discos voadores noticiada pelo rádio. Por último, talvez o mais marcante seja o fim de *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1970), espécie de cristalização dessa sensação do impasse com a sua imagem de uma estrada sem que nada ocorra por minutos a fio. Como afirma Ismail Xavier:

O plano de oito minutos da estrada vazia é uma afirmação de inconclusividade; recusa coroar o trajeto com um termo definido que, em retrospecto, iluminaria toda a experiência. O arbitrário movimento em *zoom in* mais para o fim do plano reafirma a rejeição de teleologias; subverte a expectativa própria às narrações (chegar a um fim) e o papel próprio à perspectiva (definir um horizonte). Narração e perspectiva que, no cinema dominante, centralizam a representação e mantêm a noção de que há sentido claro no mundo que o narrador “capta” e exprime em seu relato. Aqui, esta pedagogia é recusada, com a particularidade de se escolher a estrada (ou a linha reta) para se afirmar uma antiteleologia (XAVIER, 1993, p. 207).

Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Orgia, ou o homem que deu cria* e *O anjo nasceu* negam as ilusões existentes antes do golpe militar de 1964, ilusões estas genialmente alegorizadas em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e que se relacionavam como horizonte ideológico marcado pela possibilidade de uma transformação social radical na qual “o sertão vai virar mar / e o mar virar sertão”. Ou, como afirma José Carlos Avellar a respeito de *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu* e *O Bandido da Luz Vermelha*, tratam-se de filmes que afirmam: “O cinema não serve para nada, não interfere em nada, não altera nada. Tudo o que o cinema pode fazer é ficar na dele.” (1986, p. 88)

*

Outras discussões em torno da política que se destacam no quadro do Cinema Marginal são aquelas empreendidas por Luiz Rosemberg Filho e Carlos Reichenbach. O primeiro é o diretor de *Jardim de espumas* (1970),

O Cinema Marginal e a política
Arthur Autran Franco de Sá Neto

obra marcada por “cenas de tortura, berros de agonia: a abjeção do mundo constitui o tema central deste filme” (Ramos, 1987, p. 106), bem como de *Crônica de um industrial* (1976), película que propicia uma reflexão a respeito das ligações entre o autoritarismo e a elite brasileira no quadro da modernização conservadora; já o segundo realizador buscou ao longo de vários filmes, como *Lilian M – Relatório confidencial* (1975) e *O império do desejo* (1978), discutir e representar as ideias de teóricos revolucionários e o entrecruçado comportamento liberador oriundo dos movimentos dos anos 1960 e o conservadorismo da sociedade brasileira.

Também é possível considerar, em atenção ao que foi dito anteriormente, que os anos 1960 assistiram ao aparecimento de outros modos de fazer política, ligadas ao feminismo, a novas formas de percepção, às opções pela vida comunitária. Isto surge claramente nos temas, personagens e situações dos filmes; basta pensar em Janete Jane e Ângela Carne e Osso – ambas interpretadas por Helena Ignez – nos filmes de Rogério Sganzerla *O Bandido da Luz Vermelha* e *A mulher de todos* (1969); nas experiências com drogas de Lula em *Meteorango Kid, o herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969) ou dos personagens de *O despertar da besta* (José Mojica Marins, 1969); ou ainda, mais uma vez, a vida de Lula e seus amigos na fita de André Luiz Oliveira ou o casal de jovens em *O império do desejo*.

A política para além do texto cinematográfico

Para além da representação nos filmes, vários dos realizadores viveram novas formas de sociabilidade e buscaram dar conta disso nos filmes. O caso mais claro é o da experiência da produtora Belair, de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, e de cuja trupe faziam parte Helena Ignez, Guará e Maria Gladys, entre outros. Em algumas obras da Belair, como *Cuidado, madame!* (Júlio Bressane, 1970), a vida se mistura com os filmes, quase na forma de um diário filmado ou de uma fita sobre o cotidiano de uma comunidade alternativa.

Dado comum em relação aos filmes até aqui mencionados é que, apesar das suas diferentes formas de produção, os realizadores dos longas-

O Cinema Marginal e a política
Arthur Autran Franco de Sá Neto

metragens pretendiam que suas fitas circulassem no circuito exibidor comercial e, no caso dos curtas e médias, no circuito de festivais. E nisso, aliás, não se diferenciavam do Cinema Novo – embora, como já indiquei, alguns dos filmes desse movimento apostassem no final dos anos 1960 em estratégias para ampliar o diálogo com o público. Por vezes, as pretensões dos realizadores ligados ao Cinema Marginal foram abortadas pela censura ou pelo desinteresse dos exibidores, mas quase nenhum deles teve como posição política negar os circuitos tradicionais e optar por formas de exibição que de alguma maneira escapassem ao controle legal.

A exceção nesse sentido é Ozualdo Candeias, que não submeteu seus filmes *Zézero* (1974) e *Candinho* (1976) à censura. Ambos têm inegável apelo político e representam o popular com uma enorme secura, chegando mesmo a uma análise bastante crítica do que se poderia classificar como o processo de alienação das classes subalternas. Mas gostaria de destacar que tanto quanto os filmes, a forma como eles foram exibidos, de maneira clandestina em cineclubes, universidades e outros lugares (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 24), afigura-se um ato político da maior radicalidade, além de absolutamente incomum no caso do cinema brasileiro. A experiência de Candeias tem algum paralelo com *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), fita militante argentinaproduzida pelo grupo Cine Liberación que foi realizada na clandestinidade e cuja forma de exibição inicialmente era ligada umbilicalmente à agitação política peronista em greves e manifestações³. Colocar-se ao largo da ideologia predominante do meio cinematográfico brasileiro que entendia a luta pelo mercado como luta contra o imperialismo, não deixa de ser uma posição política da parte de Candeias. Talvez com isso ele quisesse evitar repetir o seu personagem Zézero, que sai da miséria ao ganhar na loteria, mas à custa da destruição de si mesmo.

Para concluir: não reduzir o que é irreduzível

Buscar outras formas de diálogo entre filmes permite também evitar explicar de forma rasteira o que não pode ser facilmente redutível a um

3

É importante frisar que Ozualdo Candeias, ao contrário de Fernando Solanas, não militava em nenhum movimento político, a comparação diz respeito mais à exibição clandestina. Também é de se notar que no caso de *La hora de los hornos* a vinculação a grupos políticos possibilitou ao filme uma circulação que foi bem mais ampla do que as películas realizadas por Ozualdo Candeias. Para uma ótima análise da exibição clandestina de *La hora de los hornos* ver “La exhibición del cine militante – Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación”, de Mariano E. Mestman (2001).

denominador comum. Penso que uma obra como *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) a rigor tem pouca relação com o Cinema Marginal, com o Cinema Novo, com a política e com a própria obra de Candeias. E, afinal, por que um diretor deve sempre retomar obsessivamente aos mesmos temas e estilos?

Ver *A margem* desamarrado da armadura dos movimentos cinematográficos instituídos pela historiografia possibilita-me relacioná-lo com *Limite* (Mário Peixoto, 1930). Para além da trama bastante simples em torno de pequenos grupos de pessoas – três pessoas no filme de Mário Peixoto, quatro no caso do filme de Candeias –, ambos são marcados não apenas por situações de deambulação que parecem não ter fim, mas, ainda, por uma metafísica que apreende na morte o eterno humano. Ambos também são caracterizados pelas situações em um pequeno barco, embora com significações díspares, pois em *Limite* trata-se de simbolizar as restrições a que os homens estão condenados, já em *A margem* ele possibilita a passagem para o além da vida. Claro que há também diferenças marcantes, pois em *A margem* pulsa a metrópole enquanto *Limite* concentra-se espacialmente no pacato litoral fluminense; ademais no filme de Candeias a pobreza é um tema visualmente relevante, ao contrário da obra de Mário Peixoto.

Para finalizar, seria possível afirmar que pensar o cinema para além das formas de classificação habituais também é um ato político, pois desestrutura os modos consagrados de refletir sobre o cinema brasileiro, levantando suas contradições, ambiguidades, bem como tecendo relações que a princípio parecem inexistentes.

Referências

AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia – A margem da Boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 14-31.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, Eugênio. (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. 2. ed. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 12-16.

CHAIA, Miguel. Conhecimento político em *Macbeth*: da literatura ao cinema. In: CHAIA, Miguel. (Org.). *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p. 9-56.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MESTMAN, Mariano E. La exhibición del cine militante – Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Madri: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense: Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. O cinema brasileiro moderno. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 9-50.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 08/04/2017

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições: do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade

Giulia Crippa¹

Resumo

Diante de inúmeras mudanças que permeiam o universo dos museus e, em especial, das artes contemporâneas, as questões relacionadas à estética e à ordem econômica têm ocupado o lugar de destaque. Este artigo propõe-se a estudar, de um lado, a interação orgânica dos museus na proposição de valores da arte de ordem estético-econômicos; do outro lado, pretende indagar o fenômeno da arte dentro de um contexto diferente, o do sistema da comunicação, e da reorganização da proposição da arte não em museus, mas em arquivos, como proposição política. Com o intuito de entender o lugar e o papel dos museus ligados à arte e à contemporaneidade, propomos a elaboração de um mapa conceitual resumido da arte e dos museus entre os séculos XIX e XXI; esboçar as mutações nos processos de seleção e comunicação dos museus, na medida em que os conceitos de arte foram se imbricando nas transformações do capitalismo; e individualizar fenômenos relacionados à arte nos museus e suas propostas aos públicos.

Palavras-chave: Sistema da arte. Museu de Arte Contemporânea. Arquivo. Mercado.

Abstract

As for the many changes that permeate the universe of museums and especially of contemporary art, the issues related to aesthetics and economic order have occupied a relevant place. This article aims to examine, on one hand, the organic interaction of museums in the proposition of values of art in the plan of aesthetic and economic. On other hand, it proposes to think art phenomenon in a different context, the communication system and the reorganization of art collections not in museums, but as archives as a political proposition. In order to understand the place and role of contemporary art museums, we propose the development of a

1

Professora do bacharelado Ciência da Informação e Documentação da USP, Campus de Ribeirão Preto, e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA-USP.

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

brief conceptual map of art and museums between the XIX and XXI centuries and a sketch of the changes in the selection and communication processes of museums, to the extent that art concepts intertwined in capitalism changes and individualize art-related phenomena in museums and their proposals to publics.

Keywords: Art system. Contemporary Art Museum. Archive. Market.

Introdução

Tradicionalmente, para que os museus sejam reconhecidos como tais, são-lhes atribuídos a tarefa de estabelecer “hierarquias” de memória, que se realiza quando eles legitimam – enquanto instituições prepostas à garantia² – fronteiras e delimitações conceituais sistêmicas das definições de “arte”, desempenhando seu papel de conservação, preservação e exposição ao público das obras de arte e dos artistas selecionados. Os museus, desde sua criação conceitual iluminista, são os lugares deputados à seleção, guarda e visibilidade daquilo que, na definição de Le Goff (1978), se entendem como monumentos. No caso de monumentos artísticos, os museus encarregam-se de selecionar e destacar aqueles que pertencem às reflexões estéticas. É a própria instituição que distingue – e distancia – tais produtos daqueles que, de maneira banalizada, consideramos parte do sistema da comunicação. Tratando-se cada vez mais de fenômenos ainda não historicizados, em andamento, objetos e conceitos tornam-se “memória coletiva” nos museus contemporâneos graças ao próprio desenvolvimento conceitual da instituição que, ao longo dos séculos XIX e XX, é construída exatamente para ser essa instância de seleção e comunicação – à sociedade – daquilo que ela própria, ou partes institucionalmente reconhecidas dela, elege como representativo da memória artística. No campo da Arte não há muitas dúvidas sobre o fato de que o artista que não for representado pelo aparato sistêmico constituído por *marchands*, críticos, galerias, museus, dificilmente será lembrado. Espaço designado para desempenhar, assim, a função de preservar a memória artística, o museu é uma autoridade ideal que traduz projeto (material e/ou conceitual) de uma autoridade que define suas coleções enquanto referências, modelos e representações de definições hegemônicas de arte e de Arte Contemporânea.

2

ICOM: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment (Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>)

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

Desde o século XIX assiste-se a formação clara do chamado sistema da arte. Esse sistema define um conjunto de afirmações que marcam o papel de cada um de seus atores e elementos. Nesse sentido, o museu também tem seu papel. Porém, os analistas da modernidade e da sociedade de massa, particularmente Benjamin (1962) e Marcuse (1969), propõem uma abordagem diferente à arte, de natureza claramente política, que permite seu deslocamento – e consequente releitura – para outro sistema, o da comunicação. Trata-se de um deslocamento que envolve, empiricamente, a proposta de instituição de lugares “alternativos” ao museu de arte como espaço em que é presente a experiência estética.

Nossas indagações movem-se de algumas perguntas: qual é o lugar simbólico das obras de arte contemporâneas dentro dos museus que as hospedam? Como tratar os produtos da projeção, do design, da moda, da gráfica, que desde o século XIX são objeto de discussão, em relação à sua inclusão/exclusão do sistema da arte? Qual é a autoridade que reside nos museus de arte contemporânea e como refletir, sobre as ideologias que presidem a institucionalização da arte?

O museu no sistema da arte

Apesar de ser possível traçar uma longa duração na constituição de um sistema da arte (HASKELL, 2002), é basicamente ao longo do século XIX que se observa sua efetiva estruturação complexa, que permite organizar as relações entre arte e sociedade burguesa. Trata-se, como é conhecido, de um sistema que se dota de um grau muito alto de autonomia, com suas próprias instâncias de seleção e de consagração (POLI, 2005).

É preciso lembrar, porém, que dentro desse sistema

[...] a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias (JAMESON, 2001, p. 73).

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

Em uma oposição “ideal”, em termos weberianos – já que sabemos que tais extremos não existem na realidade empírica – podemos observar dois polos dialéticos na estrutura desse sistema da arte: uma arte “comercial”, bem adaptada às demandas do público, que desde sua concepção até a realização visa o lucro e sucesso com seus produtos, reduzindo seus riscos, e, em contrapartida, torna-se rapidamente obsoleta; e uma arte que, de maneira idealizada, constitui-se em volta do paradigma da busca de novos valores estéticos, sempre propostos como contrários a anseios econômicos e de público.

Os processos de produção e consagração no âmbito do campo da arte, definido como autônomo – em seu modelo idealizado –, seguem proposições de natureza radicalmente antagônica à arte “de consumo”, opondo a arte ao comércio e à diversão, a cultura à indústria, a pureza à impureza, o autêntico ao *kitsch*, a elite à massa; quase perseguindo uma utopia que identifica na arte o vetor de transformação das condições de vida e das mentalidades. Nesse sentido, trata-se de uma verdadeira força política para uma nova sociedade.

Pode-se observar que a prática dominante que reinscreve a arte na segunda metade do século XX é a do espetáculo, na medida em que a estetização da política assumiu destaque, em detrimento da politização da arte. A generalização de estratégias estéticas finalizadas ao mercado em todos os setores das indústrias e do consumo apontam para o que Jameson (2001, p. 87) chama “desdiferenciação”, em que as manifestações culturais e artísticas justificam a definição de “sociedade do espetáculo”. Conforme Foster (1996), é no âmbito da espetacularização que o desejo das massas de superar a alienação é falsamente preenchido, na medida em que a mercadoria, enquanto instrumento de alienação, substitui o oferecimento de sentidos comunitários. O espetáculo representa “o ponto em que a aparência estética se torna uma função da natureza da mercadoria” (FOSTER, 1996, p. 130): a aura perdida da arte é substituída pela aura da mercadoria.

Por outro lado, a ideia de uma “arte que abria caminho para verdades superiores” (GREFFE, 2013, p. 73) em meados do século XIX identifica também uma vertente que valoriza estéticas funcionais e decorativas, permitindo a

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

identificação de criações utilitárias como roupas, mobiliário e objetos que retiram a proposta de arte enquanto ato de lazer ou de contemplação para os abastados. É nesse aspecto que se identifica o surgimento do interesse pelo design, enquanto “melhoria” na produção industrial que é vista como produtora de objetos feios e uniformes. Essa perspectiva nova, oriunda exatamente de uma sociedade imersa nos processos industriais, se volta para a criação de valores estéticos burgueses, propondo o “embelezamento” das mercadorias para todas as classes e igual dignidade para todas as formas de arte que se apresentam como úteis e democráticas. Trata-se de um movimento em busca de uma reabilitação, em plena revolução industrial, das artes aplicadas, industriais, de ornamento e de construção, e que se opõe à tradição estabelecida que identifica a arte principalmente com a pintura e, secundariamente, à escultura. O que entra em jogo na discussão são mercadorias produzidas em fábricas, como móveis, papéis de parede, tapeçarias, utensílios domésticos, têxteis, cartazes etc.

Em síntese, ao longo dos séculos XIX e XX, encontramos um esteticismo radical que propõe uma Arte Pura, vista como “instância social independente de qualquer função utilitária” (GREFFE, 2013, p. 73) ao lado de uma proposta relativa aos “detalhes” da vida cotidiana alavancada por uma “arte revolucionária”. Em ambos os casos, porém, trata-se de propostas que se discutem dentro de um sistema que não pode ignorar que a estetização do ambiente cotidiano é limitada no acesso para as camadas sociais mais baixas, diversamente do que acontece com o aparecimento da indústria cultural – e a conseqüente transformação na grande distribuição – em que se constata o aparecimento de fenômenos estéticos de massa: é o aparecimento das estéticas mercantis de massa, no cinema, na fotografia, na gravação musical, no design, nas lojas de departamento, na moda e, mais em geral, em todos os produtos esteticamente planejados.

Para entender o comportamento dos museus, pode ser útil voltar à época da produção industrial do século XIX, seguindo seus desenvolvimentos no século XX, quando as tipologias das coleções que tomam forma incorporam o fenômeno moderno da repetição, decorrente do processo de produção industrial. Deve-se constatar, de fato, que o impacto de uma maneira diferente de contemplar as coisas através de

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

avanços tecnológicos, tais quais a fotografia, a reprodução vertiginosa das imagens e a multiplicação das formas de exibição, tornaram o princípio de novidade uma questão central.

No lugar de serem rejeitados, os aspectos seriais e mecânicos da cultura industrial passaram a ser valorizados como sinais do espírito moderno que trocava a antiguidade e a autenticidade pela novidade e pela quantidade. As coleções museológicas refletem a cultura da produção serial agregando múltiplas versões dos mesmos objetos, organizados sistematicamente para revelar as características comuns, distanciando-se, cada vez mais, das seleções sofisticadas de objetos raros ou de exemplares únicos, até então expostos com a finalidade de destacar as diferenças.

A percepção moderna, porém, pode ser melhor compreendida ao distinguirmos duas noções, a de "autenticidade" e a de "singularidade": a proliferação massiva de cópias constrói-se às custas do fim da autenticidade, que se supõe apoiar-se em um objeto original ou fundador. O que se encontra na base do princípio de autenticidade – ligado a uma noção de essência – é que só um objeto primário garantiria a comunicação de um significado de maneira imaculada e irrevogável, significado que desapareceria na reprodução (BENJAMIN, 1962). As cópias que não possuem tal essência perdem imediatamente de valor, sendo consideradas imitações superficiais. Em função de sua exclusividade, o objeto autêntico tem seu prestígio aumentado.

A autenticidade adquire feições de fetiche, o objeto é a representação de épocas em que havia uma percepção mais direta das coisas, em primeiro lugar por não estarem presentes as múltiplas facetas do capital e sua configuração complexa de sistema de equivalências falsas que se identificam com o valor de troca, assim como os processos mecânicos de reprodução, nos quais as cópias proliferam sem explicitar o valor da originalidade. Na medida em que a autenticidade é singular diacrônica e sincronicamente, ela é pouco presente e, nesse sentido, opõe-se aos processos de modernização.

Em uma reflexão histórica sobre coleções, referenciamo-nos em um modelo institucionalizado relacionado ao museu e à sociedade burguesa que o produz. Observa-se que o museu apresenta-se aos públicos como instituição urbana e é nesse ambiente que adquire suas características, operando como mediador da cultura urbana e da experiência burguesa

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

que nele se interpreta. Além de uma função memorialista monumental que lhe compete, suas formas são dialéticas com o rosto das cidades que o hospeda, enfatizando suas características de espaço extraordinário.

Contemporaneamente ao desenvolvimento do museu como apêndice do mundo burguês, as grandes exposições e feiras internacionais, desde o século XIX, colocam-no em destaque, centralizam utopias e anseios para o futuro, materializando-o como algo que já se torna presente: expõe o futuro/presente de maneira positiva, e em seus espaços os avanços tecnológicos são encenados abrangendo todos os aspectos da vida individual e coletiva. A “utopia presente” das feiras é, em todos os sentidos, uma narração que se fundamenta na engenhosidade e no intelecto humano, capaz de materializar-se nos objetos e projetos tangíveis, mascarando suas feições utópicas na produção material que a torna visível. São também lugares onde se expõe aquilo que é definido arte pelos atores do sistema da arte que participam do projeto e realização desses eventos. Mais especificamente, feiras e exposições são lugares de exposição da arte “contemporânea” institucionalmente selecionada e idealizada, testemunha, como as realizações tecnológicas, de uma época e de seus anseios, dentro das narrativas utópicas encenadas.

Ao lado do museu, representação de um passado narrado como caminho para a utopia de uma modernidade radiosa, conforme os desenhos de uma burguesia positiva, estava presente, sem solução de continuidade, seu espelho: a exposição, a feira do futuro. Admirar as conquistas do passado levaria a optar pelo inevitável futuro ideal em que a ciência, a tecnologia e as mercadorias nos propiciariam felicidade.

O século XX preserva tais idealizações em sua manutenção da ideia de museu até a expansão dos fenômenos ligados à globalização dos mercados, quando se percebe uma mudança que pode ser vista como ideológica na relação com os museus por parte dos Estados e das administrações públicas. A sociedade de consumo impõe aos museus novas condições, dentre as quais se destacam:

1) A presença mais ampla do mercado – como juiz do gosto – e do sucesso da indústria do espetáculo, paralelos à economia da informação, baseada no conhecimento e na criatividade;

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

2) O aparecimento de novos mercados consumidores, portanto de novos públicos;

3) O crescimento de modelos urbanos multiculturais, em que as várias comunidades se apresentam como protagonistas culturais, buscando ferramentas que (re)definem suas identidades.

Perante esse quadro, os museus têm delineado algumas tendências que se manifestam, além da proposta – cada vez mais aprimorada – de percursos educacionais: na espetacularização de seus prédios e de seus aparelhos expositivos, em busca de repercussão midiática; na comercialização e privatização de suas atividades, na tentativa de equiparar os museus a empresas.

Pensando a cultura e a arte na contemporaneidade

As sociedades ocidentais, conforme Alain Touraine (2005), foram descritas ao longo da história utilizando, em um primeiro momento, categorias políticas (ordem/desordem, paz/guerra, rei/nação) e, em seguida, com o desenvolvimento da Modernidade, em termos econômicos (classes sociais/riqueza, burguesia/proletariado, estratificação/mobilidade social). O autor também sustenta que as categorias políticas e econômicas não contribuem mais para a definição das características da sociedade contemporânea, pois, nela, o que passa a ocupar o lugar central é o papel desempenhado pelas categorias culturais.

Quando se fala em cultura, precisamos observar os novos significados desse termo. No Ocidente, com efeito, a cultura modificou, nos últimos anos, sua natureza e seus mecanismos de funcionamento, não podendo mais ser considerada um conjunto de formas expressivas, valores e normas, mas sim, tornando-se um mundo concreto e fisicamente presente do capitalismo, do consumo, da moda, da mídia e da indústria cultural, cada vez mais global e dominado pelo capital das multinacionais, também capaz de funcionar conforme a lógica da web e do espetáculo midiático, que conquistou o imaginário coletivo e individual.

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

James Lull (2000, p. 268) faz referência a esse mundo quando fala de “espaço estético desterritorializado”, entendendo, com isso, um espaço confuso e fragmentário que, de fato, tende a se articular seguindo múltiplas dimensões, tornando difícil aos indivíduos o processo tradicional de enraizamento em um grupo social determinado no âmbito de um território. Além disso, esse espaço opera geralmente de forma extranacional e potencialmente global, apresentando-se, paradoxalmente, sem espaço, como consequência do processo de movimentação constante que caracteriza, atualmente, mercadorias, pessoas e mensagens. O autor afirma que esse espaço estético é intermediário entre o “aqui” e o “ali”, entre a sociedade e o si, entre o material e o simbólico, pois a cultura, hoje, coloca-se confusamente entre o local e o global, entre o coletivo e o individual e entre as formas mediadas e imediatas da experiência.

A força do espaço estético desterritorializado reside na sua capacidade em superar os limites da palavra escrita e oral, adotando linguagens simbolicamente mais ricas e menos analíticas, fundamentadas nas emoções, como as imagens e a música. Trata-se, em suma, de um espaço que explora plenamente a natureza difusa da dimensão estética, que é capaz de ativar a esfera sensorial e perceptiva envolvendo, portanto, o âmbito corporal. No seu interior vale, principalmente, a novidade do estímulo produzido e a excentricidade. A criação desse espaço torna possível uma manipulação e uma mobilidade de sentidos e símbolos que facilitam a entrada no ciclo de valorização capitalista da dimensão imaterial, tornando-a mais disponível à exploração das forças econômicas em escala global (SILVERSTONE, 2009).

Observa-se, assim, a desagregação das dicotomias consolidadas de real/virtual, economia/imaginário, cultura de massa/alta cultura. Isso acontece como consequência de dois processos: a transformação da cultura em mercadoria, devido à quantidade de informação, imagens e sons; e a transformação da mercadoria em cultura, pois o mercado enriqueceu sua capacidade de criar significados e valores e de fazê-los circular na sociedade, englobando as produções artísticas e, principalmente, propondo-se, cada vez mais, como instrumento capaz de gerar mensagens e espetáculos.

Desses fenômenos ainda conhecemos relativamente pouco, pois a relação que existe entre cultura e sistema econômico e industrial não tem

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

sido tão amplamente explorada. Sobre a indústria cultural é conhecida a análise de Horkheimer e Adorno (1966). Nela, os dois sociólogos acusam a produção de massa de fundamentar-se em uma lógica de homogeneização e padronização, em que as mercadorias tornam-se cada vez mais iguais pelo processo de industrialização. Para eles, este contexto também se aplica aos bens culturais. Com efeito, na época em que elaboraram suas teorias, os sonhos de consumo expressavam-se mediante um gosto homogêneo e de massa, de modo que pudessem possuir a mesma geladeira ou assistir aos mesmos shows na TV.

Mais recentemente, Lash e Lury (2007) procuraram atualizar a interpretação de Horkheimer e Adorno, afirmando que os produtos da indústria cultural caracterizam-se por um processo de diferenciação, pois, na situação atual, os objetos culturais não são mais vistos como rigidamente impostos a destinatários considerados meramente passivos, mas, sim, apresentam-se como indeterminados na medida em que se transformam ao longo dos processos de circulação e apropriação social, adquirindo, nesse caminho, um valor econômico.

Uma vez que deixamos de considerar o destinatário do contexto cultural como um receptor passivo, passamos a dispor de uma série de recursos e ferramentas para propiciar ao destinatário – que, agora, passa a ocupar merecida posição de destaque – experiências que possam enriquecer e agregar valor ao seu ato de aquisição cultural, como, por exemplo, oferecer-lhes agradáveis e enriquecedoras experiências por meio da utilização da experiência de consumo.

É de uma estética do consumo e do divertimento, que o espetáculo trata: não mais artes destinadas a comunicar com forças invisíveis e superiores, a elevar a alma através da experiência estética, mas de experiências de consumo, lúdicas, emocionais, aptas a divertir, a proporcionar prazeres efêmeros e aumentar as vendas.

Com seus valores de hedonismo e diversão, a sociedade de consumo de massa como sociedade do espetáculo impõe uma cultura estética em que os produtos somam valores formais e emocionais. As lógicas de mercado, cada vez mais fundamentadas na individualização extrema, integram as vanguardas através da aceitação, do apoio e da procura de e por parte das

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

instituições oficiais, em contraposição a uma cultura modernista baseada em uma lógica subversiva “antiburguesa”. Se o Modernismo apontava para realidades periféricas e marginais, na nova lógica cultural e artística do capitalismo os universos da produção, comercialização e comunicação das mercadorias integram os fenômenos estéticos, que constituem amplos mercados moldados por poderes econômicos de porte global. Pode-se afirmar que as oposições entre arte e indústria, entre cultural e comercial e entre autêntico e cópia, acaba na multiplicação de estilos, tendências, locais dedicados à arte. O domínio da vida cotidiana é estetizado, enquanto, por outro lado, a arte passa por um processo que, ao mesmo tempo, envolve sua monetarização pura e sua perda de definição.

É, assim, dentro de um quadro de estética de consumo e de diversão, que precisamos inserir os museus: as arquiteturas de imagens, os projetos expográficos fazem sucesso por si mesmos, por serem atrativos, e suas dimensões espetaculares funcionam como vetores promocionais nos mercados concorrenciais do turismo cultural. Nos museus de todos os tipos, em constante multiplicação, cada objeto é, com efeito, estetizado e adquire um valor de exposição no lugar daqueles valores rituais aos quais Benjamin se referia, ou funcionais, propostos pela arte revolucionária. O mesmo acontece com o olhar turístico que encontra, em todos os lugares, paisagens para admirar e fotografar, como se fossem cenários ou pinturas. A dimensão artística proposta pelo mercado é da ordem do projeto e das estratégias empresariais, e não dos resultados obtidos, revelando algumas contradições que envolvem a produção artística e os museus.

Para entender a relação entre mercadorias e cultura, vale a pena sintetizar as reflexões de Appadurai (2014), que identifica alguns elementos inerentes às mercadorias no Capitalismo:

1) A mercadoria possui um “espírito”. O autor argumenta que é necessário um exercício de definição de mercadoria, pois ela não pertence unicamente ao espaço das economias industriais e dos historiadores econômicos, mas é assunto de interesse para os antropólogos e os historiadores da arte;

2) Existem estratégias (individuais e institucionais) que fazem da criação de valor das mercadorias um processo politicamente mediado;

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

3) Entre modelos de curto e longo prazo na circulação das mercadorias, o controle social e a redefinição política exercem um controle sobre o consumo, controle, esse, regulado por desejos e demandas;

4) A política do valor é, em muitos contextos, política do conhecimento. Essa afirmação do autor centraliza a relação entre conhecimento e mercadorias.

O processo de espetacularização da mercadoria em moldes que enfraquecem definitivamente as fronteiras entre a cultura e o consumo se revela nas práticas comerciais, em que se encontram *concept stores* que oferecem serviços culturais e de entretenimento ao lado das compras, onde os consumidores encontram a possibilidade de realizar experiências culturais em lugares no âmbito do que Augé (2010) chamava de não-lugares (shoppings, estações rodoviárias, de trem, aeroportos etc.) em que se criam atmosferas diferenciadas do cotidiano, propondo o ato de consumo como resultado de uma busca que é, também, estética. Assim, como já acontecia no Japão, em que os museus estão nas lojas de conveniência, ou em Las Vegas, em que obras primas do Guggenheim e do Hermitage compartilham o espaço das *slot machines* e dos cassinos no *Venice Hotel* (DAVIS, 2007), o mesmo acontece em centros comerciais de capitais e de cidades interioranas do Brasil. Criatividade, arte e cultura tornaram-se, portanto, valor agregado para as empresas. Na sociedade do espetáculo, o *marketing* de mercadorias e serviços demanda cada vez mais valores simbólicos e estéticos.

A hierarquia do museu e a hierarquia do arquivo: uma proposta política

Expomos, brevemente, algumas das questões que nos parecem alicerces da produção e circulação de mercadorias dentro de um sistema aparentemente autônomo: o da arte, que, porém, para além da superfície ideológica, fundamentam reflexões sobre questões de seleção e circulação de memória, no caso da construção da memória institucional do que chamamos arte. Vimos que a definição de arte é ligada ao sistema que a produz, mas que ele evidencia as infiltrações da economia de mercado e

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

da estetização das mercadorias, em um sistema de consumo. Foi colocado o papel do museu de arte como um dos atores do sistema da arte, que adquire o papel de legitimação da produção artística. Em síntese, podemos citar Hobsbawn quando afirma que:

O que caracteriza as artes no nosso século é sua dependência de uma revolução tecnológica historicamente única – em particular a tecnologia da comunicação e da reprodução – e a transformação que elas atravessaram em decorrência dessa revolução. Quanto à segunda força que revolucionou a cultura, isso é, a sociedade dos consumos de massa, ela não pode ser pensada sem a revolução tecnológica, por exemplo, sem o cinema, o rádio, a televisão e os dispositivos portáteis para ouvir música [...]. As velhas artes visuais, como a pintura e a escultura, permaneceram até não muito tempo atrás mero artesanato, simplesmente, não faziam parte da industrialização – disso, diga-se de passagem, a crise em que se encontram atualmente. (HOBSBAWN, 2013, p. 21, tradução livre)

Depois de observar, então, como se estabelece a relação entre o museu e o sistema da arte e como este, por sua vez, entrelaça sua existência ao mundo do mercado, pretendemos fornecer o exemplo de uma proposta política para a seleção, a preservação e a circulação da Arte Contemporânea. Em primeiro lugar, é necessário pensar na lógica da fenomenologia da comunicação, e não mais de um sistema idealmente autônomo como o da arte, assim como observado pelo próprio Hobsbawn (2013), mas já claramente destacado por Benjamin (1962), que afirma que as obras não devem ser consideradas um *unicum*, mas podem ser multiplicadas, tornando, assim, possível construir uma arte para muitos, potencialmente para todos. Substancialmente, era possível atuar em prol de uma revolução dentro da própria ideia de arte. Essa linha de pensamento é marcada, em um momento sucessivo, pelas contribuições de críticos como Gillo Dorfles (1968), que expressa posições sensíveis à impossibilidade de simplificar os problemas colocados pela comunicação como algo a ser recusado ou aprovado sem discussão, bem como de Umberto Eco (1964), para o qual a liberdade da cultura se fundamenta na clareza da análise das maneiras de

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

viver, dos projetos de sociedade e das concepções das formas de mudança da mesma.

Com Eco (1964) e Dorfles (1968) observa-se como o sistema da comunicação passa a ser considerado em sua complexidade pela riqueza da mídia e sua articulação, partindo do princípio que há qualidades diversas na comunicação estética. Dessa maneira, o design, produto da criação de um projetista, mas que é voltado à produção de massa, elimina a ideia de original, pois cada peça produzida é original em seu ser cópia, e todas as cópias carregam a marca do autor. Ambos os autores desenharam esse percurso em uma época na qual o debate sobre o design torna-se crucial, pois é ligado à produção industrial enquanto a qualificação de arte era atribuída às peças feitas à mão.

Nos anos ao redor de 1968, as instituições da arte, mas não somente elas, são contestadas e a arte, vendida pelas galerias e, mais em geral, institucionalizada, é rejeitada. Os artistas, debatem seu papel e, em todos os lugares, querem tornar-se parte necessária do diálogo com os públicos, com os operários, com as massas proletárias. Juntam-se aos estudantes, participam de protestos, de invasões. A arte torna-se política, enquanto a rejeição da sociedade capitalista e burguesa se explicita. Assim, na década de 1970 acontece algo imprevisível: o peso da pintura, além do crescimento desmedido do mercado dos impressionistas e de alguns poucos contemporâneos, é cada vez menor, pois no debate essa arte é colocada à margem, bem como o museu, enquanto moda e design conquistam, nas grandes capitais ocidentais, um papel nunca conhecido antes.

Dessa situação decorre a necessidade de repensar o que é uma coleção e quais são os espaços melhores para acolhe-las, além de pensar quais profissionais devem ocupar-se delas.

O design e, ao lado dele, as produções gráficas, aquelas relativas a manifestos de propaganda ou de publicidades, tornam-se elementos destinados a forçar uma revisão das concepções de arte propostas pelo sistema instituído no século XIX e que envolve os museus. Com efeito, somente a observação de certa forma *serial* de uma coleção de manifestos – como já destacava Benjamin (1962) em relação às coleções de sua época – permite desenvolver observações acerca de possíveis *modelos*.

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

Mas, se pararmos para pensar, serialidade e museu são propostas, no limite, antagônicas. O lugar ao qual pertence a ideia de série é o arquivo. É necessário, porém, diferenciar a proposta de um arquivo que possa conter essa diversidade de materiais (que compreende projetos, objetos, fotografias, obras de arte, objetos tridimensionais) dos arquivos tradicionais, compostos, em sua grande parte, por documentos em papel. Trata-se de construir um modelo diferente, para encontrar o contemporâneo em sua articulação complexa. Desde o século XIX e, principalmente, ao longo do XX, assiste-se à codificação da arte como fotografia e torna-se hábito considerar como arte o projeto de design, de arquitetura, de moda, bem como já se tinha uma visão da sátira e da caricatura como expressão de natureza estética. Onde se colocam, então, as fronteiras da arte? Faz sentido buscar os limites entre a fotografia como arte ou como documentação? E, ainda: por que perseguir a construção de hierarquias entre o desenho de projeto, a *affiche*, a ilustração, como buscam fazer as vendas nas galerias, que estabelecem os preços mais altos para as pinturas, abaixando-os até os produtos gráficos? Não parece mais possível um confronto unicamente com uma tradição estética iluminista e pós-romântica; é necessário ver além e, ao mesmo tempo, perseguir as propostas que, naqueles anos, investem a renovação do campo disciplinar da história, principalmente graças à escola dos *Annales* e aos medievalistas como Duby e Le Goff, que utilizam imagens, documentos e monumentos e que propõem uma leitura da história da arte bem diferente dos esquemas evolucionistas formais dos estudiosos tradicionais.

Arturo Carlo Quintavalle (2010) oferece um exemplo dos procedimentos de análise que podem explicar essa abordagem, referindo-se aos estudos preparatórios de Pisanello, desenhos e esboços de roupas que foram preservados e que, hoje, são utilizados para o estudo da história da moda. O autor se pergunta:

[...] como é que tudo que é projeto, tudo que é tecido histórico do nosso passado, e documento, como a fotografia, acaba se perdendo? [...] Como acontece que dos artistas não se coletam também os percursos de pesquisa preparatórios das obras? (QUINTAVALLE, 2010, p. 17, tradução livre).

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

Nesse sentido, pode-se conceber um lugar que é arquivo não como lugar que “espelha”, ainda que com todas as distorções que Foucault assinala – uma instituição produtora –, mas como “espelho” da cultura como comunicação. O arquivo como assim concebido mantém, com o arquivo tradicional, o princípio da “série”, mas é atravessado por uma concepção idealmente não hierárquica dos materiais que acolhe, que são o reflexo dos princípios da escola dos *Annales* de que documentos são monumentos e monumentos são documentos.

Para entender a proposta de “Arquivo da Cultura”, “Arquivo da Contemporaneidade” em alguma medida dialético com o Museu de Arte Contemporânea, é necessário observar alguns processos de organização na formação das coleções e no *display* possível das duas tipologias em análise.

A configuração tradicional do arquivo é de lugar de depósito de papeis, documentos, materiais não conotados pelas definições de arte. Aquilo que se preserva em um arquivo são as testemunhas de organizações e de culturas, e é tarefa dos arquivistas encontrar tais testemunhas e interpretá-las, estabelecendo relações entre esses documentos, textos, imagens. Idealmente, o arquivo não oferece uma ordem de leitura preestabelecido, pois podemos dizer que os documentos, no máximo, têm em comum o fundo de proveniência. Teoricamente, o arquivo pode ser utilizado por todos, enquanto sistema de apoio para qualquer pesquisa sendo, nesse sentido, diferente de um sistema finalizado para si mesmo. Sem nunca esquecer que na base de um arquivo há sempre uma seleção, ainda assim, é uma instituição que aponta para – na organicidade de seus documentos – uma “igualdade” entre seus materiais, que não se organizam em sentido hierárquico, evolutivo, ou conforme modelos de interpretação. O arquivo é um lugar no âmbito do qual a própria definição de arte e de criação artística, no sentido tradicional do termo, não encontra espaço. A função do arquivo, portanto, é de não privilegiar determinados “textos” em detrimento de outros: no arquivo todos os documentos se dispõem no mesmo nível, sem hierarquias ou rótulos que apontem para qualidade ou elementos estéticos.

Por sua vez, o museu é o lugar, por definição, dos monumentos, organizados a partir de um estatuto radicalmente diverso dos documentos.

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

Independentemente de serem dedicados à arte antiga ou contemporânea, a organização dos monumentos nos museus é de natureza hierárquica, caracterizado por modelos narrativos que fundamentam a composição de um sistema de textos distribuídos pelos vários espaços expositivos: a divisão por escolas, ou as figuras individuais dos artistas, dispostas nesses espaços, implica em juízos de valor. A escolha da ordem dada reflete decisões sobre a qualidade das obras selecionadas e ordenadas. Por exemplo: se o museu escolhe uma ordem “temporal”, sinaliza uma distinção em períodos de produção de uma escola, ou de um artista, significando aquilo que os críticos consideram significativo; se a escolha for de distinção entre movimentos, aos artistas é atribuído um papel diferente, qualificando-os e hierarquizando-os, e assim por diante, se for uma seleção ligada aos centros de produção ou de tipo monográfico.

A pergunta que se coloca é, assim, se essas distinções devem ser aceitas e se tais esquemas podem ser aplicados, de maneira acrítica, a obras complexas de projeção, de design ou de fotografia. É com base na escola de Frankfurt e dos estudos semióticos que podem ser observadas as mudanças nos modelos de interpretação, pois é no âmbito desses estudos que se observa o debate e a oposição entre o museu e o arquivo. Considerando o sistema da comunicação como analisado pela Escola de Frankfurt, as funções do museu não podem mais se limitar à proposta de gêneros na arte. Para Horkheimer e Adorno (1966), havia uma crise da sociedade de consumo que envolve o modelo de produção de elite. Benjamin (1962) e Marcuse (1969), por sua vez, escolhem dialogar com a realidade do consumo observando aspectos diferentes.

Benjamin (1962), com efeito, analisa o potencial revolucionário da reprodução técnica, afastando-se, portanto, do mito do original. Marcuse (1969), por sua vez, analisa e critica as contradições internas à sociedade de consumo. Posto isso, torna-se imprescindível uma avaliação diferente da produção em série, comumente definida de massa, dentro da dialética museu-arquivo. Queremos, aqui, destacar que não se trata do que é exposto nos museus, que pode, sim, ser oriundo de uma produção industrial (poderíamos fornecer inúmeros exemplos de artistas que propõem obras materialmente constituídas por esses objetos, ou que discutem, em suas

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

obras, a questão dos produtos de massa), mas do próprio conceito de museu como lugar que determina *narrativas* produzidas pelo sistema da arte. A questão central, que é política, é que nesse debate o sistema da comunicação é um sistema de signos, como analisado pela semiótica e, para tanto, esse sistema se atrela a uma concepção não hierárquica da arte, como se faz presente nos arquivos.

Dito isso, na constituição de um arquivo, a coleta de documentos é sistemática, mas, no seu interior, não hierárquica. Isso é, dentro do conjunto da comunicação não se privilegia uma tipologia documental – por exemplo, uma tela, ou uma escultura – em relação a um projeto de design ou a uma maquete. Em síntese, pesquisando em um conjunto de materiais não hierarquizados, no modelo de um arquivo em que se apresentam séries, é possível entender o sistema, o contexto. A escolha de não distinguir os monumentos dos documentos leva ao entendimento dos processos através da aplicação dos modelos de análise propostos pela semiótica (comunicação) e pela antropologia estruturalista que, por sua vez, aponta para possibilidade de análise sistemática do espaço e dos signos de maneira sincrônica e não hierárquica das funções.

Considerações finais

Este artigo sugere observar o modelo de um sistema de arte enquanto proposição que se identifica como ideológica em seu desenvolvimento das relações com a sociedade capitalista e que, através dos museus, identifica-se com modelos sociais, econômicos e políticos. Por outro lado, a existência de modelos narrativos alternativos, quais podem ser identificados em propostas de arquivo, que cria sequências de obras de arte e coloca em paralelo mídia, fotografia, design e projeto, propõem uma alternativa interessante para a concepção da contemporaneidade, muito mais maleáveis do que aquelas propostas pelo museu. É aquele que adentra o arquivo que poderá escolher entre as muitas estruturas narrativas possíveis, que permitirão a construção de sentidos diferentes através dos documentos, textos e imagens com as quais se depara. Trata-se de uma proposta que subtrai autoridade à

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

narrativa do museu, pois o arquivo estabelece a consciência ativa de que não há uma única arte, um único percurso de leitura, mas muitos possíveis. O arquivo devolve, a cada “leitor” – em um ambiente que não se inscreve mais em um sistema autônomo da arte, mas que com ele deve dialogar –, a potencialidade da história como chave interpretativa do presente, através da fotografia, da moda, do design, da projeção, da pintura e da escultura, em um quadro já desenhado pelo Benjamin (1962) de sentido da história, tornando suas linguagens diferentes compatíveis pela moldura propiciada na organização do modelo de arquivo, e não de narrativa museológica.

Nossa análise, obviamente, precisa de um conjunto de aprofundamentos que envolvem a relação do museu com seus próprios arquivos e, com certeza, carece de todas as reflexões que abrangem os aspectos de falso/verdadeiro dentro do arquivo, a partir do que discutido por Foucault (1988). Carece de exemplos e comparações, que não puderam ser incluídas por exigências de espaço. O que procuramos fazer, foi delinear, esboçar alguns elementos que pertencem ao espaço político da arte através de sua institucionalização e de sua inscrição em sistemas – o da arte e o da comunicação – que foram desenhados de maneira talvez simplificada e excessivamente oposta, mas com a finalidade de destacar opções ideológicas claras, o de uma fruição da arte ligada a uma visão de museu que, em suas narrativas hierárquicas define um sistema fechado às intervenções críticas de público e aquela do arquivo, aparentemente mais “democrática”, mais aberta e dialógica com o sistema da comunicação.

É claro que, no que foi dito, faltam os aprofundamentos sobre os problemas que arquivos dessa natureza, não “tradicionais” comportam. Com efeito, não pode ser evitada a reflexão sobre as novas materialidades desses arquivos, que leva a considerar figuras diversas das do arquivista tradicional. Sem considerar que, como apontamos marginalmente, não se trata de um arquivo produzido por uma entidade, uma organização, mas de “arquivos culturais”, que precisam ser melhor esclarecidos em suas estruturas e em suas modalidades de “abertura” aos públicos. Tudo isso não foge ao nosso entendimento. Porém, o que se quis, aqui, foi discutir alguns aspectos que consideramos relevantes em uma reflexão sobre a relação entre arte e política que, em momento nenhum, pode ser abstraída das instituições que dela se ocupam.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Il futuro come fatto culturale: saggi sulla condizione globale*. Milano: Cortina, 2014.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Ângelus Novus: saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1962.
- DAVIS, Mike. *Cidades mortas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DORFLES, Gillo. *Artificio e natura*. Torino: Einaudi, 1968.
- ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati: comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani, 1964.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Milano: B.U.R., 1988.
- GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*. São Paulo: Iluminuras: Observatório Itaú Cultural, 2013.
- HASKELL, Francis. *Le Musée éphémère: les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris: Gallimard, 2002.
- HOBBSBAWN, Eric J. *La fine della cultura: saggi su un secolo in crisi di identità*. Milano: BUR, 2013.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.
- JAMESON, Friederic. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LASH, Scott; LURY, Célia. *Global culture industry: the mediation of things*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições:
do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade
Giulia Crippa

LE GOFF, Jaques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. V, Torino: Einaudi, 1978.

LULL, James. *Media, communication and culture: a global approach*. Cambridge: Polity Press, 2000.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e società*. Torino: Einaudi, 1969.

MORTON, Alan. Il passato del domani: i musei della scienza e il futuro. In: LUMLEY, Robert. *L'industria del museo: nuovi contenuti, gestione, consumo di massa*. Milano: Costa & Nolan, 2005.

NEGRI, Antonello. *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*. Milano: Bruno Mondadori, 2011.

POLI, Francesco. *Il sistema dell'arte contemporanea*. Bari: Laterza, 2005.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo. *Nove100*. Milano: Skira, 2010.

SILVERSTONE, Roger. *Mediapolis: la responsabilità dei media nella civiltà globale*. Milano: Vita e Pensiero, 2009.

STERNBERGER, Dolf. *Panorama del XIX secolo*. Bolonha: Il Mulino, 1985.

TOURAINÉ, Alain. *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'hajourd'hui*. Paris: Fayard, 2005.

Recebido em 17/10/2016

Aprovado em 16/04/2017

“Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968: Slon e Iskra, coletivos militantes¹

Catherine Roudé²

Resumo

O artigo apresenta uma análise sobre o início das atividades do coletivo de produção cinematográfica Slon/Iskra, criado em fins dos anos 1960 no auge dos movimentos de contestação política na França. Tendo como base material de sua pesquisa de doutorado, defendido junto a Universidade Paris I, a autora traça um breve panorama das relações de produção do movimento de caráter eminentemente militante que contou com a participação de técnicos de cinema, operários e cineastas franceses.

Palavras-chave: Slon/Iskra. Política. Cinema militante.

Abstract

The article presents an analysis about the beginning of activities developed by the film production collective Slon/Iskra, created in the late 1960s at the height of political protest movements in France. Based on a doctorate research at the University of Paris I, the author outlines a brief overview of the production relations of this eminently militant movement that counted with the participation of French film technicians, workers and filmmakers.

Keywords: Slon/Iskra. Policy. Militant cinema.

1

Artigo traduzido do francês para o português por Sergio Puccini e Maria Lucia Bueno.

2

Catherine Roudé é doutora pela Universidade Paris 1 e pesquisadora associada do laboratório de *Histoire culturelle et sociale de l'art*. Sua tese (*Le cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017), aborda o cinema militante francês dos anos 1960-1970 e as relações internacionais concretizadas através do cinema.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

A greve geral de maio-junho de 1968 na França foi o ponto de partida de uma mobilização para uma reestruturação da carreira cinematográfica. Conduzida por personalidades reunidas no interior dos *Estados gerais do cinema* francês (*États généraux du cinéma*³), ela foi acompanhada por intervenções cinematográficas junto aos grevistas, aos trabalhadores, como também aos estudantes. O palco dos eventos de maio e junho, como as ruas e fábricas ocupadas ou as universidades, acolheram as equipes de filmagem que vieram para documentar a greve e as projeções. Por mais espontâneas que pudessem parecer essas intervenções à vista do contexto do cinema francês, elas já estão em ebulição bem antes do evento de 1968 e irão durar até o início de 1980. Com efeito, o surgimento de cinema direto na França no início dos anos 1960, bem como o clima político gerado em função da guerra na Argélia irão contribuir para o surgimento de práticas cinematográficas politicamente engajadas realizadas fora do centro de comando do Partido Comunista Francês (PCF) ou da Confederação Geral do trabalho (CGT), que até então ocupavam uma posição de monopólio na produção do cinema militante⁴. Em 1967, um ano marcado por importantes greves dos trabalhadores em Saint-Nazaire e Besançon, e pelo endurecimento da contestação contra a intervenção militar dos Estados Unidos no Vietnã do Norte, várias experiências irão colocar o cinema e a televisão no coração de informação política. Portanto, assim que eclode a greve geral em maio de 1968 e que os *Estados gerais do cinema* são convocados, muitos são os cineastas (me refiro aqui tanto aos técnicos de cinema como aos diretores) que se envolvem em filmagens por diferentes campos de luta. Primeiro realizado sob os auspícios dos *Estados gerais*, os filmes de maio irão rapidamente espelhar o desafio das confrontações ideológicas, a partir do choque entre os cineastas e os coletivos de cinema militante cada um reivindicando sua própria linha política⁵.

Slon e Iskra representam apenas uma das muitas formas de produção cinematográfica militante nascidas depois de 1968 na França. O lugar que ocuparam, no entanto, justifica a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada⁶. De saída, esses dois coletivos acumularam as atividades de produção, realização e distribuição, o que leva a vislumbrar diferentes modos de ação cinematográfica. Em seguida, a sucessão destes coletivos

3

Movimento popular e militante do cinema francês de maio de 1968 (N.T.)

4

PERRON Tanguy, "Travelling sur les rails d'une histoire à trous", em: BRETON Émile et al., *Cinéma et mouvement social. Nous avons tant à voir ensemble*, Montreuil, VO éditions, 2000, p. 70.

5

Sobre os *États généraux du cinéma* ver: BRUNEAU Sonia, *Les cinéastes insurgés en Mai 1968: des hommes et des films pris dans l'évènement. Éléments pour une socio-histoire des États Généraux du cinéma (1956-1998)*, tese orientada por Sylvie Lindeperg, Paris 3, 2008 e LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

6

Ver: ROUDE Catherine, *Des collectifs de cinéma militant dans la France de l'après-1968: micro-histoire de Slon et Iskra (1967-1988)*, tese orientada por Sylvie Lindeperg, Université Paris 1, 2015 (a ser publicada pela editora Presses Universitaires de Rennes em 2017).

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

e a longevidade de Iskra (que ainda hoje existe na forma de uma empresa de produção documental) permite abarcar as evoluções e reconfigurações da prática. Finalmente, a notoriedade de Chris Marker, que gerou grande exposição desses grupos na imprensa da época como nos trabalhos de pesquisa atuais, reforçam a justificativa a uma investigação profunda a cerca dos dois coletivos. Conduzir essa pesquisa consiste em elucidar o modo como uma parte dos cineastas do pós-1968 se compromete a, nas palavras de Jean-Luc Godard, não mais a "fazer filmes políticos", mas sim a "fazer politicamente os filmes"⁷. Trata-se, em última instância, de compreender a passagem da intenção de um cinema político a uma prática militante do cinema.

Construção de novos modelos de produção

No momento em que a cooperativa Slon é criada no final de 1968, os seus membros são parte ativa do contexto pré-sessenta e oito estando reunidos em diferentes projetos conduzidos sob a orientação de Chris Marker, entre os quais o filme coletivo *Longe do Vietnam* (1967), o grupo Medvedkine de Besançon, (formado em dezembro de 1967) que visa a criação e disseminação de um verdadeiro cinema operário, e a produção dos *Ciné-tracts* (maio-junho de 1968), filmes curtos de propaganda montados na própria câmera. A formalização do Slon sob forma de uma cooperativa tem por fim a perpetuar um sistema – irão chamar de "produção" tudo o que se distingue das sociedades comerciais - para fazer existir politicamente ou formalmente filmes impensáveis dentro da estrutura hexagonal. Este compromisso foi reafirmado em 1973 com a criação do Iskra, empresa de produção de curta-metragem, apresentada como uma continuação de Slon. A formalização dos coletivos de cinema militante na França, entre 1967 e o final do primeiro semestre de 1970, é uma questão política. Ela é resolvida de diferentes maneiras de acordo com o coletivo, seja a de tomar a forma de cooperativas, de sociedades comerciais ou a de grupos sem estrutura administrativa. No entanto, a formalização administrativa da Slon e Iskra não determina a organização do trabalho. Tanto em uma como na outra

7

GODARD Jean-Luc, "What is to be done?", *Afterimage*, no 1, avril 1970. Reproduzido em: BRENEZ Nicole et al. (éd.), Jean-Luc Godard documents, Paris, Éd. du centre Pompidou, 2006, p. 144-151.

“Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

estrutura, o funcionamento do grupo continua a ser objeto de debate desde novembro de 1968 até a normalização do Iskra em meados de 1980.

No momento da sua criação oficial, Slon reúne mais de quinze personalidades, sendo eles os signatários dos estatutos ou não⁸. Trata-se na maioria das vezes, de profissionais de cinema já reconhecidos em suas respectivas áreas, a exceção mais notável é Inger Servolin⁹, visto que na época ainda não possuía experiência na produção de filmes. Muito envolvida na distribuição dos *Ciné-tracts* imediatamente após maio de 1968, Servolin é designada por Chris Marker para desenvolver a forma jurídica de Slon se tornando, desde a fundação do Iskra, sua diretora. Com a exceção de Servolin, os membros do Slon se apresentam como um grupo relativamente homogêneo. Além das afinidades profissionais, há uma grande proximidade geracional entre os membros fundadores (quase todos nascidos entre os anos 1920 e no primeiro semestre de 1930), sendo que o percurso político também apresenta semelhanças entre eles. Todos foram marcados pela guerra, seja a Segunda Guerra Mundial ou o conflito colonial dos anos 1950 e 1960, da onde nasce um grande interesse pelos territórios africanos e latino-americanos. Muitos são membros ou camaradas de luta do PCF (Partido Comunista Francês) e vários deles também participam do coletivo *Dynadia* cuja finalidade é servir à propaganda do PCF. Esta configuração, no entanto, diz respeito apenas a um número restrito de participantes posto que o coletivo se agrega e se recompõe a critério dos projetos. Seus fundadores costumam a afirmar que o “Slon ‘pertence’ a todos aqueles que trabalham com o Slon”¹⁰. O núcleo duro da cooperativa é finalmente restringido. Segundo Inger Servolin, limita-se a Chris Marker e a ela mesma, em torno do qual giram muitas “franjas”¹¹. Os técnicos de cinema fornecem gentilmente sua força de trabalho e seus equipamentos; os administradores ficam encarregados notadamente da distribuição de filmes; os “reforços”¹², muitas vezes jovens com pouca formação, ajudam principalmente na distribuição de filmes; várias outras personalidades, mais ou menos próximas, fornecem ocasionalmente apoio financeiro, materiais, midiático... Amplamente voluntária, a participação de todos no grupo é regida por princípios anti-hierárquicos e de colegialidade. Isso não exclui uma divisão de tarefas, notadamente sujeita ao capital social de cada um

8

Os estatutos são assinados por Antoine Bonfanti, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, Jean Boffety, Jacques Loiseleux, Chris Marker, Jean-Michel Folon, Andréa Haran e Inger Servolin. Nomes como os de Ragnar Van Leyden, Mario Marret, Pierre Lhomme, Bruno Muel, a montadora Nedjma Scialom ou René Vautier estão também bastante próximos do grupo.

9

De origem norueguesa, tendo chegado à França na década de 1950, Inger Servolin trabalha como administradora em uma empresa de importação/exportação que está prestes a demitir-se quando conhece Ragnar Van Leyden. O montador integra a equipe ainda informal envolvida na realização *Loin du Vietnam* e do grupo *Medvedkine* de Besancon.

10

Arquivos privados de Iskra, carta de René Vautier à Inger Servolin, 31 de dezembro de 1970.

11

ROUDE Catherine, entrevista com Inger Servolin, março de 2013.

12

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 30.

“Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

dos participantes, nem uma alteração de responsabilidades. Assim, alguns reforços podem adquirir habilidades técnicas e desenvolver projetos pessoais dentro do Slon. A cooperação entre estes diferentes estratos de competências desiguais e as afinidades políticas por vezes divergentes é permitida em função da recusa em atribuir uma orientação ideológica ao coletivo. Apesar da tentação fugaz de “cooperação com os vários partidos e grupos políticos,”¹³, Slon erige uma clara distinção entre o trabalho cinematográfico da cooperativa e o exercício político: “nós pensamos que não virá do cinema a solução para os problemas estratégicos ou ideológicos que se colocam hoje na França”¹⁴. Assim, a estrutura se diferencia de outros coletivos militantes franceses, visto que a maioria possui uma linha política, portanto ela evita qualquer rigidez ideológica: “[*Classe de lutte*] é também mal vista por alguns esquerdistas, que reprovam a associação de Suzanne à CGT, e para alguns *cegetistas* que a reprovam seu ‘pessimismo’ – pessimismo que não a impediu de obter em Leipzig o prêmio da federação sindical mundial. A vida é complicada.”¹⁵ Em última análise, embora Slon acredita ainda “ser indispensável que exista grupos de cinema livres expressando uma linha política precisa”, seus membros irão reivindicar sobretudo a necessidade de “encontrar em alguma parte um instrumento de produção aberto a todas as pesquisas”¹⁶. Se os filmes produzidos exprimem na maior parte um propósito político, o discurso da cooperativa busca explorar o peso da indústria cinematográfica e a necessidade de constituir uma via alternativa de produção. Paradoxalmente, Slon também irá se utilizar das engrenagens industriais para garantir a sua sobrevivência. Além da apropriação indevida de equipamentos operados por alguns técnicos em filmagens comerciais e trabalho em “peruca”¹⁷ dentro de estúdios de som e laboratórios de revelação, a cooperativa se financia parcialmente através de prêmios atribuídos anualmente pelo Centro Nacional de Cinematografia. Além disso, Slon não hesita em contar com parceiros institucionais tais como as cadeias de televisão alemã, belga ou francesa, os centros de produção mais importantes, como o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, ou de produtoras de caráter mais comercial como a empresa Argos, na qual Chris Marker também é nome bem conhecido.

São principalmente os aspectos administrativos e financeiros envolvidos nas operações de Slon que são invocados para justificar a fundação

13

Arquivos privados de Iskra, ordem do dia, “reunião de Slon de 19.10.1970”.

14

HENNEBELLE, Guy e MARTIN, Marcel, “Le groupe S.L.O.N.”, *Cinéma 70*, no 151, dezembro de 1970, p. 89.

15

SLON, “Slon. Un cinéma de lutte”, *La revue du cinéma Image et son*, no 249, abril de 1971, p. 46.

16

ibidem, p. 45.

17

A “peruca” é definida por Robert Kosmann como “o uso de materiais e ferramentas por um trabalhador no local de trabalho, durante o horário de trabalho, a fim de fabricar ou transformar um objeto fora da produção regulamentar da empresa. [...] [Ela] permite aos trabalhadores de se recuperar o emprego e as competências”. KOSMANN Robert, “La ‘peruque’, un travail détourné”, *Histoire & sociétés*, no 17, janvier 2006, p. 68-80.

“Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

do Iskra. De fato, a transição de uma estrutura para outra implica de saída em uma renovação do corpo de integrantes. Por um lado, os administradores, a começar por Inger Servolin, cansados do peso de suas responsabilidades, desejam ver o progresso das condições de trabalho pensando em uma melhor divisão de tarefas. Para isso, Inger Servolin incentiva a integração de novos nomes. Por outro lado, muitos dos fundadores da Slon acabam se envolvendo em projetos importantes externos a Slon, reduzindo assim suas capacidades de intervenção dentro do coletivo ao mesmo tempo em que aumentam progressivamente a vontade de ruptura¹⁸. Em suma, apesar das reivindicações de continuidade entre os dois coletivos, a fundação do Iskra altera profundamente o modo de trabalho criado com o Slon. Primeiro, a transformação da cooperativa em uma SARL¹⁹ reflete a aspiração a uma normalização do funcionamento econômico do Iskra. Isso é um indicativo das mudanças que acontecem no cinema militante francês. De fato, o início dos anos 1970 viu um impulso combinado de desaparecimento e criação de grupos militantes. Muitos dos coletivos antigos tornam-se empresas comerciais, enquanto os mais novos recusam a marginalidade econômica dos mais velhos. As posições diante do auxílio estatal também estão a mudar e, em 1974, a estratégia dos grupos militantes é reorientada para inserção no sistema comercial. Esta mudança do cinema ativista reflete a evolução das organizações políticas de extrema esquerda que oscilam nesse momento entre a autodissolução e institucionalização²⁰. Em segundo lugar, podemos falar de uma verdadeira renovação geracional do coletivo uma vez que, em sua maioria, os novos membros do Iskra nasceram no final dos anos 1950. Como resultado, apesar da imagem de um coletivo voltado para a produção cinematográfica corrente, seus membros são muito menos experientes do que seus antecessores. Esse amadorismo é inclusive reivindicado na primeira produção de Iskra, *Scènes de grève en Vendée* (1973): “a maior parte do tempo, aqueles que operavam a câmera e o som o faziam pela primeira vez, e isso tudo se passou muito bem!”²¹. A transição para o Iskra não é mais tanto uma maneira diferente de fazer cinema mas uma maneira de fazer verdadeiramente cinema. Aqueles técnicos em falta de um contrato, aquele produtor profissional desejando passar à realização, o jovem amador querendo finalizar um filme que iniciou com poucos recursos, encontram em Iskra um espaço para esse exercício. Portanto, o voluntariado é contestado

18

Os estatutos de Iskra são assinados por Paul Bourron Pierre Camus, Denise Fastout, Valérie Mayoux, Anne Papillault, Inger Servolin, Ragnar Van Leyden, Claude e Patrick Winocour, entre estes apenas Bourron, Camus, Servolin e Veuille realmente se envolvem na estrutura.

19

SARL, Société À Responsabilité Limitée, ou Sociedade de Responsabilidade Limitada vem a ser uma das formas jurídicas para a criação de empresas na França (N.T.).

20

SOMMIER Isabelle, *La violence politique et son deuil. L'après 68 en France et en Italie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008. p. 213.

21

Cinéma 74 hors série, mai 1974, p. 13-14.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

e os realizadores são parcialmente remunerados com o suporte dos prêmios pagos pelo CNC²². Se, num primeiro momento, os cineastas aspirantes se envolvem em tarefas administrativas, estas vão ficando cada vez mais a cargo de outros integrantes, na maior parte mulheres que não possuem habilidades para o cinema nem aspirações em adquiri-las. Elas acabam ficando responsáveis pela correspondência, pela distribuição de filmes, e se envolvendo gradualmente em pensar sobre o projeto e o futuro de Iskra. Este investimento reflete tanto a conjuntura econômica, o que provoca uma queda na produção e um foco na distribuição e no posicionamento político do Iskra. Em terceiro lugar, a criação de Iskra na verdade corresponde a um período de desestabilização política dentro do coletivo, apesar de que o ano de 1973 tenha sido marcado por um renascimento do movimento social. De resto, é significativo que a mutação do coletivo aconteça logo após o fracasso da Unidade Popular no Chile, último grande projeto revolucionário pelo qual a opinião pública francesa se apaixona e que Slon acompanha a documentação, tecnicamente e financeiramente. As primeiras manifestações do Iskra são marcadas por um endurecimento do discurso, ao contrário da atitude tomadas pelo Slon: "A evolução também tem sido a política; de agora em diante, Iskra tem uma plataforma de extrema esquerda, 'anti-revisionista'. Neste contexto político, Iskra trabalha sem discriminação com vários grupos de extrema esquerda."²³ Até mesmo o nome do coletivo antecipa essa direção visto que Iskra, "faísca" em russo, é o nome do jornal de Lênin e refere-se a uma máxima do pequeno livro vermelho de Mao Tsé-Tung: "A faísca pode incendiar a planície"²⁴. Contudo a linha marxista-leninista afirmada nos primeiros meses da sociedade de produção, não é realmente aplicada. Os fundadores do Iskra tentam rapidamente se desgarrar de uma reputação de "esquerdistas" e oferecem perfis políticos mais variados cuja única constante poderia ser uma desconfiança comum diante das organizações políticas. Esta desconfiança é fato amplamente compartilhado pelos jovens, voluntários libertários, e pelas mulheres envolvidas na administração, "apolíticas" para alguns, cuja participação no Iskra vem a ser o único investimento político.

Apesar das profissões de fé lançadas na imprensa cinematográfica após a fundação de Slon e Iskra, o envolvimento militante do coletivo depende dos projetos de filmes em que eles investem, das equipes

22

Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

23

FROT-COUTAZ Gérard, Notes sur le collectif, *Cinéma 74*, n. 186, avril 1974, p. 13-14.

24

Cinéma 74 hors série, maio de 1974, p. 13.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

mobilizadas para as filmagens, ou ainda das distribuidoras que podem ser envolvidas para usar filmes produzidos ou distribuídos pelas duas estruturas. Assim, a sua ambição de fundar uma "via paralela" de produção passa pela criação de uma ferramenta capaz de se adaptar às diversas necessidades tanto dos cineastas como do público.

Intervenções cinematográficas e engajamento militante

Embora Slon e Iskra tenham sido concebidos primeiro como um coletivo de produção, as duas estruturas são rapidamente confrontadas com a necessidade de garantir a circulação das suas obras. Ainda que a prática de produção e distribuição ocorra paralelamente, convém ressaltar o lugar de importância que a atividade de distribuição ocupa entre as intervenções cinematográficas de Slon e Iskra.

As primeiras produções de Slon são consequências das mobilizações operárias ocorridas em maio-junho de 1968. Algumas se iniciam mesmo no núcleo dos *Estados Gerais do Cinema* e, após sua dissolução, serão concluídas com a ajuda de Slon. Este vem a ser o caso de *Cléon* e *L'Ordre règne à Simcaville*, ambas produções filmadas em maio. A primeira documenta a ocupação da fábrica Renault-Cleon enquanto a segunda denuncia a repressão patronal contra os trabalhadores e os representantes sindicais da fábrica Simca-Poissy que não estão em greve. Estes não são os únicos exemplos de filmes produzidos sem ligação inicial com o Slon a serem concluídos por este. *Nouvelle Société n° 8* é iniciado por militantes do *Secours rouge*, organização comunista revolucionária, por ocasião de uma greve de trabalhadores imigrantes em 1971. *On vous parle de Flins* é iniciado por militantes do pequeno grupo maoísta *Vive la Révolution* em apoio a uma ação contra a exploração de trabalhadores imigrantes. Slon participa desses quatro filmes de formas diversas. Alguns já estão em fase de conclusão, quando a cooperativa é contatada e apoia apenas o trabalho de pós-produção. Outros necessitam de filmagens adicionais ou da participação de membros de Slon na montagem e são o resultado de uma verdadeira cooperação entre os dois grupos. Algumas filmagens são

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

diretamente patrocinadas junto a cooperativa. *Sochaux, 11 juin 68* é filmado em 1970 por Bruno Muel e o grupo Medvedkine de Besancon por iniciativa de Pol Cèbe, militante comunista e membro do CGT, próximo de Slon desde 1967, com a finalidade de lembrar a repressão policial de 11 de Junho 1968 contra os grevistas da fábrica Peugeot-Sochaux. *La Parcelle* é dirigida por Jacques Loiseleux em maio 1970, a pedido de dois sindicatos agrícolas preparando uma ação que eles pretendiam mediatizar. A forma como estas intervenções são realizadas leva Slon a se envolver tanto com ativistas comunistas como os da extrema esquerda, sem aparente contradição. A cooperativa também apoia projetos que se afastam do núcleo do cinema militante, tal como o longa metragem experimental *Le Moindre geste* (1971) filme sobre o psiquiatra Fernand Deligny e sua experiência de vida compartilhada com jovens autistas, *L'Animal en question* (1970), dedicado à poesia de Jacques Prévert ou *La Terrifiante diablerie de Pétrifix* (1970), que restitui uma experiência educacional. Independentemente destas obras, as produções próprias de Slon serão muitas vezes iniciadas por Chris Marker. Estas envolvem principalmente o seu trabalho a cerca dos problemas de concepção e circulação da informação política. Esta temática é de fato frontalmente abordada em *Le Train en marche* (1971) e no projeto de um jornal de "contra-informação": a série *On vous parle de*. Essa concepção está também subjacente em *La Bataille des dix millions* (1970, co-dirigido por Valérie Mayoux) ou *Carlos Marighella* (1970) em que a TV é apresentada como uma mídia de potencial revolucionário.

A heterogeneidade das produções apoiadas por Slon em nada impede a coesão do grupo em torno do projeto conduzido pela cooperativa. Iskra, ao contrário, é atravessado por várias tendências. Em um primeiro momento formulado por uma pequena equipe, cujos membros eram participantes de Slon, a ambição desta nova estrutura é continuar o trabalho iniciado pela cooperativa sob um viés crítico. A primeira produção de Iskra, *Scènes de grève en Vendée*, mobiliza o conjunto dos membros ativos de Iskra, a saber Paul Bourron Pierre Camus, Inger Servolin e Claude Veuille. Mesmo possuindo a veia obreirista da cooperativa, a filmagem mostra a vontade de romper com a sua exploração, sendo esta a primeira produção de Inger Servolin. O quarteto contudo não renova a experiência

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

e, embora Paul Bourron Pierre Camus e tenham realizado juntos um outro curta metragem imediatamente após (*Chili*, 1974), a maioria das produções nascem finalmente dos novos membros, cujos projetos já se encontram quase em fase de conclusão no momento da entrada destes em Iskra. Esta externalização da concepção das obras tem como consequência uma menor legibilidade da produção. De um lado, apesar de uma radicalização do discurso político observada na passagem de Slon para Iskra, esta última parece estar lutando para se adaptar à evolução política na primeira metade de 1970. Nada é de fato filmado sobre os conflitos e os principais eventos do período (o conflito de trabalhadores de *Lip*, a luta contra a expansão do campo militar de Larzac ou a ascensão do movimento ecologista). Os conflitos operários também desaparecem do campo de produções entre 1974 e 1979²⁵ - com exceção de um curta metragem histórico que evoca a Comuna de Paris (*Si on avait su*, 1976). Os filmes produzidos sobre os eventos políticos e os conflitos sociais ou são em grande parte desenvolvidos fora do Iskra (*PLM*, 1975 sobre a greve de PTT²⁶ ocorrida no outono de 1974 ou *Milho verde*, 1975, sobre a reforma agrária na Portugal revolucionária) ou marcados por um desengajamento político diante do tema tratado. Em *Scène de grève en Vendée*, é realmente impressionante constatar a natureza fugaz da narrativa sobre a condução da greve. O curta-metragem seguinte, *Chili*, opta por sua vez, por uma representação da repressão militar no Chile mantendo distância de qualquer menção às vias políticas de resistência, que na época fizeram polêmica na França. O final da década ainda oferece um contra-campo às produções de Slon com o longuíssima metragem de Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge* (1977), que investiga os movimentos revolucionários da última década a partir de imagens tiradas por filmes feitos pelos coletivos de cinema político. Embora possua a forma de uma homenagem aos militantes que filmaram essas imagens, o cineasta questiona seus limites para analisar e compreender os eventos representados. Assim como Chris Marker, cujo longa metragem permanece como única colaboração com o Iskra, os realizadores que se voltam para a empresa de produção no final de 1970 não o fazem como forma a investir tanto em um coletivo mas a procuram mais como suporte de ajuda de produção, certamente acolhedora.

25

Neste momento um jovem diretor nativo de Lorraine, Alain Schlick começa *Chronicle lorraine* documentário sobre a crise da siderurgia que se seguiu ao desmantelamento planejado pelo governo levando à remoção de dezenas de milhares de empregos.

26

PTT, *Postes, télégraphes et téléphones*, agência pública francesa responsável pelos correios e telefones.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

A aparente perda de vitalidade do Iskra, dado o baixo número de produções que este empreende entre 1973 e 1980, é contrariada pelo desenvolvimento de uma atividade menos visível, uma vez que pouco abordado em artigos sobre o grupo: a distribuição. Se este não era um dos objetivos no momento da criação do Slon, acabou se impondo rapidamente em vista das lacunas dos circuitos de distribuição existentes: "Não tendo sido planejada nenhuma estrutura adequada para garantir o fluxo deste tipo filmes e a demanda sendo importante, Slon/Iskra improvisa um papel de distribuidor, criando e desenvolvendo um novo tipo de difusão."²⁷ Slon assume para si a distribuição de sua própria produções, além das obras oriundas de uma rede de colaboradores próximos, entre alguns envolvidos nas atividades da cooperativa. Mas é Iskra que vai fazer desta atividade um verdadeiro processo político. Contando com o apoio das redes de federações de cineclubes, publicações especializadas, grupos militantes independentes de organizações políticas, a sociedade efetivamente estabelece laços estreitos com os seus distribuidores, servindo como um conselheiro técnico e auxiliar na escolha de filmes que lhes parecem adequados às questões das sessões. A construção desta atividade passa principalmente pelo desenvolvimento de um catálogo que reflete tanto o investimento do Iskra junto a outros coletivos de cinema militante em escala internacional quanto sua preocupação de permitir o verdadeiro uso político do cinema. Os administradores da estrutura levam a cabo uma pesquisa constante em torno dos coletivos de cinema francês e estrangeiros a fim de ser capaz de oferecer obras que correspondam às necessidades dos ativistas. Composta de muitos filmes estrangeiros, o catálogo de Iskra também é usado no acompanhamento de experiências revolucionárias. Assim, depois de 25 de abril de 1974, Iskra assina um acordo de cooperação com o Governo Português através da Radiotelevisão Portuguesa, da cooperativa Cinequanon²⁸ e do Movimento das Forças Armadas, que representam três dos principais centros de difusão do cinema militante em ação no país. Trata-se de uma seleção de filmes que seja gratuitamente "colocada à disposição de qualquer pessoa ou organização, contanto que sua utilização seja para fins educacionais, políticos, etc."²⁹ A sociedade tenta, sem sucesso, uma mesma cooperação com as autoridades de Angola e Moçambique, se colocando à disposição destes desde a independência³⁰.

27

Arquivo Iskra documento datilografado, projeto de dossier para o Ministério da Cultura, [1982], [npl].

28

A cooperativa Cinequanon é uma das primeiras a aparecer com a Revolução dos Cravos, existente informalmente no início do ano de 1974. Esta é uma das mais importantes devido tanto ao número de participantes como em termos de produção: ele distribui aproximadamente sessenta filmes entre sua criação oficial em julho e a reação do governo de 25 de Novembro de 1975, que termina o processo revolucionário. ROBERT, Gonçalves Mickaël. *Le "cinéma d'avril". Approche historique et esthétique du cinéma d'intervention politique au Portugal (1974-1980)*, tese de mestrado orientada por Nicole Brenez, Universidade Paris 3, 2011, p. 26-27.

29

Arquivos privados de Iskra, carta de Iskra à Associação dos estudantes - Liceu Nacional da Guarda, Paris, 13 mar.1975.

30

Arquivos privados de Iskra, carta de Iskra à Radiotelevisão popular de Angola, Paris, 16 abril de 1975; carta de Paul Bourron e Inger Servolin à FRELIMO, Paris, 25 jul. 1975.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

Muito embora estas iniciativas não sejam efetivadas, elas demonstram a permanência do envolvimento do Iskra no centro do movimento social, não somente na França mas também no exterior. Elas apontam a importância da colaboração internacional no desenvolvimento de práticas cinematográficas dos coletivos. Eventos como o *Rencontres internationales pour un nouveau cinéma* que ocorre em Montreal em junho de 1974³¹, estimulam um entendimento global da prática, muitas vezes inspirando uns aos outros e buscando pontos de convergência.

O coletivo, local de surgimento da política

A consideração e articulação das intenções, as contingências materiais e pessoais bem como demandas exercidas sobre Slon e Iskra permitem rever o papel atribuído aos coletivos de cinema militante durante os anos 1960-1970. Em primeiro lugar, a coincidência cronológica da criação de numerosos grupos de cinema militantes não deve ser reduzida a um mesmo "novo fenômeno"³² pois abrange diferentes realidades que se destacam não só do ponto de vista ideológico. As intervenções cinematográficas militantes do período pós-1968, renovam as formas de engajamento político das pessoas nelas envolvidas. A importância de se pensar sobre a alteração do modelo de produção cinematográfica conduzido por Slon e Iskra nos convida a reconsiderar a própria organização do grupo o que parece ser tão significativo quanto seus objetivos ideológicos. Em segundo lugar, a atividade de produção e distribuição de ambas as estruturas formam um catálogo de grande diversidade que desmente a noção de rigidez ideológica e de pobreza formal frequentemente associada ao cinema militante. Em terceiro lugar, finalmente, torna-se claro que o conteúdo e a forma dos trabalhos produzidos dentro dos coletivos são insuficientes para caracterizar a sua dimensão militante. Estes dependem bem mais de sua circulação e dos usos que dela são feitos. Elas existem profundamente vinculadas às comunidades das quais se ocupam e sua recepção irá influenciar as escolhas organizacionais ou política dos coletivos. Este vem a ser, finalmente, um novo objeto de pesquisa que emerge. O prisma do

31

MESTMAN Mariano, "Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal. 1974", *ReHiMe* n. 3, 2013.

32

Marcel Martin, "Un phénomène nouveau: les groupes de réalisation collectifs", *Cinéma 70*, n. 151, dez.1970, p. 81.

"Fazer filmes políticos politicamente" na França do pós-1968:
Slon e Iskra, coletivos militantes
Catherine Roudé

coletivo restaura a complexidade da ação cinematográfica, mas também as ambiguidades das relações com a indústria cinematográfica e com o Estado, a riqueza de interações com outros grupos em escala hexagonal e internacional ou ainda a importância de práticas espectatoriais militantes.

Recebido em 22/03/2016

Aprovado em 06/04/2017

Lisboa como palco de Artivismo e Política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade

Eveline Stella de Araujo¹

Resumo

No artigo apresento, nos moldes de um relato de experiência, as reflexões parciais da produção da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, realizada em Lisboa, em Junho de 2016. A proposta do evento foi questionar os princípios políticos e econômicos que geram a exclusão social, utilizando os recursos de intervenções artivistas no cinema. Parto da análise de filmes para sensibilização de um público heterogêneo encontrado em Lisboa, por ocasião das comemorações das festas de Santo Antônio, que atrai anualmente imensa quantidade de turistas europeus à cidade. Em 2016, houve também a presença significativa de brasileiros em função do VI Congresso Português de Antropologia realizado dias antes, em Coimbra.

A equipe de curadoria desta mostra foi composta por um antropólogo português, uma antropóloga-cineasta brasileira e um cineasta e performer anglo-brasileiro. O suporte teórico para a seleção dos filmes partiu do campo das Arte, da Antropologia e do Cinema. A mostra compôs um evento mais amplo denominado *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, que incluiu performances, colóquios e vivências teatralizadas dos temas sociais, político-econômicos e artísticos. A parceria entre Portugal – Brasil na organização da mostra foi um reflexo da construção de um diálogo entre narrativas locais e globais e dos processos de internacionalização das manifestações artivistas. A recepção de filmes foi concebida como uma dialogia estabelecida entre realizadores (diretores e produtores de filmes) e a audiência, mediada pelo processo curatorial. A exibição foi definida por sua característica efêmera, temporária e afetiva

Palavras-chave: Artivismo e política. Cinema. Antropologia. Saúde pública.

1

Doutora em Saúde Pública, pela FSP-USP, pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual – GRAVI-USP e do Núcleo de Antropologia Visual e da Arte – NAVA-CRIA-PT. É ainda integrante do Centro de Estudos de Religiosidades e Culturas Negras, CERNe-USP. Diretora e produtora do Cine Tornado Festival.

Abstract

In this article I bring partial reflections of production of the Art and Politics Reloaded? The Right to the City, the Film Festival, held in Lisbon in June 2016, like as an experience report. The purpose of the event was to question the political and economic principles that generate social exclusion, using resources *activist* interventions in the cinema. I started select films to raise awareness of a heterogeneous public at Lisbon, on the occasion of the celebrations of St. Anthony parties, which attracts every year huge amount of European tourists to the city. In 2016, there was also the significant presence of Brazilians in function of the VI Portuguese Congress of Anthropology, held days earlier, in Coimbra.

The team curators of this event were a Portuguese anthropologist, a Brazilian film anthropologist and an Anglo-Brazilian filmmaker and performer. The theoretical resources were supported this selection in the field of Art, Anthropology and Cinema. The screening composed a broader event denominated *Art and Politics Reloaded? The Right to the City*, it included performances, colloquia and theatricalized experiences of social, political-economic and artistic themes. The construction of a dialogue between local and global narratives and the internalization of activist movement were reflected the partnership between Portugal - Brazil in the organization of the movie viewing. The reception of films was conceived as the dialogue established between directors (directors and producers of films) and the audience, mediated by the curatorial process. The exhibition was defined by its ephemeral, temporary and affective feature

Keywords: *Activism* and politics. Cinema. Anthropology. Health public.

Introdução

A globalização das insatisfações com o sistema capitalista, gerador de constantes processos de exclusão social, cada vez mais visíveis por atingirem maior número de pessoas e grupos, torna imperativo os processos de reflexão social capazes de gerar ações concretas de resistência ou de inovações, na produção de novas formas de pensar a vida em sociedade, humanizando as relações entre classes sociais e entre os países. Os processos de visibilidade emergem dos conflitos sociais de caráter mundial estartados com a Primavera Árabe, sequenciado por todo planeta, pautando a questão

Lisboa como palco de artivismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

do acolhimento aos refugiados de guerra provenientes da África, da região do Curdistão e em menor escala da América Central. Outro movimento de deslocamento humano ocorreu em função do afrontamento econômico promovido pela Troika, na Europa, atingindo sobremaneira a Grécia, a Espanha e Portugal, e pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) e Banco Mundial (IBRD-IDA), na América Central e América do Sul. O processo de exploração capitalista parece ter chegado ao seu limite e a cada pessoa pesa suportar um sistema econômico que exclui e classifica seres em “mais humanos” e “menos humanos”, definindo-os como seres com mais direitos e dignidade do que outros. Esse sistema tem sido reproduzido em todas as esferas da vida social: saúde, educação, cultura e entretenimento, tornando a questão monetária superior à questão humanitária, onde tudo vira negócio com objetivo de auferir apenas lucro financeiro.

Várias formas criativas buscam refletir e superar essas classificações de humanos e são constantemente inventadas ou rearranjadas de modo a incluir quem se percebe de fora. No entanto, poucas reflexões questionam os princípios fundantes dessa lógica exploratória, a preocupação parece estar em ser contemplado por sistema, ou seja, busca-se de algum modo a inclusão em um sistema doente e desgastado, pois que associam desenvolvimento econômico à exploração humana, esquecendo-se que o ser humano tem um significado maior do que o monetário.

Assim, neste artigo essas questões aparecem na recepção de filmes, a mostra foi concebida como um diálogo estabelecido entre realizadores (diretores e produtores de filmes) e a plateia, mediada pelo processo curatorial. Essa relação tem uma característica efêmera, temporária e afetiva. Para compreendê-la é necessário contextualizá-la histórica e culturalmente. O suporte teórico desse processo curatorial partiu do campo das Artes, da Antropologia e do Cinema. John Berger (1999), em *Modos de Ver*, identifica como a estética é interpretada por códigos sociais. E se pensarmos que a estética tem uma aplicação social e, portanto, também cultural, temos Robert Stam (2000), que vem dos estudos culturais, a revelar que a história do cinema inclui, entre outros aspectos como a produção e análise do filme, a história dos vários significados atribuídos aos filmes pelo público, atualizando a proposta ou o enredo programado originalmente, a partir de

repertórios e vivências locais e/ou de grupos. Neste sentido, a experiência filmica é ao mesmo tempo compartilhada e única na exata medida em que os códigos sociais e culturais sejam compartilhados, experimentados, vivenciados e apropriados por cada pessoa de modo particular dentro de uma cultura compartilhada. Mas como pensar assim no sistema atual de deslocamentos humanos em massa?

Para Stam (2000, p. 228), o espectador passou a ser visto como detentor de um olhar sempre relacional:

As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam. (STAM, 2000, p. 228)

Neste sentido, o espectador impacta e é impactado pela experiência cinematográfica em um processo dialógico, pois o espectador passa a ser culturalmente situado e entendido como participante ativo na significação do filme, afinal este será “bom” ou “ruim” conforme o endosso do público.

Ampliando a questão do repertório cultural e social, Bordwell considera o aspecto histórico como relevante e chama a atenção também para o aspecto da poética:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme. (BORDWELL, 1991, p. 3).

Para Bordwell (1991, 2001), os significados de um filme são construídos pelo intérprete, não estando congelados na obra em si. E nisso ele está em acordo com John Berger e Stam. Desta forma, Bordwell propõe

Lisboa como palco de artivismo e política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

a construção de uma “poética histórica do cinema”, que consiste em uma análise de como, em determinadas circunstâncias, os filmes desempenham funções específicas e alcançam efeitos concretos.

Considerando esses aspectos da participação do público, no campo da performance, Raposo (2016, p. 83), reforça a denominação de “artivismo” como um conceito a ser utilizado na análise de protestos sociais. Para esse autor, em todas as ações artivistas “se inventam espaços de possibilidades e de resistência à repressão [...], se criam lugares de visibilidade do invisível [...], se disputam as versões dos arquivos oficiais”, contribuindo para a construção de repositórios alternativos de registros arte e de história. Nesse sentido, relacionando as artes performáticas com registros audiovisuais, Steel (2015) faz uma releitura da ‘contaminação afetiva’ de Deleuze ao propor que as energias colaborativas procuram novas perspectivas para conectar as artes de vanguarda às experimentações visuais transitando entre o hibridismo audiovisual e o performático como expressão de inquietações. De alguma forma, essas pesquisas apontam para o potencial de expressões coletivas de arte e dos meios visuais e sonoros que possam fazer repercutir ações locais, criando ecos e solidariedades globais, mediados pelas artes visuais.

No campo da Antropologia, o Cinema é entendido como uma prática social por Araujo e Gallo (2014), onde os recursos narrativos político-estético-sociais que os próprios agentes invisibilizados socialmente utilizam na linguagem fílmica são formas de dar a conhecer um ‘olhar de dentro’, referindo-se ao termo desenvolvido por Magnani (1998). Esse lugar de pesquisa, ou seja, a produção artístico-cultural da periferia foi também trilhado por Hikiji (2008), quando realiza o mapeamento das expressões culturais de Cidade Tiradentes (SP). A estratégia de inclusão social a partir das artes é aplicada por vários projetos sociais² no Brasil, entretanto ainda com uma reflexão superficial sobre os desdobramentos sociais, em regiões que enfrentam conflitos. Há muita desconfiança com relação às ONGs de fora e que se inserem nas comunidades. O que temos acompanhado é que os moradores preferem apostar em Coletivos de Artes formados dentro de seus territórios para atuar na formação artística, politicamente informada, como sugere Dassoler (2012), Araujo e Gallo (2014), Hikiji (2014).

Desta forma, a produção de filmes e o cinema como espaço cultural são pensados, para além do entretenimento, como prática social do cinema

2

Alguns exemplos dessa proposta de circuito alternativo podem ser encontrados em “A redescoberta da periferia no cinema” – Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/njsaoremo/?p=3233>>, no Fórum Itinerante de Cinema Negro – Disponível em: <<http://ficine.org/>>, e no Cine Tornado Festival – Disponível em: <<http://cinetornadofestiva.wixsite.com/cinema>>.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

gerando algumas reflexões e necessidades: como pensar os circuitos de exibição para além do *mainstream*? E como pensar esses circuitos de modo que atinjam um público para além dos espaços onde foram realizados?

Neste artigo, portanto, procuro nos moldes de um relato de experiência, trazer reflexões parciais da produção da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, realizada em Lisboa, para questionar os princípios políticos e econômicos que geram a exclusão social, a partir de intervenções artistas no cinema. Em uma multiplicidade de ações como conferências, debates, performances, oficinas e exibição de filmes, no evento *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade* foi discutido as temáticas da gentrificação, da participação social e dos espaços urbanos cada vez mais turistificados, promovendo a interação internacional entre artistas, ativistas e investigadores sociais com o objetivo de sensibilizar a população com arte. As reflexões tiveram como ponto de partida a atuação de artistas sobre as lógicas dos padrões políticos e econômicos que interferem na dinâmica de urbanização das cidades, provocando a exclusão e o afastamento de grupos sociais, afetando as classes menos favorecidas, traduzidos, em Portugal, por grupos de imigrantes, originários de ex-colônias portuguesas e refugiados do Leste Europeu, do Oriente Médio, da Ásia ou da Grécia. No Brasil, essas populações são constituídas por povos indígenas, migrantes internos do nordeste para o sul e mais recentemente por imigrantes e refugiados da África, América Central e Oriente Médio. Constata-se, no Brasil, uma exploração inicialmente interna e autofágica, enquanto que em Portugal há a reprodução de uma exploração externa nos moldes dos países capitalistas dominantes, ainda que esteja sob o domínio da Troika, reproduz o sistema em escala menor.

O evento ocorreu em três espaços principais: Espaço da Penha, Hangar e auditório do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Este artigo está concentrado na análise da produção e recepção da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, que integrou esse evento mais amplo. A seleção dos filmes foi organizada por um processo curatorial pensado em blocos: *Portugal em Foco*, *Cenário Internacional* e *Brasil: Mostra a tua cara*, exibidos em dois espaços, primeiro em uma cabine, no Espaço da Penha e, segundo em um auditório, no ISCTE-IUL.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

O objetivo foi analisar dinâmica de curadoria dos filmes para sensibilização de um público heterogêneo, encontrado em Lisboa, por ocasião das comemorações das festas de Santo Antônio, que atrai anualmente imensa quantidade de turistas europeus para a cidade. No ano de 2016, em especial, em função do VI Congresso Português de Antropologia, realizado em Coimbra dias antes do evento, atraiu também número significativo de brasileiros para a região. Analiso também os processos de solidariedade empreendidos entre esses dois países, seja pelo apoio de brasileiros aos processos sofridos em Portugal pela Troika, seja o apoio dos portugueses aos brasileiros no movimento “Fora Temer”, mobilizado em todo mundo, contra o golpe político no Brasil.

Na equipe, tanto do evento geral como da mostra, pesquisadores e artistas brasileiros e portugueses estiveram em reunião mediada pelo sistema virtual Colibri, Facebook e troca de emails para a definição de todas as atividades. Deste grupo maior, três pesquisadores foram designados para as atividades da mostra de filmes, pensando a curadoria e a forma de exibição, ao mesmo tempo em que auxiliavam em outras atividades. Desta forma, a equipe de curadores procurou identificar as ações diretas em busca por visibilidade e voz, nos territórios das metrópoles com repercussão nos territórios virtuais, a projetar em filmes as performances e o ativismo local e global, que colocassem em questão os abusos da prática capitalista. Afinal, qual o tipo de capital que queremos? E por que o capital monetário é atualmente o definidor das classificações de humanidade? Essas são algumas inquietações que nortearam a reflexão apresentada a seguir.

Com esse propósito, a equipe de curadores³ dessa mostra foi composta por um antropólogo português, especializado no campo das artes performáticas; uma antropóloga-cineasta brasileira, especializada em territórios das periferias, e por um cineasta e performer anglo-brasileiro, especializado em intervenções em espaços públicos. A seleção dos filmes foi realizada a partir de chamada pública em português e inglês com divulgação na internet: no site do Cine Tornado Festival parceiro do evento, no site do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-PT) e na página do evento no Facebook. A mostra foi organizada prevendo dois modos de exibição: o primeiro em uma cabine montada pelos participantes

3

Equipe de curadoria na ordem
que aparece no texto: Paulo Raposo;
Eveline Araujo; Roderick Steel.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

na entrada do Espaço Cultural da Penha e o segundo em um auditório do ISCTE-IUL, ambos Lisboa.

No primeiro espaço, os participantes puderam inscrever suas motivações artísticas nas paredes da cabine, com capacidade média de três lugares, as cadeiras eram ocupadas conforme o fluxo de interesse, de modo rotativo e inconstante. A proposta com esse modelo de exibição foi a sensibilização aleatória, ou seja, independente da composição dos filmes, cada um deles bastaria para gerar pensamentos questionadores e reflexivos e uma eventual conexão entre os filmes teria um caráter mais fugidio. Nesse espaço, a cabine foi construída pelos participantes das oficinas, transeuntes que passavam no local e os organizadores, entre os dias 5 e 6 de Junho de 2016. No dia 7 do mesmo mês foram exibidos mais de 60 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, em sistema de *pull* – ininterrupto – a partir das 9h da manhã até às 6h da tarde. Simultaneamente, nesse mesmo espaço cultural havia na programação outras atividades, que ora ocorriam dentro do Espaço Cultural da Penha – onde se localizava a cabine –, ora no espaço público próximo. Eram palestras; vivências experimentais; instalações; debates sobre casos reais de exclusão social e descaso das autoridades, relacionados ao processo de gentrificação das cidades.



Figura 1 :: Montagem da cabine de exibição de filmes no Espaço da Penha, em Lisboa

Fonte :: Do autor.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo



Figura 2 :: Registro da montagem da cabine
Fonte :: Do autor.



Figura 3 :: Lateral da cabine de exibição
Fonte :: Do autor.

Lisboa como palco de artivismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

Esse modo de fazer o visionamento foi potencializado pela sensibilização promovida pelas atividades simultâneas proporcionadas pelo evento como um todo e os participantes puderam interagir com mais propriedade e com reflexões mais densas em todos os espaços do evento e fora dele, como nos momentos de refeição nos coletivos de arte, parceiros do evento.

O segundo modo de exibição foi no auditório do ISCTE-IUL, na Universidade de Lisboa, composto pelas sessões: *Portugal em Foco*, *Cenário Internacional* e *Brasil: Mostra a tua Cara*, em uma vivência mais próxima do sistema de exibição convencional. Entretanto, em cada sessão foram programados vários curtas-metragens. Esse sistema permitiu a elaboração de um panorama composto por três grandes cenários de artivismo político-social: o primeiro tratando das várias inquietações políticas e econômicas que afetam as cidades em Portugal, marcadas por intenso processo de turistificação e gentrificação; o segundo, um caleidoscópio mundial com filmes curdos, ingleses, africanos entre outros, traçando um desenho da situação global; e o terceiro, constituído por filmes brasileiros, a exigir uma satisfação diante da eterna exploração do país pelas grandes potências econômicas, gerando a marginalização social, econômica e política a que os brasileiros têm sido impingido a viver em troca de favorecimentos escusos, destacando as diversas formas criativas que encontramos de sabotar e sobreviver a tudo isso, fazendo o que fazemos de melhor, Arte. Arte com cinema, arte com grafite, arte com música, arte como parte do cotidiano.

Na exibição no ISCTE-IUL, as três sessões foram seguidas, com pequeno intervalo entre elas, nas quais ocorreram três intervenções. A primeira, da antropóloga brasileira Kelen Pessuto, na sessão *Cenário Internacional* comentando sobre o cinema curdo a partir da exibição do filme *Meanwhile* (12', 2014), do diretor Savas Boyraz, importante para dar visibilidade a essa produção e compreender a situação do povo do Curdistão, que sofre com a fragmentação de sua base étnica com as constantes guerras no Oriente Médio. A segunda, foi na sessão *Brasil: Mostra a tua Cara*, onde o antropólogo italiano, naturalizado português, Lorenzo Bordonaro, comentou o filme *Ocupação* (20', 2016), do diretor Luciano Freitas, sobre a intervenção artística em um hospital psiquiátrico desativado e ocupado por sem-tetos, no nordeste do Brasil, elaborando questões sobre os processos

Lisboa como palco de artivismo e política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

de exclusão social e a pobreza, em uma aproximação conceitual com a proposta de Nise da Silveira (1986). E, por fim, as realizadoras Carolina Abreu e Marianna Monteiro comentaram sobre a produção do filme brasileiro *Pedra Balanceou* (24', 2015), no qual a intervenção urbana feita por grupo de teatro problematiza a herança histórica de precariedade econômica, da diversidade cultural e da discriminação a partir do folclore do Nego Fugido, propondo a sua atualidade narrativa diante das agressões aos moradores das periferias.



Figura 4 :: As três intervenções: Kelen Pessuto, Lorenzo Bordonaro, e a dupla de realizadoras, Carolina Abreu e Marianna Monteiro, e parte da audiência no Auditório do ISCTE-IUL

Fonte :: Do autor.

Toda a programação foi disponibilizada na internet no site do Cine Tornado Festival⁴ e divulgada no Facebook⁵ na página criada para o evento. Para a exibição no ISCTE-IUL, foi produzido um catálogo com informações sobre os filmes e os diretores, considerando atingir um público maior e mais constante do que o da cabine e para dar mais visibilidade para as temáticas abordadas nos filmes, também divulgado nos dois espaços virtuais. Em função da falta de verba, não foi feito o catálogo com os filmes da cabine.

Um exercício de curadoria e relativização: filmes selecionados e visionamentos

Ao escolher filmes sobre uma determinada temática, porém com abordagens bastante distintas, nos foi proposto relativizar a temática

4

Disponível em: <<http://cinetornadofestiva.wixsite.com/cinema/blank>>.

5

Disponível em: <<https://www.facebook.com/artepoliticareloaded/?fref=ts>>.

duplamente, seja um filme relativizado em outro, com a proposta de curadoria, seja a relativização por diferentes opções de visionamento, no caso, com público direcionado – os chamados coletivos – e em outro, com um público genérico e heterogêneo. Optei por trazer a análise sobre o visionamento de dois filmes que foram exibidos tanto na cabine do Espaço da Penha quanto no Auditório do ISCTE-IUL, e também em outros contextos de exposições para tratar desses diferentes modos de programá-los.

O primeiro filme é *Izabel, Facas e Flores* (2014), de Heloísa Barbat, uma coprodução Brasil-Itália, que trata das MCs das periferias de São Paulo. A diretora do filme, Heloísa é brasileira, ex-moradora da periferia, atualmente mora na Itália, a realidade dessas mulheres por ela filmadas não é distante de uma situação histórica vivenciada anteriormente, o que não significa total identificação com as mesmas. As mulheres retratadas no seu filme são das diversas periferias de São Paulo, e cada periferia tem já um aspecto histórico, social e cultural que a distingue das demais. A utilização de uma metalinguagem surge no filme quando a diretora faz a opção de conhecer essas várias periferias a partir das apresentações teatrais de *Izabel*, uma atriz que escreveu e montou a peça teatro que dá nome ao filme, baseada nas muitas histórias de mulheres abandonadas por seus companheiros e que tem seus sonhos de um dia se casar destruídos. Referindo-se as muitas mulheres chefes de família que assumem casa, filhos, sustento da família entre outras tarefas sociais. Portanto, aborda a questão de gênero, mas também a questão da repetição histórica de experiências vividas, como se fosse esse o fado das mulheres da periferia.

O segundo é *Phatyma* (2010), de Luiz Chaves e de Paulina Chiziane, escritora moçambicana, o filme trata da infância feminina em Moçambique. Vê-se já uma mediação, com um diretor e, portanto, um olhar masculino sobre uma questão feminina, isso é importante ressaltar posto que na África não se admite mulheres sem homens, elas sempre devem estar sob o cuidado de um pai, um irmão, um marido. Isso por si já está dado na direção do filme, é o texto de uma mulher dirigido por um homem. O filme opta por uma linguagem que mistura vídeo-arte com episódios do cotidiano das meninas de Maputo, capital de Moçambique, e terra do escritor e poeta Mia Couto. Nesse território, as meninas não podem ir à escola, não podem

questionar ordem dos maridos, pais, ou irmãos, são sempre submissas à vontade masculinas, que a todo o momento no filme é colocada em causa pela adolescente Phatyma, personagem principal. Ela deseja um mundo diferente para viver. As expressões de vídeo-arte projetam sonhos e engendram situações para além do vivido, o escape do real. Este filme tem tido alguma repercussão no Brasil, em função do acolhimento de refugiados africanos vindos de vários países, e as mulheres africanas estando neste país conseguem se livrar em parte do jugo, por conta da legislação, ou seja, não podem apanhar, não podem ser obrigadas a fazer sexo, falam com autoridade. Essas mudanças têm provocado grande conflito tanto na formação das crianças que agora vivenciam outra realidade, quanto nas relações de casamento, pois há que se adaptar as novas circunstâncias.

O primeiro filme, *Izabel, Facas e Flores* (2014) foi exibido na Itália, pela diretora, para senhoras de uma comunidade interiorana, e segunda a diretora do filme, Heloísa Barbati, houve uma indignação porque essas mulheres não se assumiam como mães, ou seja, o papel principal dado às mulheres na comunidade em que o filme foi visto. As personagens do filme precisavam assumir o papel de chefe de família, gerando um desconforto para a audiência, que não tinha repertório para compreender tal situação.



Figura 5 :: Capa do filme *Izabel, Facas e Flores*, de Heloísa Barbati

Além das exposições em Lisboa, por ocasião da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, o filme foi também visionado no Brasil, em pelo menos três circunstâncias: a primeira no Laboratório de Imagem e Som

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

em Antropologia (LISA-USP), ocasião em que tomei conhecimento desse filme e projetei algumas possibilidades de programação, a reação esteve muito marcada pelo impacto social das comunidades apresentadas no filme e pelo papel de guerreiras assumido pelas mulheres protagonistas: “Como com tantos problemas elas conseguem dar conta?”, no fundo não é uma opção dar conta, é uma necessidade de sobrevivência. O segundo visionamento ocorreu na Faculdade de Saúde Pública da USP, sob minha coordenação, para alunos do curso de graduação em Saúde Pública, na disciplina Comunicação e Saúde, a plateia foi de homens e mulheres de 19-23 anos. Neste contexto de visionamento, as inquietações foram sobre as condições de vida, um ambiente caótico, desorganizado, com pouca infraestrutura e, no entanto, admiração porque no meio de tudo isso havia uma organização cultural com o intuito de motivar reflexões sobre o automatismo da vida, sobre o mecanicismo imposto pelo sistema de trabalho, e a criação de relações de solidariedade e de lazer na comunidade. O terceiro visionamento, em Curitiba, no Cine Tornado Festival, em Julho de 2015, para uma plateia heterogênea tanto em idade quanto ao gênero. É preciso que se diga que a dinâmica da cidade de Curitiba em nada lembra São Paulo. É tida como uma cidade planejada, limpa, organizada, entretanto as pessoas são tidas como frias, pouco relacionais, o que vem se modificando nos últimos 10 anos. Neste contexto, os comentários foram em torno das condições de vida, da falta de infraestrutura nos bairros de periferia e a questão das ocupações irregulares, uma realidade que emerge em Curitiba com mais impacto nas últimas duas décadas, as questões foram “como evitar que nossa cidade fique assim?” e “o que é possível fazer para que a realidade dessas mulheres mude?”, apontando para uma noção de proteção e solidariedade ao mesmo tempo.

O impacto do visionamento desse filme na mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade* trouxe a identificação de que o que acontece com as brasileiras moradoras das periferias em São Paulo é semelhante ao que acontecem com os imigrantes dos PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – ex-colônias portuguesas em Lisboa. É preciso sempre criar situações de apoio comunitário para dar conta de sobreviver, o contato constante com situações de extrema pobreza exige a construção de estruturas e estratégias sociais informais apoio.

Lisboa como palco de artivismo e política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

O segundo filme *Phatyma* (2010) foi exibido em São Paulo, no evento *Respeito à Diferença: conhecendo melhor os refugiados*, em Maio de 2016, no Centro Cultural Jabaquara. Esse evento foi produzido pelo Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto (GRIST) e trouxe a questão do país africano Congo, imerso em uma guerra contínua devido à exploração de minérios que compõem a fabricação de celulares. Nessa realidade de guerra, entre as estratégias para enfraquecer a população local estão estupros de mulheres e meninas, o saqueamento de comunidades e o apoio dos EUA aos países vizinhos para a manutenção do estado de guerra, mantendo o domínio no preço de venda do minério. Neste caso, o próprio contexto de visionamento já estava marcado por inúmeros conflitos, com vários pedidos de apoio a divulgação da situação do Congo e uma solicitação formal para que a guerra no local pare, foi denunciado ainda o papel dos países europeus que permanecem em conchavo com os dirigentes dos países em conflito, um poder pós-colonial que não se destrói. Especificamente em relação ao Congo, trata-se da Bélgica e da França, mas nos demais países africanos como essa relação se mantém?



Figura 6 :: Capa do filme *Phatyma*, de Luiz Chaves e Pauline Chiziane

Em São Paulo, houve efetivamente maior presença de descendentes africanos e de africanos refugiados. Para as mulheres brasileiras a questão que ficou foi porque lá ainda tratam a mulher assim, ao mesmo tempo em

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

que uma reflexão de porque também não assumimos que isso é assim no Brasil. Por oposição ao filme anterior, às mulheres das periferias sem maridos que assumem todos os encargos são sim estigmatizadas por serem mulheres sem marido, às mulheres e meninas africanas isso é imposto, mas também não lhes garante uma proteção eficaz, visto que estão expostas e sujeitas aos efeitos da guerra e a tradição não foi capaz de poupá-las dos sofrimentos, portanto uma relativização total do papel social da mulher e da forma como ela educada para a sociedade em que vive. O contato das refugiadas com as brasileiras nesses eventos transculturais faz com que percebam a necessidade de terem alguma autonomia, até porque muitas vieram sozinhas ou com filhos fugidas de seus países e devem agora recomeçar com novas bases que lhe garantam o sustento. A exibição causou incômodo, reações de “o que vocês têm a ver com isso?” “Esse é o nosso jeito?”, mas como se adaptar, se não questionando esse “jeito”?

Posteriormente, foi exibido duas vezes em Lisboa, uma na cabine no Espaço da Penha, para um público mais dirigido e envolvido com ativismo e outra no Auditório do ISCTE-IUL, dentro da programação da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, para um público mais diversificado. No contexto português, o filme trouxe questões relativas aos imigrantes provenientes de Moçambique e as diferenças culturais a serem compreendidas, entretanto, também houve comentários sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea e como superar as questões locais da cultura em relação aos direitos humanos, que têm características globais e universalizantes, são dilemas do cotidiano a buscar respostas.

Outro visionamento desse filme ocorreu em Curitiba, no Cine Tornado Festival, em Novembro de 2016, em sessão destinada a problematizar a questão dos “invisibilizados”, ocasião que o público teve contato com essa e outras narrativas propositalmente obscurecidas pelo sistema hegemônico e, entretanto, emergentes pelas questões de saúde pública decorrente dos diversos deslocamentos humanos sejam de imigrantes ou refugiados. Reclamando uma necessidade de acolhimento social desses grupos para evitar conflitos sociais de maiores proporções, com a adaptação ao novo local e as novas regras sociais e também a compreensão local das diversas lógicas culturais de relacionamento social, como a dos refugiados africanos, a dos latino-americanos e a dos provenientes do Oriente Médio.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

Na ocasião dessa exibição, foi marcante a narrativa sobre os modos de educar apresentado no filme e a forma local: “em quais situações nos portamos de modo inadequado e já culturalmente estabelecido?”, “como percebê-las?”, “como ajudar sem interferir em uma situação que envolva refugiados?”. A proposta dessas exposições foi tornar o imageticamente distante mais familiar para os espectadores, possibilitando a projeção situações em que venham a se deparar no seu cotidiano, agora definitivamente globalizado e sem fronteiras.

Resultados e considerações finais

Na cabine construída pelos participantes e organizadores no Espaço da Penha foram rodados mais de 60 filmes em sistema *pull*, inicialmente previsto para exibição em dois dias, porém acabou ficando somente em um dia, pois foi necessário solucionar algumas questões técnicas nos equipamentos para dar a sincronização. Devido à rotatividade no visionamento, o que podemos ter é apenas uma estimativa de público, algo próximo de 60 pessoas, se considerado os participantes das atividades paralelas que ocorrem no dia da exibição. Essa questão poderá ser resolvida parcialmente com a inclusão de um livro de assinaturas, semelhante aos que existem em museus ou exposições, em futuras exposições. Dentre os comentários colhidos nos jantares dos coletivos foi marcante a relação percebida entre o conteúdo dos filmes e as demais atividades no Espaço da Penha, o que parece ter colaborado para um reforço na sensibilização para as temáticas abordadas no evento como um todo. Com relação à divulgação na internet, começamos com 127 *likes* no dia que antecedeu ao início das atividades seguindo para 213 *likes* no dia da exibição na cabine, considerando a postagem com maior repercussão no Facebook. Com isso é possível considerar também uma participação virtual de acompanhamento das atividades para além do público presencial, ou seja, um público potencial alcançado pela divulgação. Sendo que a primeira postagem sobre o evento como um todo atingiu 547 pessoas.

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo

No auditório do ISCTE, a preocupação com a composição da sequência de exibição teve como propósito construir um grande painel mental sobre as questões trazidas a partir de cada um dos etnocenários propostos e citados no método e produzir um conhecimento por imersão, otimizado pelo processo provocativo e sensibilizador, do dia anterior. No total foram 22 filmes de curta-metragem: oito filmes em *Portugal em Foco*, sete filmes em *Cenário Internacional* e seis no *Brasil Mostra a tua cara*. Tivemos três conversas com a plateia: duas a respeito de produções brasileiras e uma sobre a produção de cinema no Curdistão, essas intervenções foram realizadas de acordo como a disponibilidade dos participantes, pois em alguns casos, como em *Portugal em Foco*, não pudemos contar um colaborador para discussão em função das atividades do congresso, que demandaram muito dos possíveis participantes. Em média, a audiência foi de 30 pessoas que, exceto alguma rotatividade, mantiveram-se nas três sessões. Entretanto, a participação virtual foi bem maior do que a esperada, se observarmos os *feedbacks* do Facebook.

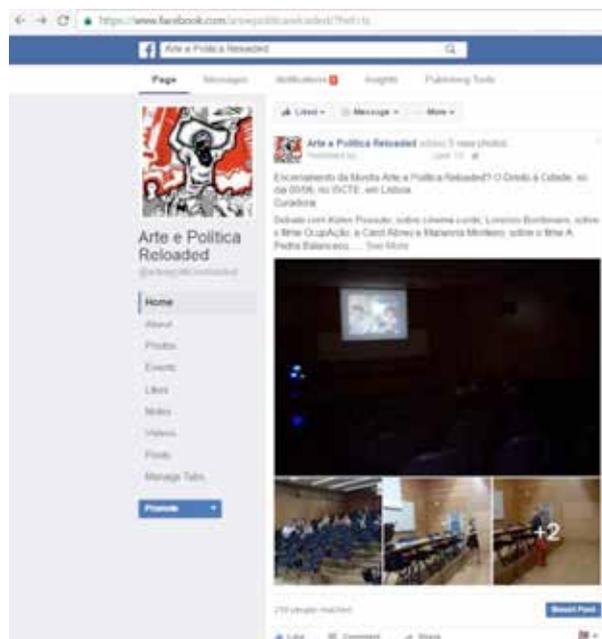


Figura 7 :: Página do evento no Facebook

Lisboa como palco de ativismo e política: curadoria e festival de filmes
na produção de conhecimento sobre o direito à cidade
Eveline Stella de Araujo



Figura 8 :: Imagem do cartaz e catálogo da mostra no CTF

Quanto a divulgação no site do Cine Tornado Festival e na página do evento no Facebook, sobre essa exibição em particular, revelou maior variação, inicialmente foram 58 *likes*, no dia anterior a exibição no ISCTE-IUL, para 219 *likes*, com a postagem das fotos do evento no ISCTE-IUL. Essa grande variação parece ter ocorrido em função de muitos participantes estarem envolvidos nas atividades de performance e de deslocamento e, quando tiveram tempo para aceder as informações, então, curtiram e comentaram as fotos. As postagens do Facebook não foram impulsionadas, ou seja, contaram apenas com a rede direta dos pesquisadores, artistas e coletivos envolvidos na produção. Datam de 12 de Junho de 2016 as últimas postagens referentes à exibição no ISCTE-IUL, quatro dias após o evento.

A sensação e sensibilização do evento perduraram por um tempo maior que o imediatismo das ações propostas, gerando reflexões e busca pelo tema mesmo dias mais tarde. Os efeitos para a equipe de curadores foram diversos, no meu caso recebi convites para avaliação de artigos científicos na área de ativismo e cinema, convites para compor outros projetos como "Saúde em Cena", orientações de curtas-metragens e júri de festivais, entretanto esse movimento parece-me indicar não somente uma simples repercussão profissional frente a produção realizada, mas a projeção de uma forma de fazer curadoria político-social de filmes que emerge também como estratégia, como lugar narrativo dentro da prática social do cinema.

A montagem da mostra *Arte e Política Reloaded? O Direito à Cidade*, compondo o evento de mesmo nome como uma das atividades de reflexão, questionamento e vivência dos temas sociais, político-econômicos e artísticos, procurou construir um diálogo local e global sobre as iniquidades, sobre os invisibilizados, sobre questões sociais que mais dia menos dia irão afetar diretamente o cotidiano de todos. A parceria na organização da mostra entre Portugal – Brasil refletiu também essa preocupação, com a similitude dos etnocenários trazidos. Os coletivos de arte em Lisboa funcionaram como uma estrutura não só de apoio como de socialização e confraternização, tendo nos momentos das refeições ou *happy hour*, oportunidade em que foram colhidos alguns *feedbacks* sobre as ações do evento como um todo e, também, para aproximar laços sociais entre os grupos de artistas, pesquisadores e organizadores dos coletivos de arte.

A partir do aporte teórico trazido para pensar a curadoria dos filmes em diferentes práticas de exibição e visionamento foi possível desvelar o papel da curadoria, com a relativização um filme com a sequência de outros e o de tratar temas locais e globais de modo provocativo, gerando inquietações e um deslocamento da zona habitual de conforto. Concluo que o cinema tem outras funções, muito além do entretenimento ou função educativa. O cinema como uma prática social, pode ser uma estratégia de atuação, um modo de olhar para dentro e um projetar para fora, que provoca reflexões. O cinema para além da conservação de uma memória, constrói uma crítica social onde o espectador participa com seu repertório – histórico-social e cultural – para significar outras experiências, produzindo diálogo a respeito dos temas promovidos pelos filmes. A poética nesta proposta de cinema está na capacidade de sensibilização para os temas, na inquietação inclusive sensorial que provoca, isto é, o corpo sofre e sente os assuntos abordados e assim traduz sensações e percepções em elementos mais reconhecíveis e mais significativos.

Referências

ARAUJO, Eveline Stella de e Gallo, Paulo Rogério. *A percepção na montagem fílmica como processo de ordenação interior*: filmes produzidos

por jovens em Sapopemba – periferia de São Paulo. Ponto Urbe [Online] – Revista de Antropologia Urbana da USP, 2014, v. 1, n. 15. Disponível em: <<https://pontourbe.revues.org/2438>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

ARAUJO, Eveline Stella de; STEEL, Roderick. 2014-. *Cine Tornado Festival*. 1 festival de filmes. Disponível em: <<http://cinetornadofestiva.wixsite.com/cinema/brasil-2016>> e <<http://cinetornadofestiva.wixsite.com/cinema/mostra-2015>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

BARBATI, Heloísa. 2014. *Izabel, Facas e Flores*. 1 filme, son., color., 14'36". Disponível em: <<https://vimeo.com/120495358>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. *Film art: an introduction*. New York: McGrawHill, 2001.

CHAVES, Luiz; CHIZIANE, Paulina. *Phatyma*. 1 filme, son., color., 9'49". 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBKbFGxM1-k>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

DASSOLER, Elisa Rodrigues. Do triângulo da morte ao círculo das artes: um olhar sobre a movimentação cultural da periferia Sul de São Paulo. In: Coloquio Internacional Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros, 1. São Paulo. *Proc. online...* Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000132012000100012&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 24 maio 2013.

FREITAS, Luciano. *Ocupação*. 1 filme, 20 min., son., cor. Brasil. 2016

HIKIJ, Rose Satiko Giritana. *Cinema de Quebrada*. 1 filme, son., color. São Paulo: LISA-USP. 2008. Disponível em: <<https://vimeo.com/31596995>>. Acesso em: 6 jun. 2012.

HIKJI, Rose Satiko Giritana. Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: Wilq Vicente. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. 1. ed. São Paulo: PRCEU / USP, 2014. v. 1, p. 147-175, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Hubitec, 1998.

MALTA, Gabriela. s/d. *A redescoberta da periferia no cinema*. In: Notícias do Jardim São Remo. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/njsaoremo/?p=3233>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

OLIVEIRA, Janaína; CARDOSO, César Schofield. *Fórum Itinerante de Cinema Negro*. 1 site. 2013. Disponível em: <<http://ficine.org/>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

RAPOSO, Paulo. A “Revolta das Barcas”: sobre o silenciamento performativo e imaterialidade do protesto na (in)visibilidade contemporânea das periferias urbanas. *GIS: Gesto Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, p. 59-88, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116348/113939>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

SAVAS, Boyraz. *Meanwhile*. 1 filme, 12 min., son., cor. Curdistão. 2014.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Balckwell Publishers, 2000.

STEEL, Roderick Peter. *Moléculas de contaminação afetiva em “Moonovosol”*. *Revista Movimento: Revista Discente do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP*, v. 1, p. 20-31, 2015. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B9QmzrRhYrmsX1JEbFhvRXgtT3M/view>>. Acesso em: 4 out. 2016.

Recebido em 01/11/2016

Aprovado em 11/04/2017

Artigos

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico: indicações etnográficas sobre carreiras

Fernanda Ferreira de Abreu¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar carreiras de professoras de balé clássico que trabalham em academias de dança de Niterói (RJ). Com base em observação participante em aulas e espetáculos, e em entrevistas com professoras, é abordado o modo pelo qual a possibilidade de se tornar bailarina profissional é vislumbrada, e são apresentadas as influências na decisão de se tornar docente, com destaque para os discursos referentes a vocação e características corporais. É também discutido como a possibilidade de se tornar dona de academia de dança é contemplada e comparada com o trabalho no ensino da dança.

Palavras-chave: Balé clássico. Carreiras. Ensino. Academias de dança.

Abstract

This paper aims to analyze careers of classical ballet teachers who work in dance academies located in Niterói (RJ). Based on participant observation in classes and spectacles, and interviews with teachers, this work shows how the possibility of becoming a professional ballet dancer is discerned, and reveals the influences on the decision of becoming a teacher, considering especially the discourses related to vocation and body characteristics. It also discusses how the possibility of becoming an owner of a dance academy is contemplated and compared to the work involved in teaching dance.

Keywords: Classical ballet. Careers. Teaching. Dance academies.

1

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: feabreu82@hotmail.com

Introdução

Quem são essas pessoas que, mesmo sabendo que, frequentemente, são esquecidas e, impreterivelmente, ao chegarem ao final do curso são separadas de suas crias, por quem já desenvolveram uma grande afeição, continuam, ano após ano, emprestando a outros as suas experiências? [...] Que pessoas são essas que, apesar de todas as dificuldades, muitas vezes financeiras, ainda são capazes de se emocionarem, quando no final de uma apresentação compartilham da glória, no momento em que bailarinos sobem ao palco para receberem os aplausos? Ela sabe que o mérito também é seu. Mesmo que ninguém se lembre. Não precisa. Ela sabe. (SAMPAIO, 1999, p. 154)

Na ocasião em que realizei pesquisa de campo em academias de dança de salão, com o interesse de estudar práticas criativas em aulas e bailes, minha atenção foi despertada para as particularidades do trabalho de professor(a) de dança e, em especial, para as relações entre ser professor(a) e ser dançarino(a): qual das duas atividades é mais valorizada? Como podem ser conciliadas? O professor de uma atividade artística é considerado também um artista? Essas questões começaram a me intrigar, apesar de não ter tido a oportunidade de desenvolvê-las naquele momento.

Posteriormente, no doutorado, comecei a pensar em como isso se daria no contexto do balé clássico, dança com a qual tinha maior contato, em função de minha vivência como aluna durante aproximadamente dez anos. Tinha ciência de que as pessoas que trabalham com o balé clássico são principalmente mulheres que dão aula em academias de dança. Apesar disso, as etnografias que encontrei – no âmbito da antropologia –, seja no Brasil ou em contexto internacional (HOPPE, 2000; MORA, 2010; RUIZ, 2010; WULFF, 1998), tiveram por objeto bailarinas e bailarinos profissionais ou em vias de profissionalização. As pesquisas foram assim realizadas em renomadas companhias de balé ou em escolas profissionalizantes que são importantes portas de entrada para essas companhias, onde, arrisco-me a

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

dizer, se encontram aqueles efetivamente considerados artistas. Seria esse direcionamento das pesquisas um reflexo do ofuscamento dos professores diante dos bailarinos a que alude o professor de balé clássico Flávio Sampaio (conforme consta na epígrafe)?

Companhias renomadas mundialmente, como o *Royal Ballet* de Londres e o *American Ballet Theatre* de Nova Iorque, foram pesquisadas pela antropóloga sueca Helena Wulff (1998). No Brasil, Sigrid Hoppe (2000) comparou as produções corporais da mulher no balé clássico, na dança contemporânea e no samba; sendo que, no caso do primeiro, a pesquisa de campo foi realizada na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, pioneira na formação de bailarinos clássicos no Brasil e uma importante referência até os dias atuais. Tive acesso também a dois trabalhos com enfoque no corpo – como indicam os próprios títulos: *El cuerpo en la danza* e *Partituras del cuerpo* – desenvolvidos mais recentemente na Argentina: uma etnografia sobre o processo de profissionalização em balé clássico, dança contemporânea e expressão corporal numa escola de dança de La Plata (MORA, 2010); e outra da companhia de balé clássico da cidade de Córdoba (RUIZ, 2010).

É preciso considerar, entretanto que, das pessoas que trabalham com o balé clássico, poucas frequentaram uma escola profissionalizante como a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, e uma quantidade ainda menor chega a participar de uma companhia. A docência em academias de dança – que, de modo geral, não têm como objetivo a profissionalização dos alunos – apresenta-se, assim, como uma alternativa relevante. O que motivaria, então, a decisão de se trabalhar como professor(a) de balé clássico em academias de dança? Torna-se docente quando não se consegue (mais) ser bailarino(a) profissional?

Tendo em vista que as mulheres são quase a totalidade no universo das academias de dança, e que, nos locais onde realizei a pesquisa de campo, havia apenas mulheres no quadro fixo de docentes, optei por focar o estudo nelas. O trabalho de campo teve duração de dois anos, com conclusão em 2015, e se ancorou em observação participante em aulas e espetáculos de academias de dança de Niterói (RJ);² e sobretudo em entrevistas, considerando o objetivo central de investigar como se

2

O objetivo do espetáculo é demonstrar em público tudo o que as alunas aprenderam ao longo do ano e proporcionar para elas a vivência de uma produção completa: uma história com enredo, personagens, coreografias, cenários e iluminação. Normalmente, essas apresentações das academias são realizadas em novembro ou dezembro em teatros da cidade.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

configuram as carreiras (cf. HUGHES, 1984) de professoras de balé clássico que trabalham em academias de dança.³

Para tanto, não se tem a intenção de apresentar narrativas da vida como um todo, mas narrativas de prática no sentido proposto por Daniel Bertaux (2010), “baseando-se na ideia central de que, através das práticas, pode-se começar a compreender os contextos sociais nos quais elas se inscrevem e que elas contribuem para reproduzir ou transformar” (p. 17, grifo no original). Convém salientar que – assim como as (auto)biografias de bailarinas profissionais que serão eventualmente citadas ao longo do texto, para que se estabeleça um contraponto – se trata de um “discurso narrativo que se esforça para contar uma história real”; além disso – diferentemente dessas (auto)biografias –, “é improvisado durante uma relação dialógica com um pesquisador que orientou a entrevista para a descrição de experiências pertinentes para o estudo de seu objeto de pesquisa” (BERTAUX, 2010, p. 89, grifos no original).⁴

Especificamente neste artigo, serão analisadas as carreiras na dança de seis professoras que não tiveram nenhum outro tipo de trabalho além do contexto da dança e que cursaram Licenciatura em Dança, o que implica se formar como professora e não como bailarina. Será concedida, portanto, especial atenção ao fato de terem se tornado docentes de balé clássico e não bailarinas profissionais. O foco nas carreiras consiste em mais um diferencial em relação às pesquisas do balé clássico citadas, que, em sua maioria, tiveram por principal interesse o corpo e a dança. Devo ainda mencionar que a escolha do município de Niterói teve em vista, além da própria vivência da pesquisadora, a situação dessa cidade no contexto da dança: se, por um lado, não dispõe de uma renomada escola profissionalizante e de praticamente nenhum espaço de ensino dirigido à formação de bailarinos profissionais, por outro lado, em função da relativa proximidade da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (doravante citada como EEDMO), localizada no Centro do Rio de Janeiro, possibilita aos seus habitantes – caso sejam aprovados na concorrida prova de ingresso – uma sólida formação profissional como bailarinos sem que isso implique uma mudança de residência.

3

Entendo carreira no sentido proposto por Everett Hughes, que engloba dimensões controláveis e conscientes, e limites impostos por determinadas condições socioculturais. De acordo com este autor, “carreira, no sentido mais genérico, se refere ao destino do homem conduzindo seu ciclo de vida numa determinada sociedade e num determinado período” (1984, p. 295, tradução minha).

4

O discurso pode ser entendido como “real” no sentido do “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune, de acordo com o qual, “certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório” (2014, p. 121). De modo semelhante, Daniel Bertaux destaca que é inevitável que exista uma dose significativa de seleção e interpretação nas narrativas de vida coletadas pelo cientista social, “mas seria arbitrário se supor que toda a narrativa representa apenas reconstrução, ou mesmo pura ficção” (2010, p. 94, grifo do original).

Uma questão de vocação

As narrativas de Myriam, de 52 anos, e de Fernanda, de 37 anos, – professoras de balé clássico e proprietárias de academias de dança de Niterói – sugerem que suas mães não tiveram alternativa: precisaram levá-las para a aula de dança. Myriam quando criança fazia apresentações em sua casa e na casa de amigas. “Ficou bem claro que eu precisava desenvolver esse lado”, ela ressalta. Fernanda criava coreografias em festas de criança, e faziam uma roda para lhe assistir. Embora sua primeira aula de dança tenha sido aos dez anos de idade, ela frisa: “Desde novinha, eu sempre gostei muito de dançar”.

Com base no conhecido texto “A ilusão biográfica” de Bourdieu, esse tipo de discurso poderia ser apontado como um exemplo notório de criação de sentido, unidade e coerência que permearia o empreendimento biográfico. Segundo o autor, “a noção sartriana de ‘projeto original’ somente coloca de modo explícito o que está implícito nos ‘já’, ‘desde então’, ‘desde pequeno’ etc. das biografias comuns ou nos ‘sempre’ (‘sempre gostei de música’) das ‘histórias de vida’” (1996, p. 184).

Caberia, então, indagar: qual sentido pode ter a adoção desse tipo de discurso – “sempre gostei de dança(r)” – no tocante às vivências relatadas? Uma hipótese pode ser encontrada nos estudos de sociologia da arte realizados por Nathalie Heinich ao tratar da temática da vocação atrelada ao dom. A autora sublinha que “o talento do artista, não mais adquirido mas inato, precede a aprendizagem da profissão, conforme o paradigma da vocação e do dom” (HEINICH, 2005, p. 19).⁵ É desenvolvida a ideia de regimes de atividade (profissional e vocacional), e uma característica diferencial do regime vocacional seria a “interioridade das motivações ancoradas na individualidade das disposições e não mais – como no mundo da profissão – na continuidade de uma tradição familiar ou num projeto de carreira predeterminado” (HEINICH, 2005, p. 83). Esses regimes seriam formas típicas de conduta em relação à arte e não são encontrados no mundo social como idealmente definidos; seus desenvolvimentos seriam paralelos e concorrentes, resultando por vezes num improvável equilíbrio. A vocação – conceito originalmente religioso – pressupõe a crença do artista em sua

5

Todas as traduções de trechos originalmente em língua estrangeira são de minha autoria.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

própria eleição, há um sentimento de ter sido “chamado”; porém, à medida que a noção de vocação se laiciza, esse chamado se dá por uma divindade interior ao próprio sujeito. “A forma propriamente artística da vocação é o dom, essa disposição inata, portanto constitutiva da pessoa, por oposição à técnica ou ao saber, aprendidos e intercambiáveis” (HEINICH, 2005, p. 19).

A bailarina profissional Tatiana Leskova crê, assim – conforme exposto em sua biografia –, que “a dança escolhe apenas alguns, é a lei da arte” (BRAGA, 2010, p. 363). Do mesmo modo, Juliana Yanakieva é definida como “uma predestinada no balé” (PEREIRA, 2001, p. 21). Discurso semelhante foi obtido por Ruiz no depoimento de uma bailarina do Ballet Oficial de Córdoba: “Sempre acreditei que nós não elegemos a dança, a dança nos elege [...] a vocação primeira é a dança” (2010, p. 90). Todavia, a vocação atrelada ao dom não bastaria; uma vida de sacrifício e de muito trabalho é considerada crucial. Heinich destaca, desse modo, que a passividade de um dom recebido engendra a necessidade, como contrapartida, de um dever a cumprir, o que implica que se trabalhe para justificar o mérito recebido sem esforço. “Assim, a passividade do dom recebido caminha ao lado do trabalho realizado para fazê-lo existir” (2005, p. 87).

É valorizado, portanto, por minhas interlocutoras, o fato de terem sempre gostado de dançar, de ter sido o próprio indivíduo que quis fazer aula de dança, não tendo sido uma imposição da mãe. E quando foram colocadas na aula pela mãe, logo passaram a gostar. Particularmente na narrativa de Bia, de 42 anos, o papel da mãe revela-se fundamental, não só por ter sido sua mãe que a levou para as aulas de balé, que sua irmã já fazia, mas por ter insistido quando ela quis parar na adolescência. Mas sua mãe só insistiu porque sabia que Bia gostava, diferentemente de sua irmã. “Aí na [academia da] Myriam eu me apaixonei de novo e segui”, ela conta.

Myriam e Fernanda já dançavam para um público – seja em casa ou em festas – e criavam coreografias antes mesmo de iniciarem as aulas de dança. Especialmente em suas carreiras, a questão da vocação ganha evidência, mas aparece em certa medida em praticamente todos os relatos por mim levantados, ao se enfatizar o gosto pela dança desde sempre, ou desde pequena. Até Maria, de 27 anos, que teria se desiludido com suas primeiras aulas de balé – o que parece se dever ao fato de não ter sido numa academia

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

de dança (o carro-chefe era a natação) –, depois pediu à mãe para ter aula com Bia na academia de Myriam, onde já fazia jazz;⁶ e a partir daí não parou mais.

Em algumas das narrativas, é evidenciado como essa vocação para a dança teria sido identificada pelas primeiras professoras de balé. Quando teve fim o projeto da prefeitura em que Myriam fazia aula, a professora indicou que sua mãe a colocasse numa academia de dança porque ela “levava jeito” e parecia gostar muito. A professora do colégio onde Fernanda começou a ter aulas de jazz também recomendou que ela fosse para uma academia porque tinha talento e gostava muito. É como se elas tivessem sido chamadas pela dança. Mas para lecionar?

Bailarina ou professora?

Antes de se iniciar como professora, aos 14 anos de idade, Myriam já praticava com alunas imaginárias, bonecas, colegas e inclusive criava coreografias na hora do recreio do colégio. Ela enfatiza que seu sonho era ser professora de balé e coreógrafa. O que se alude como sonho pode ser aproximado, na verdade, da noção de projeto proposta por Velho (2003), na medida em que havia ação orientada para um objetivo predeterminado.⁷ Fernanda enfatiza que seu objetivo era ser professora. Contudo, ao final da entrevista mencionou ter feito a prova de seleção para o curso profissionalizante da EEDMO.⁸ Por que, então, tornou-se professora e não bailarina? “Eu já queria ser professora [...] até porque como eu entrei muito tarde [aos 11 anos de idade] e tinha *limitações físicas* grandes, assim de *alongamento* e de *endehors* [rotação para fora, ou rotação externa das pernas e dos pés], eu sabia que eu nunca ia assumir um posto de uma grande companhia ou então entrar na Escola de Dança Maria Olenewa”, diz Fernanda.⁹ Já Myriam faz a seguinte ponderação quando lhe pergunto se também não tinha como sonho dançar profissionalmente:

Isso aí é complicado, porque acaba sendo uma frustração. Assim, invariavelmente é, né? E mesmo se a gente não

6

A dança mais ensinada na maioria das academias de Niterói, após o balé clássico, é o jazz. Na graduação em dança cursada por minhas interlocutoras, as principais modalidades eram o balé clássico e a dança contemporânea. Fernanda destacou na entrevista que, em Niterói, o jazz ainda é bem forte; já na cidade do Rio de Janeiro, estaria se perdendo um pouco e virando tudo dança contemporânea. Esse é um ponto interessante a ser pesquisado, que excede o âmbito do presente texto.

7

João Sento-Sé e Maria Claudia Coelho (2014, p. 339) indicam que a “noção de ‘sonho’ nos remete a um plano imaginário em que algo parece possível, porém independe das atitudes do narrador”. Aproximam essa noção do que Gilberto Velho alude como “fantasia”, em contraposição a “projeto” (cf. VELHO, 2003), “que supõe certa forma de vinculação entre o presente e o futuro em que a expectativa futura pauta as atitudes e decisões do momento presente”. À vista disso, nota-se que o que é mencionado como sonho por Myriam identifica-se, na verdade, com a definição de projeto.

8

Esta prova pode ser realizada entre 8 e 21 anos de idade. Porém, quanto mais velha, maior é o peso conferido ao domínio da técnica do balé clássico. Meninas mais novas podem até entrar sem conhecimento prévio de dança, desde que tenham o físico considerado apropriado.

9

As expressões e categorias utilizadas especificamente, ou com um sentido particular, no universo pesquisado serão grafadas em itálico ao longo do texto.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

quisesse, eu gostava muito de dançar. Eu passei por situações assim de ter a possibilidade de fazer teste, de fazer audição. Mas era aquela história: pesava na minha consciência o fato de eu ter que parar de dar aula. Para eu só dançar, eu teria que parar de dar aula. Eu sempre gostei muito das duas coisas. E aí eu acho que pesou muito o fato de eu gostar muito de dar aula, somado a quê? À *dificuldade física*, que eu não tenho o físico de bailarina clássica. E não adiantava nada eu dançar jazz pra caramba, porque não tinha nenhuma companhia de jazz. Ah, eu vou querer dançar. Mas aí eu vou viver de quê? Porque eu vou pagar para dançar, ou eu vou viver só daquele cachêzinho que de vez em quando pingava. Assim, eu lamento não ter podido dançar mais. Para o meu próprio prazer, para a minha própria satisfação. Mas também pelo fato de eu não poder passar tanta experiência para as minhas alunas. Sempre gostei muito de dançar.

Cabe mencionar que na prova de ingresso para a EEDMO são avaliados os atributos físicos a que se aludiu acima. Considerando, assim, que projetos são elaborados num campo de possibilidades (VELHO, 2003), é como se as “limitações ou dificuldades físicas” – ou a ausência de “talento físico”, como também se fala em aulas de balé – restringissem esse campo, “as alternativas construídas do processo sócio-histórico”, conforme “potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (2003, p. 28). Dito de outro modo, tal como o faz Elias em seu estudo de Mozart, “o dom especial [...] em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social, e, neste sentido, é um fato social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio” (ELIAS, 1995, p. 54).

Poder-se-ia questionar se houve algum momento de inflexão em que minhas interlocutoras perceberam que não conseguiriam o corpo de que precisavam para serem bailarinas profissionais. No caso de Fernanda, pode ter sido quando não passou na prova de ingresso para a EEDMO. Ao me contar sobre esse episódio ocorrido há mais de 20 anos, ela reconhece que não tinha condições de passar: “Não tinha *endehors*, não tinha nada”. Tinha talento para a dança no sentido de que aprendia rápido e já criava

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

coreografias antes mesmo de ter aulas de dança, assim como Myriam; porém lhe faltava “talento físico”. De todo modo, é difícil precisar em que momento elas constataram que não seria possível se tornar bailarina profissional.

Bia diz que desde muito nova se lembra de pensar em dar aula, até porque nunca teve o “físico” esperado de uma bailarina. Não era magra, tinha coxa grossa. “Eu não sei se eu... ‘não, você não vai dar pra isso’. Até pelo físico, que não daria. Por mais que eu emagrecesse, não ia ter o físico. Não sei, eu nunca quis ir para a *escola de dança* [EEDMO]”, reflete. Quando iniciou o que hoje se denomina ensino médio, optou por cursar o Normal, com a intenção de se tornar professora. Então, se não fosse professora de dança, seria professora de qualquer forma; daria aula em colégio. Parece, assim, que por mais que ela mencione que toda criança tem o desejo de ser bailarina, desde muito nova ela já pensava em ser professora, até por saber que não poderia ser bailarina pelo seu “físico”. Em aulas de balé, comenta-se frequentemente – com destaque para o discurso autorizado das professoras – sobre quem tem ou não o “físico” apropriado a uma bailarina clássica. Contudo, não basta ter “talento físico” se não houver esforço. Mas esse esforço, em termos de um perfeccionismo considerado fundamental a uma bailarina, não seria suficiente em face da ausência de “talento físico”. Desse modo, Myriam, Bia e Fernanda creem que, por mais que se esforçassem, não conseguiriam se tornar bailarinas clássicas de renomadas companhias. Para começar, não seria possível nem mesmo ingressar num curso profissionalizante como o da EEDMO.

Como contribuição à reflexão, talvez se possa remeter à leitura fenomenológica que Tim Ingold (2000) faz da noção de *affordance* – traduzida por Otávio Velho (2001) como propiciação – de James Gibson. Cada ser perceberia o mundo de acordo com suas possibilidades de ação, conforme as *affordances* que se dão em sua relação com o ambiente. O ambiente se constituiria, assim, pelas possibilidades de cada organismo e de forma diferente para cada um deles. Não ser *endehors*, não ter “alongamento” e ter “coxa grossa” constroem-se como *affordances* negativas quando se tem em vista uma carreira de bailarina clássica. As vivências em aulas de balé – praticamente desde que iniciaram o aprendizado dessa modalidade

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

de dança – levaram Myriam, Bia e Fernanda a perceberem que não seriam bailarinas clássicas. Por isso – mas, pelo que contam, não apenas por isso –, sonhavam, queriam e desejavam atuar como professoras de balé.

Já Rafaela, de 25 anos, teria sido aconselhada por uma professora a se inscrever na prova para a EEDMO, pois era magra e tinha pernas compridas. Porém, não tinha muito “alongamento”, como disse na entrevista. Será que teria conseguido ingressar numa escola profissionalizante? Não desejou nem ao menos tentar, pois adorava o “clima família” da academia de dança e se apavorava diante da perspectiva de frequentar um ambiente de extrema cobrança e rigidez. Traçou, então, como objetivo – numa aceção que se aproxima da de projeto (cf. VELHO, 2003) – ser professora da academia de Myriam, onde começou seu aprendizado do balé aos cinco anos de idade. Diz ter sempre gostado muito de dançar e que, durante um tempo, foi suficiente para ela dançar nos espetáculos de fim de ano da academia. Chegou a participar de uma companhia de dança contemporânea de Niterói, cujo diretor lhe comunicou que ela teria que decidir se era bailarina ou professora, por ser praticamente impossível conciliar as duas atividades. Ficou com as aulas. Era seu primeiro ano com suas próprias turmas na academia de Myriam, estava realizando o objetivo que havia traçado desde seus 15 anos de idade. Além de ter sempre gostado muito de dançar, ela conta ter também sempre gostado muito de ensinar e de criar. “Prestava muita atenção à forma como as professoras faziam. De vez em quando, eu criava umas coreografias e mostrava para Myriam.” A criação de coreografias aparece como importante para o trabalho de uma professora, e também se configura como um dom, algo que sempre se gostou de fazer e que se realiza com certa *facilidade*, reforçando a vocação para ser professora de dança, já que é preciso criar exercícios ou sequências de passos para as aulas e coreografias para o espetáculo de fim de ano. Rafaela diz que quando começou propriamente a lecionar teve certeza de que era aquilo que queria.

As autoras Márcia Strazzacapa e Carla Morandi enfatizam que o objetivo principal de seu livro, intitulado *Entre a arte e a docência*, é discutir “um dos pontos nevrálgicos da condição do dançarino hoje no Brasil: viver da arte ou da docência?” (2012, p. 7), e sinalizam que essa questão não

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

é exclusiva dos dançarinos, mas se estende a todos os tipos de artistas. Morandi (2012, p. 85) sustenta que “a carreira de professor, em muitos casos, é a garantia de sobrevivência no campo artístico, e aparentemente apresenta maior estabilidade”, como sugerem, aliás, as biografias de Tatiana Leskova e Juliana Yanakieva (BRAGA, 2010; PEREIRA, 2001), que conciliaram durante algum tempo as atividades de bailarina, professora e proprietária de academia, sendo que a incursão na docência teria se dado inicialmente para complementar o que recebiam como bailarinas, assegurando assim o sustento financeiro.

Essa questão da remuneração é evidenciada no relato de Myriam, conforme já mencionado: “Eu vou querer dançar. Mas aí eu vou viver de quê?”. Seu “físico” não lhe permitiria que fosse bailarina do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como o foi Leskova. O fato de ser funcionária pública garantia a Leskovacerta estabilidade, mas ainda assim precisava complementar com as aulas que dava. Myriam dançava muito bem o jazz, mas não havia companhia de jazz. É sublinhada, desse modo, a questão da oferta de emprego. Convém apontar que, mesmo ao se considerar as bailarinas formadas pela EEDMO, aproximadamente metade não segue carreira de bailarina: tornam-se professoras ou passam a atuar em outras áreas não relacionadas à dança.¹⁰ Então, além da presumida ausência de “talento físico”, uma oferta reduzida de empregos – e, em grande parte, com baixa remuneração – contribuiria para restringir o campo de possibilidades de uma aluna de balé. Ou, visto por outro lado, põe em relevo a possibilidade de ser professora para quem deseja seguir carreira na dança.

Embora enuncie que foi frustrante ter atuado pouco como bailarina, Myriam destaca que gosta muito de lecionar, e que isso também pesou para que seguisse como professora e não como bailarina. Esse gosto pelo ensino da dança valida uma vocação para ser professora; o que, no entanto, não parece ter sido o caso de Mariana, de 26 anos, – aluna da academia de Myriam e professora em outros locais –, que menciona só ter imaginado se tornar professora de balé após o ingresso na faculdade de dança. A vocação para a dança se evidencia em sua carreira: desde criança colecionava figuras e bonecas de bailarinas, e se destacava dançando em eventos do colégio.

10

Conforme matéria publicada em 2010 no blog da EEDMO, informando o destino de alguns dos alunos formados nos dez anos anteriores. Disponível em: <<http://eedmo.tourenlair.zip.net/>>. Publicado em 3 nov. 2010. Acesso em: 2 dez. 2015.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

Entretanto, o trabalho como professora se configura como uma solução para conciliar seu gosto pela dança e pela cenografia, por meio da produção e atuação nos espetáculos de fim de ano de academias. De pronto, ela responde que gosta mais de dançar do que de ensinar. Por que não teria, então, tentado a carreira de bailarina clássica? Ela sim é considerada dotada de “talento físico” para o balé. Porém, começou propriamente as aulas de balé numa idade considerada tardia, aos 12 anos. Ainda assim, recebeu incentivo de professoras e alunas da academia de Myriam para tentar o ingresso na EEDMO. Mas ela não tinha essa vontade, e sua mãe também não a incentivou, bem como não a estimulou a fazer qualquer outra coisa; deixava-a fazer o que quisesse. Quando tiver filhos, Mariana também diz que não vai querer forçar nada; mas que, diferentemente de sua mãe, vai insistir um pouco, ao menos para ensinar a criança a ter compromisso. Será que gostaria que sua mãe tivesse insistido com ela? Assim poderia ter tido aulas de balé ininterruptamente desde os cinco, seis anos de idade; ou então, poderia ter ingressado num curso profissionalizante. De todo modo, Mariana coloca: “Não importa se é profissional. Isso nunca esteve na minha cabeça. Não era um sonho. Eu só queria ser bailarina. Dançar na *ponta do pé*, isso era um sonho, colocar *sapatilha de ponta*, e dançar com um *tutu*¹¹ maravilhoso.” Ela não pensava em ser bailarina profissional, tampouco professora de balé. “Pensava nisso de fazer espetáculo, e como fazer espetáculo”, diz Mariana, e por isso, sua primeira opção de faculdade foi cenografia. Porém, é ao ato de dançar com “tutu” e “sapatilha de ponta” que ela se refere como um sonho, o que lhe confere um caráter sublime. E ela tem conseguido dançar como sonhava, ao menos no final de cada ano, em espetáculos de academias. Contudo, diz ainda se perguntar, mesmo que seja para responder negativamente: “Será que se eu tivesse ido atrás de uma escola profissional teria sido melhor para mim?”.

Professora e dona de academia?

No caso de Myriam, o termo sonho foi utilizado, na verdade, para frisar que não queria ser dona de academia; mas sim professora e coreógrafa.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

O ensino da dança adquire, dessa forma, um valor maior frente às questões administrativas com as quais uma diretora de academia precisa lidar:

Você cada vez vai deixando mais de fazer aquilo de que você gosta, aquilo que você se preparou para fazer, aquilo que é a sua profissão de verdade, que é estar dentro de sala, ensinando, corrigindo, coreografando, para fazer administração. O que é ruim de ser dona de academia? Assim, é justamente essa parte que alguém tem que fazer. Não é nem tomada de decisão, não. Sabe por quê? A maioria das decisões que a gente toma na parte artística e na parte didática, enfim, do ensino da dança propriamente dito, a gente toma em conjunto. O programa da academia, que começou sendo feito só por mim, já foi reformulado duas vezes, e essas duas reformulações foram feitas com todo mundo junto. Mas essa coisa toda, quando eu falo administração, parece que eu estou falando só da parte financeira. Não é. É tudo. Envolve absolutamente tudo. Assim, o pó de café, o papel higiênico, a secretária que está com cólica e ligou desesperada. Essa coisa das mães, de receber mãe, de conversar com mãe, reclamação, sugestão, pedidos, pedidos bizarros. “Minha filha passou as férias inteiras chorando porque a amiguinha foi promovida e ela não foi”. Essas coisas. Isso daí é chato pra caramba. Hoje de manhã eu estava conversando com meu marido. Não me lembro por que o assunto surgiu, que eu falei: “A coisa que eu mais gosto de fazer é o que eu menos faço”. Atualmente é o que eu menos faço, que é entrar em sala pra dar aula.

Enquanto o dar aula estaria numa situação hierarquicamente englobada em relação a dançar, tanto que o fato de não trabalhar como bailarina profissional gera uma frustração; quando colocada diante do trabalho administrativo, a atividade docente é insuflada e feita tão vital, tão hierarquicamente densa, como a situação maior que a englobava. Fernanda é, então, enfática ao dizer que: “A parte administrativa é a pior, se eu pudesse ficava só com a parte artística. Realmente o que eu gosto é dar aula”. O ensino da dança enquadra-se na parte artística de seu trabalho;

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

adquire estatuto de arte diante da mundanidade do trabalho administrativo. A carreira de professora, que poderia ser vista como menos prestigiosa em relação à de bailarina, é assim ressignificada e positivada.

Já em relação a ser dona de academia de dança, Myriam e Fernanda fazem questão de esclarecer que não foi algo planejado. Parece ter sido, então, obra do acaso – ainda que não invoquem este termo em suas narrativas. Ao ressaltarem que não foi fruto de um sonho nem de um planejamento, “evitaram tanto a ideia de um destino preestabelecido quanto o seu oposto, isto é, a ênfase na vontade individual” (PEIRANO, 1992, p. 14). Acreditam em sua vocação para a dança, e havia também uma predisposição para se ensinar dança; já ser proprietária de academia foi fruto do acaso, do inesperado, uma vez que se viram com alunas para quem não tinham onde dar aula, e aí precisaram buscar um espaço.

Já para Maria – que foi professora da academia de Fernanda e ainda é aluna da academia de Myriam –, abrir seu próprio espaço de ensino da dança era um “sonho antigo”. Diferentemente do que se coloca para Myriam e Fernanda, as atividades administrativas não se configuram como um problema para ela. Há que se considerar que, no momento da entrevista, sua academia tinha somente um ano, enquanto a de Fernanda, dez anos, e a de Myriam, 32.

Na conversa com Maria, a questão sobre ser bailarina ou professora não se colocou espontaneamente e nem foi por mim abordada. Admito que só percebi essa ausência ao transcrever a entrevista. Por que isso teria ocorrido? Primeiro, porque sua atuação como bailarina nos espetáculos de fim de ano da academia de Myriam lhe parece bastante satisfatória: fez parte de uma turma “muito fora do comum” que logo passou a dançar com a turma mais adiantada da academia. Ela teve seu primeiro solo aos 16 anos e sua primeira personagem principal aos 20. São etapas e conquistas importantes para ela, e assim se delineia sua carreira como bailarina nesse contexto, que não é considerado profissional, na medida em que não se recebe uma remuneração para dançar. Em todos os anos em que esteve na academia de Myriam, desde os seus sete anos de idade, Maria nunca deixou de dançar no espetáculo de encerramento das atividades do ano e se lembra de cada um com contentamento.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

Além disso, a peculiaridade do caso de Maria, pelo que já havia ouvido falar, era o fato de ela gostar da parte administrativa, e acabei dirigindo a atenção para esse ponto. Ela diz ser essa a parte de que mais gosta em seu trabalho. “Não é que eu desgoste da outra. Eu adoro estar em sala. Acho muito legal. Gosto das nossas reuniões para coreografar”, justifica-se. Desse modo, consegue conciliar o gosto pela dança, por ensinar dança, e o gosto por esse trabalho administrativo. Uma possível atuação como bailarina profissional passa ao largo; não se coloca como questão.

Considerações finais

A ênfase da análise recaiu, portanto, na vocação atrelada ao dom ou talento – com destaque para o que minhas interlocutoras chamam de “talento físico” para o balé clássico –, considerando sobretudo o projeto de ser professora de balé – e não bailarina profissional – em meio ao campo de possibilidades que se apresentou. Evidencia-se o fato de que minhas interlocutoras percebem-se a si mesmas como indivíduos que fazem escolhas em meio a oportunidades e limitações. Conforme é acentuado por Hughes (1984, p. 296), “carreira envolve, em cada estágio, escolhas de algumas atividades em detrimento de outras”, e a mobilidade numa determinada ocupação dependeria de várias escolhas do indivíduo que, por sua vez, são limitadas por condições variadas (HUGHES, 1984, p. 340).

Convém, por fim, observar como os projetos – que operam num campo de possibilidades, conforme já destacado – se configuram também como instrumentos de negociação da realidade (VELHO, 2003). Assim, Myriam, por exemplo, diz que queria ser professora e coreógrafa, e não dona de academia. E, somente após meu questionamento, considera que o fato de não ter desenvolvido uma carreira de bailarina profissional acaba sendo invariavelmente uma frustração. Conforme foi sublinhado, se a carreira de bailarina pode adquirir uma dimensão sublime perante a de professora, esta, por envolver arte, é valorizada diante de trabalhos administrativos ou burocráticos, incluindo aqueles que precisam ser desempenhados pelas professoras que também são donas de academia.

Referências

- BERTAUX, Daniel. *Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos*. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica: In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 183-191.
- BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. São Paulo: Globo, 2010.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- HOPPE, Sigrid. *Produção corporal da mulher que dança*. 2000. 127 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- HUGHES, Everett C. *The Sociological Eye: selected papers*. New Brunswick: Transaction, 1984.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- MORA, Ana Sabrina. *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. 2010. 452 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – FCNyM/UNLP, La Plata.
- MORANDI, Carla. A dança no ensino de arte. In: STRAZZACAPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 77-94.

Tornar-se bailarina ou professora de balé clássico:
indicações etnográficas sobre carreiras
Fernanda Ferreira de Abreu

PEIRANO, Mariza. Artimanhas do acaso. *Anuário Antropológico/89*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1992. p. 9-21.

PEREIRA, Roberto. *Os passos de Juliana Yanakieva*. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2001.

RUIZ, Sandra. *Partituras del cuerpo: etnografía sobre bailarines de puntas y media puntas en la ciudad de Córdoba*. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – FFyH/UNC, Córdoba.

SAMPAIO, Flávio. *Ballet essencial*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

SENTO-SÉ, João Trajano; COELHO, Maria Claudia. Sobre errâncias, imprecisões e ambivalências: notas sobre as trajetórias de jovens cariocas e sua relação com o mundo do crime. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, n.42, p. 327-357, 2014.

STRAZZACAPA, Márcia; MORANDI, Carla. Apresentação. In: _____. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 7-8.

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

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 133-140, 2001.

WULFF, Helena. *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers*. Oxford: Berg, 1998.

Recebido em 16/03/2016

Aprovado em 16/05/2017

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro¹

Marcos Lacerda²

Resumo

Este artigo analisa as relações entre arte, ciência e política através das obras da artista Patrícia Picinini, tendo como questão principal as implicações éticas, morais, políticas e ontológicas dos experimentos científicos da engenharia genética e da biotecnologia, que parecem gerar uma zona de indiferenciação entre humanos, animais e objetos. A artista prefigura em suas obras o que poderia vir a ser um mundo repleto de seres híbridos, combinação de humanos e animais, que corporificam, de forma complexa, dilemas e impasses da nossa sociedade. Em que medida as invenções da ciência, especialmente no caso da tecnociência, podem ser realizadas sem instâncias de regulação moral e política? De que modo a arte pode atuar como forma de mediação, articulando ciência e política, sem com isso perder sua autonomia e singularidade? Refletiremos sobre essas entre outras questões neste artigo.

Palavras-chave: Ciência. Arte. Pós-humano. Ética.

Abstract

This article analyses the relations between art, science and politics through the work of the artist Patrícia Picinini, having as main issue the ethical, moral, political and ontological implications of scientific experiments in genetic engineering and biotechnology, that seem to create a non-differentiated zone between humans, animals and objects. The artist foreshadow in her works what could become a world full of hybrids creatures, a mix of humans and animals, that embody, in a complex way, dilemmas and deadlocks of our society. How do the scientific inventions, especially in the case of techno-science, can be achieved without moral and political instances of regulation? How does the art can act as a form of mediation, articulating science and politics, without losing her autonomy and singularity? We will reflect on these and other questions in this article.

Keywords: Science. Art. Post-human. Ethics.

1

Doutoranda e Mestre pelo Programa de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

2

Doutor em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ), Mestre em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ.

Introdução

No mês de junho de 2016, ocorreu a exposição “ComCiência” da artista australiana Patrícia Piccinini no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro. As salas eram ocupadas por criaturas imaginárias, fantásticas e tridimensionais, feitas de fibras de vidro, silicone e cabelos humanos – híbridos entre humanos, animais, seres míticos e mutações genéticas. Seres que, segundo a artista, misturam o imaginário mítico de sereias, monstros e elementos surrealistas com seres futurísticos e geneticamente modificados da ciência.

Como resultados temos criações que se assemelham a um pedaço peludo de carne – que também lembra o formato de uma bota – cheio de línguas com a função de procriação (*Boot Flower*, 2015)³; um enorme ser intermediário entre uma mulher e um macaco carregando cuidadosamente um bebê (*Big Mother*, 2005)⁴; uma criança híbrida com nariz e patas de porco (*Prone*, 2011)⁵ e máquinas coloridas que lembram a forma de girinos e espermatozoides (*Mantis*, 2005)⁶ – que geram um misto de repulsa e curiosidade em quem os observa, como se ecoassem, de uma forma ainda enigmática, novas figurações do humano em tempos de pós ou trans-humanismo.

O que tais obras trazem à tona são as tensões entre arte, ciência e política, como os embates éticos decorrentes das experimentações científicas nos campos da biotecnologia, engenharia genética, nanotecnologia, dentre outros.

As produções da artista, em diferentes suportes como escultura, imagem digital, quadro e vídeo, geram uma zona de indiferenciação entre homem, animal e objeto que nos apontam questões como: quais são os limites éticos, políticos e sociais quando levamos investigações no campo da ciência para a prática? Vivemos em uma sociedade na qual a ciência se autonomizou de tal maneira que independe de instâncias de regulação moral e normativa da esfera política? Os experimentos da engenharia genética estariam rasurando o que entendemos por humano, para além do conceito e criando efetivamente novas espécies – ciborgues, híbridos,

3

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/351/54>>. Acesso em: 30 out. 2016.

4

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/167/83>>. Acesso em: 30 out. 2016.

5

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/118/79>>. Acesso em: 30 out. 2016.

6

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/55/46>>. Acesso em: 30 out. 2016.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

biotrônicos? Poderíamos compreender as obras da Patrícia Piccinini como pré-figurações dessas novas formas de vida, mediadas pelo imaginário estético, que se anunciam como possibilidades reais em um futuro próximo, daí o misto de assombro e encantamento que nos causam?

Neste artigo pretendemos tratar dessas questões através da singularidade da arte como mediadora das relações da ciência, ética e estética, pensadas como esferas de produção de sentido relativamente autônomas, tendo como objeto de análise principal as obras de arte que atuam num espaço de mediação complexa entre a ciência, a política e a tecnologia, incluindo as obras da artista Patrícia Piccinini.

Seguimos a seguinte estrutura: no primeiro tópico “Impasses da autonomia da ciência” tratamos da tensão em relação à sobreposição da racionalidade científica sobre a política, abordando temas como: a gestão biopolítica da vida, a primazia da dimensão biológica como fundamento da política e da sociedade e a relação entre as suas variações eugênica e terapêutica nas discussões atuais da engenharia genética, biotecnologia e nanotecnologia. Apresentamos algo do atual contexto no qual os avanços da ciência aliada à técnica ocorrem em uma velocidade muito superior à da discussão da racionalidade ética, o que nos leva a considerar as relações de tensão entre as esferas da ciência e da política, incluindo o pensamento filosófico e valores éticos

No segundo tópico “Pós-humanos na arte ou artes do pós-humano?” nos debruçamos sobre uma sensibilidade nascente no século XIX quanto às formas monstruosas no campo das artes, passando pelas transformações das figurações dos corpos ao longo dos séculos XX e XXI, através da descrição de diferentes trabalhos artísticos. Nele, vemos a forma de atuação da arte como mediação complexa entre a ciência, a política e a vida social, o que nos conduz justamente ao terceiro tópico: “A arte como mediação”, onde apresentamos de forma mais pormenorizada algumas obras de Patrícia Piccinini associadas às formas de articulação complexa nesses diferentes âmbitos, antecipando vivências, afetos e possíveis impasses morais e éticos.

Impasses da autonomia da ciência

Em ensaio publicado no livro “O Homem-Máquina: A ciência manipula o corpo” (2003), Rouanet faz um recuo de alguns séculos na história e traz a discussão de La Mettrie, filósofo do Iluminismo que, no século XVIII, defendia uma preponderância da dimensão orgânica sobre a social, política, moral e ética, antecipando em muitos aspectos o que vivemos atualmente como o predomínio da biologia molecular e da genética, a condição de médicos como autoridade moral e política da sociedade e o que estamos chamando de predomínio da “dimensão biológica sobre as dimensões política e social”.

Para La Mettrie o corpo é o principal *locus* de fundamentação da sociedade. Os comportamentos humanos são “determinados” pelo funcionamento orgânico dos corpos, explicando as gêneses do crime, gênero, patologias etc. Considerando que a realidade do homem é basicamente uma dimensão material e orgânica e não espiritual ou divina, La Mettrie defende uma mesma dimensão orgânica compartilhada entre humanos e outras espécies animais, como se não existisse nenhuma diferenciação ontológica entre humanos e não humanos. Logo, por ser adepto de um monismo materialista radical, o filósofo exalta a busca por prazer de um modo hedonista e individualista como objetivo último do homem, por mais que isso implique em tensões entre os domínios público e privado, colocando em xeque a liberdade do Outro. Assim, o corpo deixa de ser morada de uma essência divina ou de alguma forma de regulação moral e social, podendo ser objeto de manipulação com a finalidade de alcançar um prazer máximo.

Na discussão contemporânea, esta primazia orgânica pode ser transposta para uma primazia da biologia molecular e da genética como fundamento e valor, se sobrepondo assim a outras instâncias da realidade social e política. Nesse contexto, ganha relevância a gestão biopolítica sobre os corpos como forma de realização da política na contemporaneidade em diversas esferas⁷. No âmbito das relações de trabalho, por exemplo, surgem questões a respeito da relação entre cuidado e controle social por parte de patrões que poderiam ter acesso à predisposição genética

7

O tema da gestão biopolítica na modernidade e suas extensões em questões mais contemporâneas tem sido tratado por diferentes autores associados às teorias críticas da modernidade. Podemos ver essa discussão em “A condição humana” (1991) de Hannah Arendt, “A microfísica do poder” (2010) e “A ordem do discurso” (2008) ambos de Michel Foucault, “Homo Sacer” (2002) de Giorgio Agamben e “Império” (2010) de Antonio Negri e Michael Hardt, entre outros.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

de seus empregados quanto ao desenvolvimento de doenças. Quanto à medicina, questões como o uso de diagnósticos prévios na gestação que podem levar à escolha de sua interrupção e a possibilidade de interferência e modelagem de corpos através do uso de hormônios trazem dilemas éticos que tangenciam a questão da eugenia. Por fim, no que diz respeito à saúde alimentar global, o desenvolvimento de transgênicos e pesticidas e seus impactos na biosfera, modificando sequências genéticas entre e intra espécies, geram especulações sobre riscos da atuação científica em escala inimaginável.

A tensão entre o que as novas experimentações científicas prometem e vem realizando, com as consequências e implicações de ordem moral, ética, política e social tem sido objeto de análise por diversos autores. Habermas, em *O futuro da natureza humana* (2004), apresenta uma crítica de cunho reflexivo ao que ele chama de processo de "Eugenia liberal", como expressão da mudança radical provocada pela biotecnologia e pelas engenharias genéticas nas formas de regulação e autopercepção moral das sociedades modernas. O centro de sua crítica incide principalmente na questão da criação de órgãos e da medicina reprodutiva, separando-a em dois eixos: a pesquisa com embriões e o DPGI (Diagnóstico Genético de Pré-implantação). Em ambos os casos, a objetivação da relação social atinge um nível problemático, na medida em que a substituição da seleção natural pela seleção artificial, com o controle de agentes das elites médicas e científicas, pode estar nos conduzindo para a eliminação do diálogo democrático e das relações com o outro entendido como sujeito. Tanto no caso das pesquisas com embriões, quanto da medicina reprodutiva, os riscos reais para a espécie humana precisam ser explicitados na arena pública, para que todos possam tomar decisões a respeito e estabelecer limites morais e éticos, pautados no consenso da esfera pública global.

Habermas apresenta alguns esforços para a construção de formas de regulação normativa da biotecnologia e engenharia genética. Uma delas está presente, inclusive, na carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia, que prevê, no seu artigo 3º, "a proibição de práticas eugênicas, sobretudo das que visam à seleção de pessoas" e "a proibição da clonagem reprodutiva de seres humanos", no entanto, o próprio autor desconfia da

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

atenção por parte de outros países, em especial os Estados Unidos, em relação a estas orientações normativas da “Velha Europa” (HABERMAS, 2004, p. 21).

Vandenbergue em *Jamais fomos humanos* (2010) apresenta um quadro bastante sombrio e associa o advento das biotecnologias e da engenharia genética ao desenvolvimento de uma nova lógica cultural no neocapitalismo global. Esta nova lógica tem como base a relação entre a aceleração das mudanças nas novas tecnologias da informação, incluindo as intervenções no genoma humano e na biosfera em geral, os valores do neoliberalismo pós-Guerra Fria e as filosofias do pós-humanismo. Uma das suas expressões mais candentes é a construção de uma zona de indiferenciação entre humanos, animais e máquinas, com a perda da autonomia ontológica e moral do humano.

Em todos estes casos, temos o encontro entre a valorização do corpo, ou melhor, das suas funções orgânicas e o fundamento mercantil da racionalidade técnica-instrumental, cuja fusão coloca em suspenso valores éticos, morais e com isso, influencia decisivamente as instâncias decisórias da política institucional e as regras e normas da vida social em geral. Em outras palavras, a sobreposição da biologia como valor, nas variações mais contemporâneas associadas à biologia molecular e à genética, tem como fundamento a racionalidade instrumental- mercantil de base técnica e científica.

Como já anunciado por David Le Breton (2003) o corpo, na nossa sociedade contemporânea, é pensado, cada vez mais, como um simples suporte e veículo para o indivíduo, como algo imperfeito, que deve ser corrigido pelas inovações nas áreas da medicina, genética, robótica: as tecnociências. A finalidade da transformação do corpo se relaciona também com outras perspectivas como a eugênica, que busca uma forma “perfeita” do corpo humano de acordo com padrões ditados pelo campo médico – situado histórico e culturalmente; a terapêutica cujo objetivo é melhorar as condições de vida – como as diferentes próteses que fazemos uso no nosso dia a dia – e, por último, a estética, no campo da arte, que inclui experimentações cognitivas, corporais, sociais, etc. A relação da dimensão eugênica com a terapêutica é uma das mais conflituosas, pois são as

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

finalidades das inovações científicas que estão em jogo: para que servem, quem se apropria dessas e com que objetivos?

O filósofo e sociólogo português, Hermínio Martins (2012), criou uma interessante tipologia para pensar as implicações da tecnociência, baseada em duas figuras: Prometeu e Fausto. A primeira seria a visão prometeica, relacionada ao mito grego de Prometeu, que rouba o fogo dos deuses para dá-lo aos homens, sendo terrivelmente castigado pelo ato. Tal perspectiva busca conhecer racionalmente a natureza, dominá-la, visando ao bem da humanidade, à melhoria das condições de vidas dos homens – com a consequente extinção da miséria – pelas descobertas científicas. A ciência teria então um papel emancipatório, de libertação dos homens através das tecnologias, em direção à uma sociedade mais justa e racional, aproximando-se de concepções como o iluminismo, positivismo e socialismo utópico (SIBILIA, 2015). As tecnologias levariam a um aperfeiçoamento do corpo humano, através de próteses e extensões que amplificariam as capacidades biológicas, sendo o uso da técnica apenas instrumental, com a prioridade ontológica do orgânico e do social sobre o âmbito das tecnologias, da ciência e da informação (LACERDA, 2015). Compreende-se a técnica como relação social de produção e por isso dependente do humano, submetida às instâncias morais, éticas e espirituais que impõem limites às experimentações científicas, de modo que nem tudo que se deseja, ou que saiba possível de realizar pela técnica, deva ser de fato concretizado. Ou seja, o âmbito técnico-científico deve submeter suas ações às normas de regulação, legislação e fiscalização das mais diversas instâncias, morais, éticas e políticas.

A segunda perspectiva seria a fáustica, remetendo ao mito alemão transposto em poema por Goethe. O centro da narrativa do mito é a busca de conhecimento ilimitado e acesso à verdade pelo jovem estudante Fausto. Para isso, ele seria capaz de fazer, inclusive, um pacto com o diabo, que poderia ser entendido como uma metáfora para a interdição de qualquer limite ou restrição. A perspectiva fáustica é o impulso pelo conhecimento infinito que não conhece barreiras de nenhum tipo (moral, ética etc.) e muito menos visa à melhoria das condições de vida da humanidade. Para o tema da tecnociência, é a prioridade ontológica da relação entre saber

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

e técnica que gerou o domínio dos mundos orgânicos e inorgânicos para fins de previsão e controle (SIBILIA, 2015; FERRAZ, 2015). Nessa visão, a técnica se autonomizou de tal forma do ambiente orgânico e social, que o torna obsoleto, descartável, podendo criar mudanças radicais na vida orgânica a partir de experimentos científicos que não atendem a nenhum tipo de regulação (LACERDA, 2015). Como nos lembra Sibilía (2015), o impulso fáustico constitui a tecnociência (biotecnologia, nanoengenharia, engenharia genética, dentre outras), de modo que nessa perspectiva a ciência dependeria da técnica – sua essência.

A perspectiva eugênica, tal qual apresentamos, se aproxima do impulso fáustico, onde o que importa é a técnica pela técnica, o avanço da tecnologia, sem que exista o desejo de compartilhamento de seus benefícios de modo amplo e irrestrito. Por outro lado, a perspectiva terapêutica aproxima-se da prometeica, de aperfeiçoamento do humano pela técnica. Proust (2009), por exemplo, nos apresenta os sistemas de substituição sensorial que permitem que uma pessoa privada de uma modalidade sensorial possa obter os dados transmitidos por essa modalidade em outro formato que seja capaz de decodificar. É o caso de pessoas cegas que por meio de captadores como uma câmera a tiracolo obtêm informação visual processada em digital e, por um sistema de aclopação – uma tela vibrotátil em contato com a pele nas costas ou no abdômen – que converte *pixels* em estímulos táteis ou ondas sonoras permitem que deficientes visuais consigam tanto localizar como identificar objetos à sua volta. A autora cita também videogames que são usados como técnicas de ampliação cognitiva no treinamento da atenção para desenvolvimento da inteligência individual, dentre outros.

As relações entre as dimensões eugênica e terapêutica nos trazem a questão das formas de regulação normativa dos experimentos científicos. Sibilía (2015) nos conta que, em 2003, dois anos antes da primeira cirurgia de transplante de rosto, o cirurgião francês Laurent Lantiéri admitia ao resto do mundo que já era capaz de realizá-la junto à sua equipe. Contudo, antes de continuarem os avanços, submeteram o projeto a um comitê ético e científico nacional. Nessa época, Lantiéri tinha dois concorrentes rivais: o britânico Peter Butler e o americano John Barker. Segundo a autora, o comitê

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

negou o pedido de Lantiéri ressaltando diversos riscos tanto cirúrgicos quanto psicológicos que a atividade poderia ocasionar. Algum tempo depois, foi a vez do cirurgião americano submeter o pedido da cirurgia a um comitê ético de uma universidade local. Todos foram surpreendidos em 2005, quando a equipe dos franceses Bernard Devauchelle e Jean-Michel Dubernard realizou após quinze horas de cirurgia, o primeiro transplante facial de rosto, atropelando tanto as instâncias éticas nacionais como jurídicas que discutiam a aplicabilidade da investigação científica.

No entanto, se no início os cirurgiões enfrentaram questionamentos éticos e morais, hoje a técnica se encontra banalizada, o que não significa que a cirurgia estética tenha se popularizado, sendo acessível apenas para parte de uma elite. A discussão ética de tais aplicações tem perdido espaço de regulação e normatização frente à velocidade dos progressos científico e tecnológico – intrinsecamente relacionados aos interesses do capitalismo global (SANTAELLA, 2003).

Vimos que a questão da primazia da dimensão biológica, expressa na relação entre a biotecnologia e as engenharias genéticas com a racionalidade técnica-mercantil, tem se transformado num perigoso fundamento da política, deixando de lado formas de regulação moral e ética. Vimos também que essa tensão encontra lugar nas perspectivas eugênica e terapêutica. Existe ainda uma outra variação, que passaremos a tratar agora: a estética. Veremos como ela vem se desenvolvendo nas artes do pós-humano e como tem atuado como instância complexa de mediação.

Pós-humanos na arte ou artes do pós-humano?

O pós-humano pode ser entendido como um conjunto de mudanças psíquicas, mentais, físicas, perceptivas, cognitivas; sensibilidades que estão sendo criadas e/ou ampliadas pelas novas tecnologias. Vivemos em um período marcado pelas redes de informação, o ciberespaço, a realidade virtual, a imagem digital e seus códigos binários: sinais de uma nova dinâmica, que, por vezes, é tomada como exemplo da cultura pós-

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

moderna. É nesse cenário que categorias como mutações, corpos híbridos, pós-biológicos, ciborgues e pós-humanos passam a circular nos campos da arte e da cultura, apontando para as transformações que as tecnologias da comunicação produzem na vida humana em suas mais variadas dimensões.

Coli (2003) destaca que o século XIX criou uma sensibilidade para as formas monstruosas – podemos lembrar do livro *Frankenstein ou o Prometeu moderno* de Mary Shelley, originalmente publicado em 1818, tendo como tema as complexidades e os fantasmas da relação entre ciência e seus limites éticos. Já o século XX, segundo o autor, foi rico em criar relações fronteiriças entre arte e ciência, centradas no corpo, ou seja, trabalhava-se com imagens artísticas ou científicas e, às vezes, as duas de modo simultâneo, gerando uma sensibilidade aberta a formas monstruosas que combinavam carne, entranhas e deformações do corpo. Essas formas colocavam em questão os limites sociais, morais, éticos, metafísicos e políticos da sociedade, suscitando uma ambiguidade que gerava diferentes formas de afeto entre o encantamento e a repulsa, assim como as obras de Patrícia Piccinini. A seguir, mencionaremos algumas experiências artísticas do século XX e XXI.

Dentre os artistas mais famosos que trabalham com corpos híbridos, biocibernéticos, entre carne e próteses que visam a expandir o corpo orgânico, modificá-lo, ampliá-lo – por uma perspectiva prometeica – destaca-se o australiano Sterlac. Dentre suas experiências, podemos citar “Third Hand”⁸ onde o artista, no final dos anos 1970, encomendou a um engenheiro japonês uma terceira mão robótica, que, em 1980, implantou em seu corpo como prótese. Ligada a seus braços, a mão era ativada por sinais elétricos dos músculos do abdômen e pernas, sendo possível movimentá-la para agarrar coisas e soltá-las (SANTAELLA, 2003). Em 1997, o mesmo artista implantou uma orelha – prótese de cartilagem humana – ao seu braço nomeada de “Ear on arm”,⁹ criando, na época, uma polêmica relacionada ao alto custo de uma operação como essa realizada por um artista sem necessidade médica. Sterlac também tentou algumas vezes implantar um minúsculo microfone à sua terceira orelha que, através da internet, poderia transmitir os sons que ouvia, contudo, devido às sucessivas infecções, o aparelho foi removido.

8

Disponível em: <<http://stelarc.org/?catID=20265>>. Acesso em: 9 maio 2017.

9

Disponível em: <<http://stelarc.org/?catID=20242>>. Acesso em: 9 maio 2017.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

Na mesma linha de experimentos artísticos, temos as cirurgias realizadas por Orlan desde a década de 1990, dentro do projeto “A reencarnação de santa Orlan”¹⁰, no qual a artista se submete a diversas operações para adequar seu rosto aos parâmetros de beleza da sociedade ocidental. Orlan transmite ao vivo suas cirurgias para diversas galerias de arte ao redor do mundo, contando com repórteres e tradutores nas salas de operação, além da equipe médica. Cria assim um evento performático enquanto seu rosto é transfigurado em busca de um aperfeiçoamento físico e estético (SANTAELLA, 2003). No período pós-operatório, a artista lança ainda na internet diversas imagens da recuperação e transformação do seu rosto, destacando o sofrimento causado pela submissão aos ideais de beleza e questionando o papel da ciência no controle dos corpos.

Enquanto Sterlac e Orlan trabalham com as relações entre carne e tecnologia, um projeto chamado “Tissue Culture & Art Project” (TC&A)¹¹, fundado por Oron Catts em 1996, explora a produção de uma nova classe de objetos (ou “seres”) chamados de “semi-vivos” criados através da manipulação de células e formação de tecidos fora do corpo. O projeto TC&A é desenvolvido no “SymbioticA – The Art & Science Collaborative Research Lab”, um laboratório de pesquisa sediado na Escola de Anatomia e Biologia Humana da Universidade da Austrália Ocidental, dedicado à exploração artística e conhecimento científico, frequentado por pesquisadores de diferentes áreas. No projeto TC&A, oferece-se aos artistas a possibilidade de trabalhar com células e comunidades de células – obtidas, por exemplo, por meio da biópsia de um animal vivo – manipulando e direcionando seu crescimento e sua formação tridimensional, a partir de pequenos suportes desenvolvidos no laboratório. Desse modo, são geradas esculturas “semi-vivas” ao passo que tecidos se desenvolvem em formas pré-determinadas, fora do corpo.

Oron Catts e Ionat Zurr, com a colaboração de Guy Ben Ary, criaram o projeto “Tissue Culture & Art(ificial) Womb” também chamado de “The Process of Giving Birth to Semi-Living Worry Doll” que consistia em dar vida às bonecas típicas da Guatemala chamadas de “quitapenas” (“worry dolls” em inglês). Assim, Catts e Zurr (2002) relataram que junto a uma caixa dessas, vendida num shopping de Boston, nos Estados Unidos, um

10

Disponível em: <<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>>.
Acesso em: 9 maio 2017.

11

Disponível em: <<http://lab.anhb.uwa.edu.au/tca/about/>>
Acesso em: 14 maio 2017.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

cartão contava que as índias guatemaltecas ensinavam aos seus filhos que contassem suas preocupações às bonecas antes de dormir, pois, durante o sono, essas resolveriam todos os problemas. Baseados no conto, os artistas-cientistas (ou cientistas-artistas) criaram sete bonecas com nomes de preocupações: Verdades Absolutas, Biotecnologia, Capitalismo e Corporativismo, Demagogia, Eugenia, Medo, Genes e Esperança. Assim, as células foram desenvolvidas num soro de origem animal, gerando tecidos no formato das bonecas, sendo as etapas de crescimento documentadas por fotografias. Elas também foram expostas no "Ars Electronica Festival", realizado em Linz, na Áustria, em 2000, sendo a primeira vez que estruturas projetadas de tecido vivo entraram em uma galeria (CATTS; ZURR, 2002). A palavra "womb" em inglês tem como tradução a palavra "útero", referindo-se ao útero artificial no qual as bonecas são criadas. Rennó e Alsina (2015) destacam que tal experiência pode servir para a reflexão sobre essencialismos relacionados aos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, pois, se em um futuro próximo, tivermos a capacidade de gerar vida fora do corpo humano, a função reprodutora não consistirá em uma função privativa do corpo feminino.

O projeto "Disembodied Cuisine"¹² ou "The TC&A Semi-Living Steak" consistiu na produção de filés semi-vivos em laboratório, através da biópsia de animais, sendo destinada, desta vez, para o consumo. A experiência foi realizada em 2003 como parte da exposição "L'Art Biotech" em Nantes, na França, onde a carne de rã produzida artificialmente foi cozinhada e servida a convidados, que, contudo, mal conseguiram comer o banquete, definindo como horríveis tanto o sabor como a textura da carne. Aqui, vale destacar a observação de Rennó e Alsina (2015) que apontam para o fato de que não consumimos apenas tecidos, mas a carne de um animal cujos músculos foram exercitados ao longo de sua vida e que possui elementos químicos particulares, inclusive os do sofrimento do sacrifício. Um caso curioso que os autores pontuam é o de uma estudante vegetariana do SymbioticA que passa a inserir a carne produzida em laboratório na sua alimentação, argumentando que essa já não lhe causa aversão, uma vez que não envolve sacrifício de animais, voluntariando-se para que as biópsias necessárias para confecção dos filés para seu consumo fossem feitas de sua própria

12

Disponível em: <<http://lab.anhb.uwa.edu.au/tca/disembodied-cuisine/>> Acesso em: 14 maio 2017.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

carne. Já o projeto "MEART – The Semi Living Artist"¹³, de 2001, também desenvolvido pelo SymbiotiA, é uma instalação que possui um "cérebro" que consiste na cultura de células nervosas em um laboratório de neuro-engenharia no Instituto de Tecnologia de Georgia, nos Estados Unidos, e seu "corpo" um braço robótico capaz de criar desenhos bidimensionais, movimentado a partir da detecção de atividade elétrica dos neurônios e transmitido pela internet, que pode estar em qualquer lugar.

Tais projetos põem em discussão: o que entendemos como vida, uma vez que tecidos semi-vivos podem ser criados fora do corpo humano e se comunicarem entre si; a possibilidade de "fabricar" vida em laboratório segundo nossos interesses – borrando as fronteiras entre o que nasce e o que é produzido, o animado e o inanimado, a relação que temos com nosso próprio corpo e o meio ambiente – interferindo em milhares de anos de processo evolutivo – caso das sementes transgênicas, organismos geneticamente modificados; as relações entre individualismo e autenticidade, presentes na discussão da clonagem e do fenômeno digital; os fins da biotecnologia e os interesses comerciais envolvidos. A manipulação de materiais vivos através de instrumentos da biologia moderna com fins artísticos dá visibilidade a processos até então reclusos em laboratórios, gerando debate sobre suas implicações éticas e sociais.

Um primeiro ponto que tais experimentos trazem à tona é a ideologia que sustenta a biotecnologia; a de que o homem possui domínio e controle sobre a natureza, relacionando-se com essa de modo instrumental e utilitário, existindo fora da mesma. O segundo é a biotecnologia como indústria, assim, ao invés de se guiar pelo interesse público com o objetivo de resolver os problemas do mundo, como na área da saúde e do meio ambiente, preocupa-se de fato com a geração de produtos e serviços voltados para nichos de mercado que possuem capital econômico para usufruir de seus avanços. Segue-se assim uma corrida desenfreada por patentear instrumentos científicos, medicamentos, genes, processos químicos, com fins estritamente comerciais, atrelados a novas concepções sobre natureza e corpo que são difundidas na sociedade. Desse modo, a racionalidade científica está relacionada à econômica, comercial, financeira, de classe; não podendo ser desvinculada do contexto no qual é produzida

13

Disponível em: <<http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project.html>>. Acesso em: 14 maio 2017.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

e da teia de interesses na qual está imbricada. Contudo, além de ser um discurso parcial sobre a realidade, as tecnociências têm a capacidade de fato de alterar o biológico produzindo uma nova natureza, ou seja, uma outra realidade natural e social. Desse modo, os artistas ao trabalharem sobre materiais vivos, alterando o código genético, estão questionando, e muitas vezes, explicitando, como as motivações comerciais, econômicas, financeiras, de classe estariam inscritas nesses novos seres que são criados por técnicas, instrumentos, valores enraizados na sociedade capitalista.

Em 2000, o artista brasileiro naturalizado americano, Eduardo Kac, criou "GFP Bunny – Alba, a coelhinha transgênica"¹⁴ que consistiu na criação de um coelho que sob uma luz específica tornava-se verde brilhante devido à um gene encontrado numa água viva. Tratava-se de uma "arte transgênica", segundo o artista, que empreendeu um projeto de engenharia genética com a transferência de genes naturais e sintéticos de um organismo para outro, resultando na produção de um ser único, de modo artificial. O trabalho artístico compreendia a visibilidade de técnicas científicas comuns em laboratórios e a discussão sobre organismos modificados geneticamente, além da integração do coelho no lar de Kac. Contudo, conforme Rennó e Alsina (2015) descrevem, o coelho foi retido pelo laboratório de pesquisa onde alguns biólogos colaboraram com o artista devido à pressão da imprensa que se dividia entre conceber Alba como arte ou aberração. Os autores apontam que a técnica utilizada por Kac em Alba vinha sendo utilizada por laboratórios desde os anos 1970, sendo a produção de mamíferos fosforescentes realizada desde 1995, contudo, eram práticas restritas à comunidade científica, que não vinham a público. Rennó e Alsina pontuam que a dimensão alcançada pelo debate se deu pelo fato da criação de Alba não ter sido guiada por valores que regem a prática científica como a praticidade e a utilidade – pertencentes à uma racionalidade econômica – dando outro fim a células e tecidos. De 2003-2008, Eduardo Kac criou ainda outra obra transgênica "A história natural do enigma"¹⁵, uma flor – batizada de "Edunia", híbrido do primeiro nome do artista com Petúnia – resultado de engenharia genética que detinha DNA de Kac que produzia uma proteína na rede venosa da petúnia criando a imagem de veias vermelhas em uma flor rosa – um ser parte humano,

14

Disponível em: <<http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project.html>>. Acesso em: 14 maio 2017.

15

Disponível em: <<http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project.html>>. Acesso em: 14 maio 2017.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

parte flor – servindo, inclusive, à reflexão sobre a continuidade da vida entre diferentes espécies.

A apropriação de processos de genética e da manipulação celular por artistas – uma tendência crescente, com a troca de seus ateliês por laboratórios de pesquisa – expõe as tensões éticas existentes na biotecnologia com a produção de híbridos construídos em parte artificialmente, o que leva sua aplicação para além de uma discussão do âmbito acadêmico – sobre seus temas de interesse, processos, prática, medicamentos – e sim, para uma dimensão ontológica e epistemológica. Ao atuarem sobre tecidos vivos, tais artistas deslocam a discussão de uma dimensão estética para uma dimensão orgânica. Surgem questões relativas quanto à responsabilidade sobre os objetos semi-vivos e seu cuidado, sobre uma possível objetificação da vida, sobre os caminhos que a biotecnologia pode nos levar, os discursos por ela produzidos sobre corpo, saúde, natureza, a tensão entre criação divina e artificial e a transgressão de tais esferas, os riscos assumidos na prática de tais experimentos e seus possíveis danos, dentre outras. Além de trabalharem para a desconstrução de mistificações construídas em torno do método científico – uma racionalidade objetiva que teria acesso à uma realidade existente sem qualquer tipo de distorção, “pura”, atemporal, desvinculada de qualquer contexto – os artistas também servem como catalisadores de processos criativos, inovadores, novas formas de percepção e cognição do corpo, da vida e do ambiente.

Conforme esses exemplos, a arte contemporânea se destaca então como espaço privilegiado de experimentação de uma nova concepção e imagem do homem, por artistas que tensionam as relações humano-máquina-animal.

A arte como mediação

A arte atua assim como instância complexa de mediação, entre a ciência e a tecnologia. Podemos ver, através dos experimentos da arte do pós-humano, uma série de espelhamentos que refletem e refratam

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

diferentes ambiências possíveis entre a moral, a ética, a política e a vida social. A relação entre política e ciência, apresentada na primeira parte, e a expressão da complexidade dessa relação na arte do pós-humano, apresentada na segunda, podem ser pensadas agora tendo como objeto algumas das obras de artista Patrícia Piccinini.

Vamos destacar aqui as seguintes obras: *Big Mother* (2005), *The Young Family* (2008)¹⁶, *Mantis* (2005), *Sphinx* (2012)¹⁷ e *The breathing room* (2000)¹⁸. São obras que tem como característica principal a criação de uma zona de indiferenciação radical entre humanos, animais e máquinas. Figurações humanas em formas e tamanhos variados, sobre-humanas, mescladas a macacos, porcos, máquinas e peças de vestuário, como botas. Também encontramos a presença de dobras e reentrâncias de peles, cuja forma não nos permite vislumbrar nenhuma feição inteligível.

Começemos por *Big Mother* híbrido entre mulher e macaco que possui um olhar que nos encara com um misto de tristeza e resignação, amamentando um bebê em seus braços. De um lado, o olhar evoca uma sensação de humanidade, de vida independente, e, por outro, a figura nos remete à ideia de sujeição, de uma vida concebida para arcar com determinada função, evocando a imagem de uma “ama de leite” de um passado de escravidão. Essa obra nos leva a indagar se as reprogramações genéticas estariam sendo usadas para tornar os homens mais dóceis, gerando relações interpessoais que caracterizariam o trabalho escravo. O conflito social atual não estaria se deslocando de uma luta de classes para um abismo entre espécies: de um lado, uma elite genética turbinada por próteses de alta tecnologia – ícones de uma utopia médica – e de outro, seres produzidos para servir, na condição de escravos? Ou estaríamos diante de uma intensificação da luta de classes dentro da nova lógica cultural do capitalismo global?

Em *The Young Family* uma mãe – misto de humano e porco – amamenta suas crias. A artista, em entrevista¹⁹, afirma que criou tal obra tendo como estudo base o processo de xenotransplante – um campo de possibilidades da engenharia genética onde novos animais seriam gerados para fornecer órgãos saudáveis a humanos doentes, gerando impasses éticos. Teriam esses seres vidas próprias independentes da vontade do

16

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/144/64>>. Acesso em: 30 out. 2016.

17

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/125/64>>. Acesso em: 9 maio 2017.

18

Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/312/76>>. Acesso em: 9 maio 2017. Um vídeo com um trecho das imagens em movimento pode ser visualizado no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-33yN4c1U2Y>>. Acesso em: 14 maio 2017.

19

Entrevista da artista Patrícia Piccinini cedida à Ellen McDonald em: DANTAS, Marcello; MCDONALD, Ellen. *ComCiência*, Patrícia Piccinini. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2015. p. 35.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

seu criador? Essas novas formas de vida seriam alvos de sentimentos de compaixão e empatia, gerando afeto? Até que ponto poderíamos interferir na própria lógica da evolução natural, criando sequências inteiras de códigos genéticos? Estaríamos criando novas relações de dominação e servidão?

Mantis são estruturas feitas de aço, fibras de vidro e couro, que nos remetem, em sua textura e tamanho, a mini *jet skis* coloridos em formas de girinos e espermatozoides retorcidos como se estivessem em movimento. Formas de vida em objetos maquínicos. Em *Mantis*, a relação de indiferenciação é entre o domínio orgânico e o inorgânico, entre a vida biológica e o inanimado. Não se vê ali vestígios da dimensão orgânica, a não ser no desenho das formas, que remetem à vida em seu estágio inicial, como se fossemos desde já objeto ou como se a indiferenciação entre humanos e máquinas estivesse na gênese da distinção entre a vida e o inanimado.

Já *Sphinx* é um aglomerado de peles, reentrâncias, orifícios e protuberâncias amontoados na forma de uma esfinge, que parece nos propor o temível enigma: “Decifra-me ou te devoro”. Trata-se de uma imagem de difícil apreensão. Nos questionamos se essa sobreposição de peles poderia ganhar vida como os objetos semi-vivos do TC&A. A questão parece acentuada na instalação *The breathing room*, da mesma exposição, onde temos um pequeno vislumbre do que poderiam ser essas novas formas de vida. Ao entrarmos numa sala escura, somos envolvidos por um som que nos lembra a respiração de uma pessoa asmática. Contudo, ao ouvirmos atentamente, não parece mais um som humano, mas mecânico, com intervalos regulares, cronometrados. Na parede à nossa frente, são projetados vídeos de imagens que nos lembram úvulas com poros, aberturas e apêndices que se abrem-e-fecham ao compasso do som. O último também guia as vibrações do chão através de transdutores instalados na galeria, nos envolvendo totalmente no ritmo da “respiração”. Esta, contudo, vai ficando cada vez mais e mais intensa, assim como o abre-e-fecha dos poros das úvulas e as vibrações, até quase gerar uma sensação completa de agonia, quando repentinamente acaba. Tudo volta ao ritmo normal, para depois de um certo tempo recomeçar. Aqui, as imagens projetadas de orifícios,

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

peles, úvulas, os sons, vibrações nos geram sensações difusas de ansiedade e espanto. A indiferenciação entre humanos, animais não-humanos, vida e objetos inanimados se confunde numa imagem difícil de ser captada, processada, identificada. Aquilo que nas obras anteriores prefigura uma possível nova ordem de sentidos, se desvanece aqui em assombro e impossibilidade de figuração.

Se nos primeiros exemplos, a indiferenciação se dá como justaposição entre humanos e animais e no terceiro, a mesma se dá como fusão e justaposição entre vida e objetos inanimados; nos últimos, temos uma fusão ininteligível e radicalmente desfigurada entre peles, dobras, reentrâncias e sons. Nos três casos, podemos ver como as obras da artista se situam no âmago das questões tratadas neste artigo, no limiar entre arte, ciência e tecnologia.

Conclusão

A exposição da artista Patrícia Piccinini ocorrida no Rio de Janeiro circulou nos CCBBs de capitais como São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, durante o ano de 2016, alcançando mais de 1,2 milhão de pessoas²⁰, sendo recorde de público e superando as mostras de Picasso e Kandinsky organizadas pelo mesmo centro cultural, que levaram respectivamente 620 mil e 442 mil visitantes. O que isso nos diz é que o tema de corpos grotescos, das mutações genéticas e dos híbridos entre humanos, animais e máquinas tem um apelo popular muito forte, de modo que o assunto está entranhado em diversos ícones culturais: da discussão acadêmica ao cinema de ficção científica; do desenho animado à novela; da divulgação da ciência em veículos de massa às propostas políticas partidárias etc.

O interesse demonstrado por diversos atores sociais no tema em questão nos leva a reforçar o argumento que tanto os avanços da engenharia genética, como a possibilidade de clonagem, a disseminação dos alimentos transgênicos, dentre outros, não devem ser assuntos de interesse e decisão apenas de grandes empresas e corporações; são questões públicas que

20

Disponível em:
<<http://hojeemdia.com.br/almanaque/depois-de-atrair-1-milh%C3%A3o-de-visitantes-exposi%C3%A7%C3%A3o-comici%C3%A2ncia-chega-ao-ccbb-bh-1.419868>>. Acesso em: 30 out. 2016.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?

Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

devem ser debatidas, submetidas ao controle social, analisadas caso a caso, devidamente contextualizadas, por meio de uma ação multidisciplinar que inclua, além das ciências médicas e biológicas, a filosofia, o direito, antropologia, sociologia, economia e comunicação. Como Rennó e Alsina (2015), Habermas (2004), Vandenbergue (2010) e Martins (2012) pontuam, os limites a serem colocados ao tratarmos de criação e experimentações quanto à vida, não virão da ciência, mas sim de formas de regulação jurídico-política.

A partir da necessidade de ampliação de esferas de decisão política sobre as formas de uso das inovações da ciência, a grande questão com que nos deparamos é se haveria tempo e condições para criarmos formas de regulação ética e moral dos avanços da tecnociência, engenharia genética, nanotecnologia, biotecnologia. Ou estaríamos diante de uma realidade incontornável, onde teríamos de aprender a conviver com novos seres híbridos e com todos os impasses que eles nos trazem?

Caso o segundo cenário seja o mais provável, esperamos, ao menos, que sejam seres como as fascinantes criaturas de Piccinini.

Referências

CATTS, Oron; ZURR, Ionat. Growing semi-living sculptures: The Tissue Culture & Art Project. *Leonardo Journal*, Cambridge, v. 35, n.4, p. 365-370, 2002. Disponível em: <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/tcleonardo.pdf>>. Acesso em: 9 maio 2017.

COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 299-315.

DANTAS, Marcello; MCDONALD, Ellen. *ComCiência*, Patrícia Piccinini. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Experimentum In-Humanum: Do fáustico aos novos infernos de avaliação. In: D'INCAO, Maria Ângela (Org.). *Domínio*

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

das tecnologias: ensaios em homenagem a Hermínio Martins. São Paulo: Editora Letras a Margem, 2015. p. 87-102.

HABERMAS, Jurgen. *O futuro da natureza humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LACERDA, Marcos. A passagem para o pós-humano como problema. In: D'INCAO, Maria Ângela (Org.). *Domínio das tecnologias*: ensaios em homenagem a Hermínio Martins. São Paulo: Editora Letras a Margem, 2015. p. 221-228.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

MARTINS, Hermínio. *Experimentum Humanum*: civilização tecnológica e condição humana. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

NOVAES, Adauto. Entre dois mundos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A condição humana*: as aventuras do homem em tempos de mutações. São Paulo: Agir: Edições SESCSP, 2009.

PROUST, Joelle. Autocontrole: em direção a um novo homem? In: NOVAES, Adauto (Org.). *A condição humana*: as aventuras do homem em tempo de mutações. São Paulo: Agir: Edições SESCSP, 2009. p. 341-374.

RENNÓ, Raquel; ALSINA, Pau. *Entre Monstros e Quimeras*: Arte, biologia e tecnologia. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2015.

ROUANET, Sergio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Homem-Máquina*: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 37-64

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o moderno Prometeu*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SIBILIA, Paula. A digitalização dos corpos. In: BENTES, Ivanna (Org). *Corpos Virtuais*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2015.

Seres híbridos e corpos monstruosos: questão de tempo ou ficção?
Daphne Cordeiro
Marcos Lacerda

STERLAC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (Org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed.Unesp, 1997.

VANDENBERGHE, Frèdèric. Jamais fomos humanos. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 214-234, set. 2010. Disponível em: <<http://www.ibicit.br/liinc>>. Acesso em: 14 maio 2017.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 04/05/2017

AÇÃO-TEXTO EM DESDOBRAMENTO DE AÇÃO!: considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

Paula Scamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)¹

Resumo

Ação! aconteceu em 2015, no mês de maio, e reuniu um grupo de 32 estudantes que, a partir de uma chamada via cartazes, email e Facebook, se deslocaram em um domingo para o campus universitário, na mesma paisagem do rotineiro dia-a-dia, e se dispuseram a encenar suas ações corriqueiras a partir da direção dos membros do grupo propositores da ação. Neste artigo, os mesmos propositores ensaiam questões desdobradas pela prática coletiva-colaborativa que, ao simular o cotidiano de seus "atores", os (re)posicionam como "agentes", e se reposicionam como produtores de fragmentos fílmicos, "agenciadores" de cenas sem narrativa central, observadores do acontecimento-proposta, experimentadores dos produtos-vídeo desta ação e, nesta escrita, como autores de um artigo-ensaio-desdobramento a muitas mãos, que pretende oferecer o exercício da análise ao grupo e estendê-la aos leitores. Pode-se dizer que este artigo tem o intuito de discutir uma proposta que ainda deverá ser desdobrada pelo grupo e que se afirma como cerne de uma peça que se pretende obra não pela via de seus resultados, mas de seus meios (AGAMBEN, 2015), indicando assim o processo-exercício como *corpus* a ser observado e o produto-obra como mero pretexto.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Ecologia. Arte relacional. Colaboração.

Abstract

Ação! (Action!) happened in May 2015 and gathered a group of 32 students who, via posters, email and a facebook call, moved to the university campus on a Sunday morning and, at the same daily routine landscape, were willing to act out their ordinary actions under the direction of GAE Group members, proponents of the action. In this article, the same proponents rehearse questions fielded by the collective-collaborative artistic practice that, by simulating the everyday life of its "actors/agents", they replace it as such, and replace themselves as producers of fragments in scenes with no central

1

O GAE é coordenado pela artista-pesquisadora Paula Scamparini Ferreira. Atualmente é Professora Adjunta no Bacharelado em Artes Visuais Escultura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi Professora Adjunta no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) de 2014 a 2016. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa paralela à própria produção artística desenvolvida na linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares. Mestre pela mesma instituição, com pesquisa desenvolvida na linha de pesquisa História e Crítica de Arte. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atua como artista, diretora de arte e é professora convidada da Escola de Artes Visuais (EAV) Parque Lage.

Participam do GAE Camila Felicitas Ramirez de Castro, Marcos Vinicius de Brito Amato, Maria Luiza Magalhães Gomes, Matheus de Simone Maciel, Paulo Rafael de Souza Rossi.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

narrative, of the action-proposed observers, experimenters of the product-video of this action, and at this moment, as authors of an article-test-deployment written in many hands, that offers the exercise of analysis to the group and extend it to readers. This article is meant to discuss a proposal that seems to be still in progress, which is due to be developed by the group, and finally, as the core of a piece that is intended to work, never their resulting but their means, thus indicating the process as corpus to be observed and the product-work as an excuse.

Keywords: Contemporary art. Ecology. Relational art. Collaboration.

.ação!

Antes – ou ao lado – das negociações com o campo da arte, suas instituições, desde a introdução exposta ao campo alargado da cultura, e/ou finalmente situada no campo da política – onde a produção artística há muito se insere desde apenas enquanto temática até os ativismos artísticos hoje bastante comuns – há, em proposições que contam com a coletividade (ou colaboração) para acontecer, e assim a têm como cerne de sua existência, uma *ecologia*² interna que toca, ou se afirma como política em si. No caso de *Ação!* o fazer coletivo, sua reflexão anterior, presente e posterior ao fazer, de modo que este “fazer” sugira questionamentos e desdobramentos variados, no âmbito da universidade e em cruzamento com o campo da arte é, desde a largada, um fazer político.

Essa política “mínima”³, que atravessa questões do ensino na universidade, das relações estudante-professor, das relações acadêmicas sala de aula-campus-ateliê, das relações do circuito da arte que aproximam grupo de pesquisa-artistas-estudantes-espaço (meio) expositivo, merece ser contemplada, se tencionarmos abordar uma política cotidiana, que não se pretende representativa (de mundo), mas que se defende ativa (em mundo), ainda que em pequena escala, e que passa a ser determinante uma vez que (re)forma indivíduos, (re)posiciona a questão da coletividade e (re)insere o ordinário próprio enquanto matéria de reflexão, procurando nesta reinserção doar potência a ações ínfimas, pretendendo assim reescalonar e emancipar indivíduos-propositores-colaboradores-leitores enquanto agentes.

2

Ecologia enquanto ecossistema que permite existência de coletivo, comunidade, que se sustenta via práticas, num ciclo que permite que esta mesma exista, e que se determina via relações inter e exter sua proposição, tracejada desde um ponto de partida em comum, ou em rede rizomática inter relacional.

3

Se pudermos assim nos referir a um mínimo da política, compreensível via Agamben (2015) em suas notas sobre a política, informada pela micropolítica foucaultiana.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Lê-se, portanto, o desdobrar de uma ideia inaugural que pretendeu questionar atos, gestos e ações humanas corriqueiras, na esteira das compreensões desde Foucault (1974) e Agamben (1995) que, em pesquisa de campo que se confunde com (ou se dá via) ato artístico, se propôs a experimentar a confusão real-ficcional mais típica dos palcos e telas de cinema, senão presentes corriqueiramente nas telas da tv (inclusive na programação “informativa”), utilizando para tanto o suporte final, o vídeo⁴, já inscrito enquanto espécie de categoria também do campo das artes.

.a experiência

Ação! é uma experiência pensada e desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Arte e Ecologia (GAE)⁵, que se dedica desde 2015 à pesquisa, discussão e desenvolvimento de projetos teórico-práticos. Projetos estes que, em comum, mantêm como ponto de partida a revisão do termo paisagem⁶, destituído de função ou mediação como representativo de mundo, e convertido em ideia propulsora, ou em dispositivo de prática artística que, adiante, absorve o termo ecologia⁷ – seja enquanto conceito ou também dispositivo para práticas artísticas de cunho coletivo-colaborativo – pretendendo exponenciar experimentações conceituais e fazeres.

Para o projeto Ação! foram realizadas filmagens no campus da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na área externa da entrada do Instituto de Artes e Design (IAD), contando com a colaboração de estudantes da UFJF, sobretudo do próprio IAD. Durante a pré-produção de Ação! foi divulgada uma convocatória, via redes sociais e cartazes, com o intuito de formação de um rol de colaboradores que participariam da captação das cenas filmicas. Não foram divulgados roteiro de trabalho e quaisquer detalhes a respeito de como se daria a participação dos então convidados. O primeiro desafio da empreitada residiu, portanto, em estimular o deslocamento de um grupo razoável de estudantes/professores/funcionários para o campus universitário em um domingo pela manhã, sem oferecer contrapartida imediata, o que, neste texto, introduz a questão dos colaboradores, na tentativa de ajuste de compreensão a respeito de processos coletivos no campo da arte.

4

A questão do vídeo como arte pós-medium, desenvolvida por Rosalind Krauss (1999) forma esta escolha, e o artigo “...”, publicada na revista Artefactum (2016) expõe mais longamente algumas das questões real-ficcional consideradas por nós.

5

Grupo de Pesquisa em Arte e Ecologia, de teor teórico-prático, iniciado em sua primeira formação em abril de 2015, conta hoje com pesquisadores, estudantes e professores das Universidades Federais de Juiz de Fora (UFJF), do Rio de Janeiro (UFRJ), e da Universidade Federal do Vale de São Francisco (Univasf). Parte do grupo se reúne na escrita deste artigo.

6

Ferreira (2014) Tese de doutorado Escrita em auto-paisagem, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ (disponível em: <<http://artefactum.rafom.com.br/index.php?journal=artefactum&page=article&op=view&path%5B%5D=1050&path%5B%5D=570>>)

7

Guattari (1990) divide o conceito em três registros ecológicos, o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana...

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

No processo de pré-produção de *Ação!* foram realizadas reuniões entre os membros do GAE e os primeiros colaboradores, em que foram definidas “funções” de cada um dos presentes, transmutados em “equipe” de captação audiovisual para a realização da posterior filmagem, nossa primeira interação prática enquanto grupo. Fomos organizados entre diretores, fotógrafos, produtores, assistentes etc. Foi projetado um “plano de filmagem” inicial pela equipe de direção, que descrevia posições de câmeras, ações a serem realizadas pelos “atores” (cenas), e posicionamentos em cena destes personagens, de acordo com a estrutura da locação-cenário escolhida neste íterim. Manteve-se em aberto, porém, uma série de fatores, como o número de atores/figurantes, o desenvolvimento de cada ação, os tempos de duração de cada cena, de cada trânsito dos personagens, que deveriam ser definidos entre si *in loco* e *in momentum*, se pudermos assim dizer. Isso nos levou a um roteiro falho, que precisou ser formatado especificamente para uma possível filmagem aberta, como a que posteriormente percebemos ter realizado. Atribuímos aqui o significado de obra aberta (ECO, 1962) ao processo fílmico realizado, sobretudo no sentido de endereçar ao colaborador um lugar (papel) para além do previsto (o figurante), e possibilitar a este o lugar de fala (o protagonismo), ou seja, a tomada de posição diante da proposição-câmera. Procedendo desta maneira, nota-se que posições assumidas provisoriamente por cada um de nós enquanto diretores, fotógrafos, produtores etc., foram atravessadas pelas sugestões próprias da cena, como “acontecimento”, ausente de ensaio e cujo roteiro se definiu por seu caráter móvel, maleável. Deste modo, durante as filmagens, cenas foram reinventadas, (re)especializadas e (re)editadas pelos participantes-autores, na tentativa coletiva de atingir, em representação, uma verossimilhança de tal cotidiano típica das reproduções técnicas (BENJAMIN, 1968).

No dia 31 de maio de 2015, a partir das 8h da manhã, o grupo se reuniu. Compareceram 26 pessoas, entre estudantes da UFJF e amigos ou companheiros destes (figura 1). Quatro câmeras foram posicionadas de maneira estratégica pelo diretor de fotografia, com o intuito de abarcar diferentes perspectivas da entrada do Instituto. “Atores” foram orientados pelos diretores a entrar e sair de cena, cruzar a câmera, estabelecerem

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

interlocução entre si, respeitando breves diretivas: “Venha daquele canto da câmera, cruze o quadro, encontre tal pessoa, compre um bombom, converse um pouco, se despeça e entre pela porta do Instituto”. As cenas, previsivelmente corriqueiras para os presentes, permitiram às filmagens uma organização própria, apropriada do campo do Cinema, que porém deslocava aos participantes pois, mantinha caráter aberto assumindo uma espécie de precariedade diretiva, num quê de deriva ativa, coletiva e interessada, que indica a mais enérgica e constante propriedade da pesquisa do grupo GAE.

Decorrido algum tempo de filmagem, buscando explicitar a “encenação” constante em *Ação!* como opção e experimento se sugere que, os diretores apareçam em cena, trazendo em mãos “planos de filmagem”, reposicionando “atores”, e apropriando-se de clichês do *backstage* cinematográfico. *Corta!* Até hoje não tornamos pública tal “versão encenada” do vídeo. O que nos interessa aqui expor é que, em algum momento da realização da proposta, tal “encenação” foi colocada em prática. Nota-se que passamos a assimilar com naturalidade à escrita, assim como se deu no processo de produção de *Ação!*, termos e práticas próprias ao campo do audiovisual, uma vez que a proposta não apenas utiliza procedimentos próprios da área, mas “flerta” com questões colocadas por seus teóricos, inclusive postas em relação à prática de artistas que usam o “meio” (KRAUSS, 1999) filme na arte contemporânea⁸. Há de, ao se abrir o presente parêntese, indicar que basta visitar o portal *web* das últimas bienais e grandes eventos de arte espalhadas pelo mundo, que se observará notadamente como no contexto atual as artes ditas “cinematográficas” e ditas “visuais” se atravessam, indicando vezes larga indiscernibilidade entre tais, em especial aos reais e ficcionais que estas ensejam (DUBOIS, 2009). Talvez nos deparemos então com a mais relevante razão para *Ação!*, dada antes mesmo de a sabermos: nosso argumento secreto talvez seja a curiosidade acerca da verdade de nossas ações cotidianas, nossa propriedade sobre estas, e a integridade com que cada uma delas – de um bocejo a um apertar de mãos – se apresenta em mundo, além do desconforto de sabê-las aprendidas, apreendidas de fora, o que, superficialmente nos denomina seres culturais, e intimamente alija nossos desejantes braços levantados ao alto pelas ruas da cidade.

8

Dubois (2009) ressalta a capacidade de doação de uma quarta dimensão ao cinema, quando o filme é distribuído espacialmente em telas que não apenas relativizam mas transformam sua duração, linearidade, e fazem do espectador de fato interlocutor.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)



Figura 1 :: Colaboradores Ação!. foto de equipe. IAD/UFJF. 31 de Maio de 2015.

.um filme

A primeira e imediata resultante de Ação! consistiu, naturalmente, em quatro vídeos independentes, porém selecionados enquanto conjunto dentre os tantos takes realizados em "plano-sequência". A possibilidade de uma edição em vídeo-único foi descartada pelo grupo, que decide se posicionar como observador do acontecimento-filmagem, rejeitando uma edição criativa que indicasse um produto videográfico diferente do próprio acontecimento. As imagens captadas se confundem, então, entre imagens-documento de uma ação realizada, destinadas ao registro de um acontecimento ou ato artístico, e imagens-movimento que possibilitam introdução de elementos que deem a estas caráter fílmico, cênico. Da dupla-inclinação, ou desta indecisão, aparentemente se respeitou a opção mais diretamente relacionada às preocupações que inicialmente guiam esta prática coletiva: a da observação.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Opta-se pelo mínimo de edição, corta-se cada vídeo no mesmo ponto, inclui-se legendas iniciais e finais e tem-se as imagens-movimento dadas pelo tempo que duraram de fato. A “filmagem aberta”, realizada de modo experimental a partir de comandos no ato da captação, ao tornar inviável o cruzamento de planos entre *takes* diferentes, determina a primeira forma-ensaio dos possíveis vídeos resultantes da ação: a sequência de ações, ou a “narrativa” em vídeo, segue, portanto, o tempo cronológico, linear, em seus diversos quadros fixos. Os planos-sequência determinam também a forma expositiva, pois naturalmente sugerem entre si exibição simultânea, que ofereça ao interlocutor a formulação completa de um todo, inesistente, observado via suas partes. Adiante, porém, tal forma fílmica permitiria ser modulada espacialmente, criando um parêntese à linguagem cinematográfica e suas ditaduras (GREENAWAY, 2006) oferecendo ao interlocutor o poder sobre sua duração, a duração de cada enquadramento, os cortes no tempo linear videográfico, as sequências montáveis entre os diversos vídeos, enfim, a edição das imagens-movimento, dada ao sabor de seus passos pelo espaço expositivo.



Figura 2 :: Ação! (frame). Vídeo em 4 canais 10'49" cada. 2015

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Poucos meses após a captação dos vídeos, nos deparamos com a possibilidade de exposição de um produto-obra de arte, disparada pelo I Circuito de Arte Atual, série de exposições simultâneas nos espaços culturais e galerias comerciais de Juiz de Fora, promovida pela Pró-Reitoria de Cultura da UFJF. Apesar do desejo do grupo pela manutenção dos planos-sequência fílmicos, sem edição e em conjunto, estar acertado, uma formulação audiovisual prevê que se pense som. Escolhemos expor em galeria comercial e, forçosamente e às pressas, seguimos para a discussão a respeito de um tratamento em edição do áudio original, desde os planos ruidosos de comandos da equipe de direção direcionados aos atores-agentes. Via a colaboração de Baratcho, artista sonoro convidado a participar enquanto editor de som do vídeo, aos sons de comandos que enunciavam ações a serem executadas, se sobrepujaram – provavelmente por uma leitura recente de Bourriaud (2004) –, *jingles* e/ou músicas-tema reconhecíveis ao público brasileiro de TV e cinema comercial. A trilha sonora foi, assim, criada para uma versão em tela única, que ganha o número zero, o que permite *Ação!* a ser alçada de vídeo-experimental, recém-captado e provisório, a obra de arte inscrita em circuito comercial.



Figura 3 :: *Ação!.versão 0* (frame). Vídeo em 4 canais. 10'49". 2015

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Em *Ação!.versão 0*, quatro planos-sequência se ordenam dispostos em tela única – qualidade determinada pelo espaço e equipamento expositivos disponíveis na Galeria CasaVinteum em Juiz de Fora, – cuja tela é então dividida em quatro partes iguais (imagem 3). A escolha pelo formato da que se convencionou chamar *versão 0*, de maneira a quase negá-la enquanto produto final (obra de arte), indicam a introdução de discussões no contexto do grupo de pesquisa (em curso), a respeito das relações artista-mercado de arte, e o retorno à tradicional e extremamente atual questão da encomenda no contexto do campo da arte (FOSTER, 2015). Tal indicação nos re-coloca a questão política do posicionamento do artista, quando deparado com mediadores específicos do campo da arte, em seus consecutivos alcance e relevância. Deixemos, porém e por ora, esta questão em aberto, enquanto observação.

Interessa-nos, antes, ressaltar como, a partir da possibilidade aberta por instituições partícipes do campo da arte, ainda que em evento de envergadura local, o trabalho artístico em si, a chamada “obra”, é passível de ser forjada enquanto tal. Todas as “fases” que prevê o circuito são correspondidas em seus anseios: a exposição produzida, seus termos negociados e suas resultantes publicadas, garantem que o ciclo expositivo se complete, ainda que não haja exatamente um produto final, uma obra. Há aí uma interessante e talvez enriquecedora compreensão do cerne do funcionamento do campo da arte, que se permite associar a artistas e grupos de artistas, possibilitando a estes fazerem experiências nem sempre contundentes, e se apropria e distribui, assim, um “algo” em construção, incipiente. Como se pudéssemos expor a fotografia, falha e reticente, de uma criança, antes mesmo de seu nascimento. E atualmente (felizmente) podemos fazê-lo.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)



Figura 4 :: *Ação!.versão 0* (vista de exposição). I Circuito de Arte Atual.
Juiz de Fora. 19 de novembro de 2015.

É no sentido de negociar, mais uma vez, com a obra inacabada, que, alguns meses depois, optamos por reexibir *Ação!* durante o evento organizado por nós e nomeado *GAE Convida*⁹. Tratou-se de um evento acadêmico que, como uma de suas atividades, convidou diferentes grupos de pesquisa locais, além do convidado externo NANO (UFRJ), para uma tarde de trocas, com o intuito de expor de forma expandida, pesquisas em andamento. Dedicados à discussão não de resultantes, mas de intenções de pesquisa, montou-se, na Galeria Guaçuí¹⁰, desta vez em quatro telas previstas, uma vídeo-instalação que atravessava a exposição ora em cartaz, onde foram dispostos no piso quatro televisores que exibiam, cada um deles e de forma simultânea, um dos quatro vídeos da *Ação!*, agora em sua primeira versão.

9

GAE Convida ocorreu no dia 17 de fevereiro de 2016, no auditório do Instituto de Artes e Design, que contou com a participação de grupos de pesquisas convidados. Nesta edição, o evento trouxe para o debate os grupos NANO (UFRJ), o ILEA (UFJF) e GIAT (UFJF). Além disso, o evento foi aberto ao público e contou com a presença de professores e alunos da UFJF.

10

Galeria do Instituto de Artes e Design da UFJF, localizada no prédio do Instituto.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)



Figura 5 :: Ação!. 1ª versão (vista de exposição– detalhe). Galeria Guaçuí. Juiz de Fora

As exposições de *Ação!* proporcionaram indagações distintas para seus diversos interlocutores – frequentadores das galerias, estudantes, pesquisadores, galeristas– por aqueles habituados ao espaço “cênico” apresentado pelo vídeo (professores, alunos e funcionários do IAD), pôde-se inicialmente supor a ação de câmeras de vigilância funcionando “em tempo real”. Compreensão esta sobreposta quase imediatamente pela recorrência da sensação de que a *trilha sonora* pudesse assumir finalmente a falsidade dos acontecimentos. Ao espectador não habituado a tal “microcosmo”, indagações ainda mais superficiais – mas não menos enriquecedoras – para nós se colocaram, tais como: “O que é este lugar? Por que razão pessoas entram e saem? Qual a relação existente entre as imagens e esses *jingles*?”¹¹. Para além da constatação de que a trilha sonora tenha criado um subproduto que jamais desejávamos, mas que nos auxiliou nas reflexões até o momento, e que, sendo assim, o consideramos *versão*

11

Questões guardadas em anotações e memória pelos integrantes do grupo, feitas por interlocutores durante os momentos expositivos descritos neste texto.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

O definitiva, talvez valha, ainda, uma breve descrição, sempre interessada, do vídeo: Uma música com tom circense parece indicar que um espetáculo está para começar. Pessoas se aglomeram, surge uma garota portando um violoncelo, que senta em um banco, encosta o instrumento, acende um cigarro e ali permanece. Estudantes passam com suas mochilas, em grupo ou solitários. O entra e sai se segue, e o espetáculo continua.

A banalidade das cenas permite gerar nos espectadores expectativas acerca das futuras ações, ao mesmo tempo que permite aos olhares destes que se distraiam entre os detalhes dos acontecimentos, ou da falta deles, sugerindo narrativas diversas. *Ação!* proporciona vários possíveis princípios de narrativas que parecem ter continuidade fora das câmeras, o que leva ao questionamento de seu caráter propositivo. Teria como objetivo causar alguma reflexão ao interlocutor, e com que ferramentas este acessaria tal reflexão? Pode-se supor que sua experimentação diante de uma "audiência" se destina à provocação (BARTHES, 2004) de que uma "obra", exibida a um determinado "público", passa a pertencer a este, cerceada por seus conhecimentos e vivências, deixando com que os mesmos criem suas próprias formas e narrativas, independentemente do discurso de seu autor, uma vez que cada observador teria experimentações significativas diversas – o tal conjunto complexo-bruto de que fala Michel de Certeau (1994).

Até aqui, o "leitor-interlocutor" deste texto encontra uma descrição possível aos membros do grupo que, num processo inaugural ao GAE, procuram trazer a público e à questão, simultaneamente, a descrição do projeto e realização de *Ação!*, desdobrada até o momento, respeitadas as muitas lacunas expostas e abertas enquanto possibilidades por vir. Neste mesmo artigo, entendido como fase atual do processo de produção da *Ação!* em discussão e curso, nos realocamos, desta vez como autores. Se seguirá então uma escrita reflexiva, apesar de, por definição, falha e parcial, na qual o leitor se deparará com alguns dos muitos termos de análise possíveis a este objeto, e com a ausência do desenvolvimento de muitas outras. Lacunas estas que deverão ser escrutinadas adiante, em continuidade a este texto experimental, incipiente, e que ao mesmo tempo se pretende parte do processo de feitura de *Ação!*, afirmando, nesta possibilidade, o teor de nossas mais essenciais pretensões.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

.algumas reflexões possíveis a respeito de Ação!

A partir desta descrição interessada, seguiremos em uma espécie de análise (ou auto-análise) menos das qualidades, e mais dos caracteres e componentes (formais, teóricos...) presentes neste processo-produto, agora já de conhecimento dos leitores que, se formos felizes, nos auxiliarão com propostas e interlocuções em suspiros, controversas, afetos e falas. Para tanto, alguns conceitos precisam ser definidos, ainda que provisoriamente, e destinados a reflexão em curso. Milton Santos (2008) nos fornece algumas ferramentas neste sentido, ao configurar noções que compreendem nossas "matérias-primas".

É necessário talvez, e antes de tudo, explicitar a noção de espaço, de meio. Consideramo-lo como algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 23)

[...] ações resultam de necessidades, naturais ou criadas. Essas necessidades: materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais, afetivas, é o que conduzem os homens a agir e levarem as funções. Essas funções de uma forma ou outra, vão desembocar nos objetos. Realizadas através de formas sociais, elas próprias conduzem à criação e ao uso dos objetos, formas Geográficas. (SANTOS, 2006, p. 53)

A paisagem é o conjunto de formas que num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas, mais a vida que as anima. (SANTOS, 2006, p. 66)

As definições de Milton Santos nos parecem apropriadas, uma vez que Paisagem tomada como meio se manifesta neste recorte como conjunto reflexivo, produto de relações inter-humanas acerca de/em determinado

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

espaço, e que, finalmente, aponta a relações homem-natureza, e nos permite observar “um” todo de nossa proposta-acontecimento e suas partes. Buscamos, a partir destas partes, traçar alguns paralelos com o objeto em questão. Tal proposição do que seria “ação” nos conduz a compreendê-la como apenas um dos fatores que compõem tal paisagem, o que serve à observação dos estudantes em interação dadas no campus universitário, e convida à demonstração de que tais gestos, ou “formas sociais”, produto de interações, em um cotidiano simultaneamente construído e improvisado, os insere em uma discussão acerca do estar, participar, do por fim, integrar tal paisagem.

A disposição do vídeo em quatro perspectivas na versão 0 oferece ao interlocutor um recorte construído do indivíduo como elemento e/ou objeto da ação, e a reiteração indivíduo-meio, por sua vez, remete ao verossímil de um cotidiano improvisado apenas dado através da linguagem videográfica, cujo discurso impuro, moldável, “processa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhe novos valores, e as suas ‘especificidades’” (MACHADO, 1993, p. 8), da mesma maneira que a interação dos agentes, que se aglomeram aleatoriamente no campo de visão, e a retirada articulada/programada caracterizam uma invenção do cotidiano (CERTEAU, 1994), contaminado, porém, e não apenas consequente da construção de um recorte (seleção) através do olhar videografado. Ação! Pode, assim, atuar como um simulacro do simulacro que os estudantes representam cotidianamente no espaço institucional da universidade.

O inusitado no roteiro de Ação! é que foram (re)encenados e (re)filmados gestos corriqueiros, que já são encenados cotidianamente. Com viés metalinguístico, o filme (em sua versão 0) descreve o registro da vida gravada nas câmeras de segurança, ignoradas pelos agentes-atores enquanto vivem o mesmo cotidiano. O vídeo descreve a atuação comportamental de seus agentes, ativados pelo dispositivo (espaço-cenário-passagem), situados entre o local acadêmico e o não acadêmico: um corredor de intervalo, talvez um não-lugar (AUGÉ, 1993), que determina a “coreografia” dos agentes incorporados em seus respectivos papéis sociais, considerando quais movimentos e ações seriam possíveis e prováveis no roteiro. Com o

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

desenvolvimento abrupto dos meios de comunicação em massa, no último século, e a ampliação do acesso às tecnologias que possibilitam a todos produzir e distribuir imagens a qualquer momento, observamos que a experiência vivida está arriscada a se tornar menos importante que o registro da mesma. Debord (2003, p. 20) sugere que quanto mais espectadores somos, menos estaríamos vivendo. O espetáculo seria, assim, o inverso da vida: um “movimento autônomo do não-vivo”.

A intrigante proposta de convocar um elenco para representar a si mesmo se coloca como alternativa à passividade pós-moderna, prevista por Debord (2003), como impossibilidade do ser humano de intervir e modificar o desenvolvimento da História da sociedade ou civilização, e da sua própria história, sintoma causado pelo afastamento extremo entre o vivido e a representação. Em exibição, mais uma camada se soma, uma vez que a ação é apresentada cinematograficamente em formato vídeo, se alinhando à linguagem apropriada pela sociedade do espetáculo¹² e elevada à máxima potência. O vídeo se coloca diante da questão da representação, sendo, em si, encenação, a ser finalmente experimentada inserida em contexto de exposição/demonstração, enquanto real. Debord atenta ao fato de o espetáculo¹³ ter a finalidade de se auto-promover, e de realizar a manutenção do sistema em que vivemos. Neste sentido *Ação!* joga com uma certa ambiguidade entre aparente neutralidade do ambiente e das ações, e os áudios icônicos e o ritmo real-artificial do movimento da cena. Faz-se nítida a “coreografia” montada, representando em movimento seus agentes, cuja suposta neutralidade não existe, e assim o vídeo parece se fazer afirmação política a respeito da indiscernibilidade entre o meio acadêmico-formador e qualquer outro ambiente, no que tange às formas de reprodução da vida, de seus gestos.

Diferentemente do espetáculo, as imagens apresentadas não contém “uma” mensagem a ser transmitida, uma narrativa, tampouco oferece conclusões fáceis, imediatas, e, por estas razões, abrem diálogos frutíferos ao(s) interlocutor(es). Nas apresentações da 1ª.versão do vídeo, recorreu a fala de que a ação, organizada e disposta da maneira tal, remetia a dispositivos que se pretendessem observadores ou praticantes de um certo *voyeurismo*. Diante disso, não é de se repudiar a impressão primeira

12

Debord (2003:20) “É a vida concreta de todos que se degradou em universo especulativo”.

13

Debord, (2003:22) “O espetáculo, considerado sob os aspectos restritos dos ‘meios de comunicação de massa’ – sua manifestação superficial mais esmagadora – que aparentemente invade a sociedade como simples instrumentação, está longe da neutralidade, é a instrumentação mais conveniente ao seu automovimento total. As necessidades sociais da época em que se desenvolvem tais técnicas não podem encontrar satisfação senão pela sua mediação. A administração dessa sociedade e todo o contato entre os homens já não podem ser exercidos senão por intermédio deste poder de comunicação instantâneo, é por isso que tal ‘comunicação’ é essencialmente unilateral”.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

de que o trabalho se trata de uma alusão direta a práticas artísticas que lidam com a interferência do olhar do outro sobre determinada questão e que, assim, sobre ela a ação se debruçaria. Contudo, essa leitura (ou versão) não se sustenta por muito tempo, à medida que as camadas do vídeo são acessadas e um distanciamento dessa ideia inicial vai se tornando cada vez mais evidente.

Na versão 0, a disposição das vídeo-experiências em quatro quadros expostos em uma trama seria, por meio de uma associação direta e lógica, uma já apontada referência às câmeras de segurança. Sugere-se que abordar a falta de privacidade seria o objetivo principal do vídeo, talvez devido à exposição constante a que estamos submetidos e a uma sujeição a decisões e movimentos que, embora reflitam diretamente na maneira que nos relacionamos, não partem de nós e fogem de nossa percepção e controle. A literatura frequentemente discorreu sobre o assunto, e *1984* de George Orwell e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury são exemplos emblemáticos de como uma sociedade distópica, em que o controle e observação constante das atividades dos indivíduos imperam.

Recentemente, livros voltados para um público jovem têm retomado o vislumbre de um futuro de distopia e a espetacularização da realidade, acompanhando um caminho calcado pelos grandes autores do passado, e alcançado um número grande de pessoas – tanto leitores quanto espectadores de suas adaptações fílmicas, que se tornaram, curiosamente, *blockbusters* –, e que também se mostram interessadas cada vez mais no consumo de *reality shows*, programas de TV que se tornaram um produto constante do mercado televisivo e são um exemplo de como a ideia de uma sociedade observada a cada momento tem figurado no imaginário popular de maneira crescente. Torna-se, pois, pertinente tratar dessa “confusão” real-ficcional/dispositivo de controle (FOUCAULT, 1975) por conta do que se insere, enquanto discurso do trabalho, ao se refutar a seguinte pergunta: uma câmera comprometida com a realidade, em sua total despreensão e naturalidade, estaria veementemente atenta com um apuro estético, que abarcaria refino no enquadramento e disposição dos agentes no quadro, de forma que todos se revelassem harmoniosamente ao espectador?

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases

Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Em *Ação!* o vídeo demonstra não ter a pretensão de falsear uma realidade. Não se trata de fazer com que o espectador acesse essa imagem e enxergue na banalidade das interações algo em nada diferente do real, mas do contrário. É ao atentar aos elementos que revelam a prática de “coreografar” a realidade, que, de fato, não são tão claras – e não são justamente pela resiliência diante da paisagem, em entendê-la como um dispositivo (AGAMBEN, 2002 puramente ligado a questões físicas e imagéticas –, que *Ação!* confirma um objetivo de pôr em questão o que definiria um cotidiano. A espontaneidade das interações? O ritmo, acelerado ou lento, dos deslocamentos? O ócio diante de um espaço inserido em contexto acadêmico, mas que não lhe serve ativamente enquanto terreno para a reflexão ou construção de conhecimento (a fachada do IAD, a janela, a falta de uma suposta utilidade dessa arquitetura)? Na *versão 0*, recorrer aos quatro quadros, então, seria uma questão a ser visitada diante desses pontos. A associação com um outro discurso que não o traçado pelos proponentes do grupo pode e deve existir, mas o que sustentaria, na imagem, o discurso que é projetado? Ocorre que a presença de planos distintos muito cuidadosos em dispor os agentes e o espaço de maneira que tudo que se apresente no quadro seja acessível, desde as ações até os próprios aspectos físicos e visíveis da paisagem *per se* (as árvores, a luz do sol, a arquitetura do prédio e tudo mais que materialmente contribua para a composição), é essencial para evidenciar um objetivo de colocar essa naturalidade do cotidiano em questão – ou os aspectos físicos e comportamentais que a, mais que constituiriam, construiriam.

Observa-se um diálogo imbricado com a linguagem cinematográfica, que se dá no trânsito entre esses quatro planos tão distintos entre si, detentores de uma função estética cara ao cinema, e também ao se deparar com a própria construção narrativa que existe nos pouco mais de dez minutos de vídeo. Mabley e Howard (1999, p. 54) falam sobre uma estrutura dramática na construção de uma narrativa na linguagem cinematográfica e a sintetiza na divisão de três tempos, que seriam três atos constituintes de um arco. Esses atos existem em *Ação!*, e por mais que algo não seja explicitamente “narrado”, existe um começo, meio e fim, ainda que essa linearidade seja quebrada na disposição do vídeo em sua 1ª versão, colocado em *loop*, por

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

televisores espalhados pela galeria, tornando o espectador responsável por criar essas relações de tempo entre as telas à medida que se move no espaço. Um vazio de interações na paisagem, uma profusão completa de deslocamentos que chega a um ápice e uma volta à monotonia, fechando o arco, serviria a reiterar que as quatro vídeo-experiências pouco ou nada têm de espontâneas, mesmo que em um primeiro momento conduzam o espectador a acreditar que sim.

Pode-se, também, dizer que a noção de uma narrativa qualquer (e mesmo esta), desde que inventada, torna-se redundante ao pensarmos que toda relação de narrativa é *per se* uma invenção. Talvez o melhor exemplo de tal invenção seja a própria vida humana, que, sugestionada pela prática “narrativística” cotidiana, que, diferindo de crenças cosmogônicas tradicionais que sobrepõem tempos e acontecimentos, determina, ao contrário daquelas, rotinas que, ainda que baseadas nas mesmas leis universais que os astros determinam (o dia, a noite, as estações), e que no imaginário de muitos atesta a presença universal de deuses ou seres míticos através dos tempos, prevê que os dias na Terra se seguem uns aos outros de maneira linear, respeitando um tempo que aprendemos a tratar também linearmente. Assim, tendemos a acreditar que, mesmo a vida, começa, tem um meio, e termina, de forma que a ideia de narrativa seja suficiente para abarcar. Percebe-se uma relação intrínseca entre paisagem e narrativa na mitologia que conta a história de povos ameríndios. Segundo Luís Lana¹⁴, para a cultura *Desana*, a concepção de criação de mundo se dá nos limites geográficos de vivência. O mito da criação do mundo começa com a auto-criação de uma mulher a partir das trevas; e como ponto de partida, constrói seu cenário. Em seguida, cria os cinco homens que a ajudariam a conceber o mundo, e cada um deles recebe seu quarto na “maloca do mundo”¹⁵. Estes quartos eram também malocas localizadas nos espaços reais do território que ocupam, situado na fronteira entre Brasil e Colômbia. Se para os *Desana* a ideia de mundo inteiro só abrangia a região conhecida por eles, a relevância dessa relação espaço-narrativa se dá, para nós, a partir do momento em que o mundo inteiro é aquele pedaço específico da Terra, uma paisagem apenas. De forma infinitamente mais simples percebemos a criação de um microcosmos no espaço ao qual o vídeo *Ação!* parece se

14

Presidente da UNIRT - União das Nações Indígenas do Rio Tiqué, que escreve a história de seu povo narrada por seu pai Firmiano Arantes Lana.

15

As malocas, assim como os humanos que vieram de “Waihamasã”, gente de peixe, estavam embaixo d’água e foram subindo pela região dos rios Negro, Amazonas, Auapés e Tiquié.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

limitar, assim como uma narrativa construída a partir desta paisagem, e do que se espera dela, aquilo que profundamente a constitui.

Pode-se dizer que há em *Ação!* uma tentativa velada de se compreender um microcosmo – a universidade, nesse caso – como um (entre tantos) espaço destinado a determinadas práticas (CERTEAU, 1994), e que, por conseguinte, exclui quaisquer outras possibilidades de práticas, exibindo as questões: Quão livres somos? De que se trata o espaço de formação para além de mais um dispositivo? De que se trata, então, formação? Perguntas estas talvez dedicadas à nossa tentativa *naif* de perceber o espaço da universidade de forma diferenciada, e propô-lo menos distante da ausência de compreensão linear de mundo, típica de povos ameríndios, e rejeitando, por sua vez, veementemente, a experiência formadora, que respeita, ainda nestes dias, bases do antropocentrismo e do pensamento moderno como condições não apenas de reflexão, mas de experiência.

.sobre a(s)-gentes em colaboração

Ao tomarmos por agentes aqueles que se inserem na paisagem, partindo do mesmo recorte já dado, em que paisagem é constructo incessante, todos os elementos em “cena” se inserem em, ou configuram, uma espécie de ecossistema. Inicialmente, ao se planejar estímulos à participação um *Ação!*, o futuro agente se configurava ainda como público-alvo¹⁶. Imediatamente aceita a proposta, os participantes adentram a ação coletiva como atores de uma obra aberta que exige destes o posicionamento também como propositor. *Ação!* Insere, dentre seus elementos, o objeto humano, “atores oriundos” do mesmo espaço (SANTOS, 2008, p. 23), porém em um dia atípico, induzidos, assim, à resignificação do próprio cotidiano (ou *modus operandis*) em tal meio/ambiente. Esta “curva” se dá espontânea e surpreendentemente, o que indica uma associação a práticas de cunho participativo já constantes no campo da arte, uma vez que a preocupação, não apenas com a troca entre as partes colaboradores/propositores, mas sobretudo com a ambientação de um terreno onde tais

16

Tomando aqui de empréstimo o termo próprio do campo do design, por exemplo - curso também oferecido pelo instituto que abriga o GAE.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

trocias ocorram e sirvam de disparadoras de outras formas de se relacionar, remete-nos diretamente às estratégias peculiares a proposições artísticas alicerçadas no que se configuraria Arte Relacional.

Foi a partir dos anos 1990 (BOURRIAUD, 2009), que uma prática artística essencialmente voltada para as relações interpessoais passou a ser observada de maneira expressiva, sobretudo as que ocorrem nos centros urbanos, pondo em questão assuntos voltados à própria urbe e às relações que nela acontecem. Embora se saiba que toda arte é, em algum nível, relacional, no fim do século passado os artistas estavam atentos a propor formas outras de se “habitar o mundo”, o artista se concentraria então nas relações que seu trabalho provoca, e em inventar novos modelos de socialidade (BOURRIAUD, 2009, p. 40) – o que talvez seria uma das principais pautas da arte relacional que o teórico descreve. No glossário que o autor organiza, figura o termo “Relacional (arte)”, que seria um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2009, p. 151).

Um exemplo de arte concentrada na estética relacional é o trabalho de Jens Haaning (1994), que consistiu na instalação, em uma praça pública de Copenhague, Dinamarca, de alto-falantes que reproduziam piadas em turco, de forma que apenas falantes do idioma seriam capazes de compreender o texto. Logo, na praça, um grupo de imigrantes turcos estaria reunido ouvindo as piadas e, nessa microesfera que foi constituída, reside o trabalho. Agregar pessoas, deslocá-las, é nessa ação algo evidente prosto. Nota-se aí certa semelhança entre o proposto por Haaning e pelo GAE, já que ambos atentam a um trânsito físico em um determinado espaço, com um determinado sentido, e que talvez não seja acessado por todos ali presentes. Voltar os olhos ao período em que a arte relacional passou a ser uma prática recorrente é importante para entender como a colaboração em processos artísticos torna-se algo diluído nas diferentes maneiras de se formular proposições em arte, também quando se observa o trânsito entre a figura do artista, do curador, crítico, galerista, acadêmico e outras que fazem parte de um circuito, que colaboram entre si, ou são ativadas por um único indivíduo, que assume diversos “papéis”. Artista, curador,

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

professor, colecionador etc., conforme sistematiza Basbaum (2013) em sua(s) definição(ões) do “artista-etc”.

Diante disso, parece-nos indicado acessar *Ação!* como um lugar fluido, em que os proponentes da experiência e os espectadores frequentam – e aqui talvez uma relação locutor-interlocutor seja mais cabível –, em que tanto os espectadores quanto os colaboradores que estiveram presentes nos dias de gravação, são ativamente contribuintes para a reformulação do discurso do trabalho. Existe aqui uma relação de mão dupla, em que todos são agentes e interlocutores, e a proposição da ação serve apenas como um dispositivo para que essas trocas em rede aconteçam, e resultem em algo indeterminado, ao invés da corrente imposição de uma proposta pronta (tendo em vista um produto), em que a experiência estética serviria a tornar os espectadores passivos de uma mensagem direta, linear, e talvez impermeável à reflexão coletiva, ou até um desvio para assumir possibilidades de mensagens outras. Santiago Sierra contrata colaboradores em suas ações artísticas para executar tarefas. A escolha de seus colaboradores não é aleatória, e determinados grupos devem servir como agenciadores em determinadas situações, situados entre discursos e realidades que dificilmente se encontrariam na prática cotidiana. Em uma de suas ações, Sierra contrata onze mulheres indianas não falantes de espanhol para repetir a frase: “Estoy siendo remunerada para decir algo cuyo significado ignoro”, e as remunera com dois dólares por hora. O artista coloca em evidência a questão do trabalho remunerado e nos oferece a oportunidade de contrapormos métodos de ação artística que agenciam pessoas. Ao assumirmos que jamais nomearíamos colaboradores seus agentes, se torna essencial formularmos um breve ensaio acerca da questão da colaboração em nossos processos artísticos. Em *Ação!* pode-se partir do momento em que o antes “público-alvo” se torna colaborador, e em seguida ator, propositor, induzindo-nos a refletirmos sobre que ideias de colaboração e de coletivo podemos daí desdobrar.

A este respeito desenvolvemos atualmente pensamentos-reflexões, e já traçamos algumas ideias para o tipo de relações estabelecidas via coletividade e colaboração em nossos trabalhos, formuladas sobretudo diante de entraves destas formas, quando alocadas ao campo constituído

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

da arte. A primeira dela, já tradicionalmente discutida, é a questão da autoria. Nossos trabalhos passam a ser assinados, não como coletivo, mas com muitos nomes, inclusive de nossos colaboradores. Perguntamo-nos a que serve, senão à alimentação do próprio circuito, a definição dos termos em fichas técnicas, por exemplo? Se estamos nós mesmos exercitando maneiras subversivas de trabalho. Que denominação serviria a este texto, por exemplo? Escrita de artista, ensaio, artigo...? A que serve esse artigo a cada um de nós? A cada ação ou trabalho coletivo aprendemos, sobretudo, a observar os ecossistemas nos quais nos inserimos, e a quantidade de qualidades que cada um perfaz, como as sobreposições de interesses dissonantes que permitem que uma ação se realize, por exemplo, e que mantém em sintonia fina agentes das mais diferentes espécies, cujos interesses vezes não são requeridos como pré-requisito para a participação em colaboração, uma vez que muitas vezes questionamos a nós mesmos a este respeito. Parece-nos que, para além de arte, fazemos política. Não a política ativista, apesar de vezes acercar-se dela, mas a micropolítica, que define, redefine, seres sociais atuantes em espaços de coexistência, e não apenas cerceiam, mas desenham vidas em comum, respondendo à nossa moda, a complexa questão de Barthes (2003): Como viver junto?

Sugerimos, assim, a compreensão alargada dos termos coletivo e colaborativo, revistos como redes que expõem desejos divergentes que apontam para um sentido e/ou necessidade e/ou forma comum. A inquietação atual sugere observação atenta e pesquisa. E sugere, ao nos situar enquanto grupo de pesquisa, inscritos em ambiente acadêmico, uma espécie de metodologia alternativa à formação universitária tradicional, que sugere cruzar fronteiras e se refugiar nos mais distantes e diversos interesses, postos em comum em ação mais que em descrição.

.finalmente

Dada a sugestão, aqui pontuada e experimentada, de um texto colaborativo enquanto processo artístico, mais uma vez ressalta-se o caráter inacabado deste artigo redigido a muitas mãos. A leitura final nos presenteia

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO!
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

não apenas com contribuições de cada um de nós, de maneira a alongar para as páginas virtuais da revista, a serem compartilhadas publicamente, um outro cotidiano, desta vez de nossos encontros em grupo, dedicados a discussões das mais diversas, exibindo para nós mesmos a diversidade de temas de interesse e análise de cada um de nós, das referências não necessariamente partilhadas, e explicitam o que foi de fato a proposta desta redação: uma atividade em grupo, democrática diante das inserções de análises e motivos nem sempre compartilhados por todos, datada por este momento em que preocupações são expostas sem temor de jugos futuros, marcada pela generosidade da compreensão do texto do outro como parte do meu. Fica explícita nossa metodologia de escrita compartilhada pelo Google Docs, além de reuniões via Skype, e de colaborações (internas) que entram e saem à medida que as demais atividades de cada membro se interpõem ou não à escrita – e que, caso este texto fosse redigido em outra época (outro mês do mesmo ano, talvez), as teses seriam provavelmente outras – mas, sobretudo, ao desejo conjunto de continuar escrevendo, ao gosto de discussão nem sempre do conteúdo, mas muitas vezes da estrutura do texto, o que explicita, por sua vez, a capacidade discursiva que vai sendo construída em conjunto, que nos parece, neste momento, o maior ganho desta atividade acadêmica, em grupo, pelo grupo e em feitura alargada para quantos outros textos forem passíveis de ser escritos.

Ainda sobre a escritura, na intenção de nos desdobrarmos sobre um processo próprio, em que somos de certa maneira autores, torna este também um exercício de escrita de artista, num esforço de perceber nos atos artísticos, na Ação! seus muitos vieses políticos, desde a micropolítica à qual fora antes dedicada (e antes ainda pensada em formas que este artigo não será capaz de compreender), até o posicionamento enquanto coletivo/ colaborativo e a inserção em circuito de trabalhos inacabados, vezes levemente expostos a fim de gerar discussões, não sobre este mas sobre algo para além de suas fronteiras. Esse trabalho, que aponta para o fora, nos parece ter sido alcançado, já em alguma medida e estar, a partir deste primeiro ensaio, se deslocando ainda adiante, possibilitando discussões acadêmico-metodológicas, dentre quantas mais forem possíveis.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó - SC: Argos, 2009.

_____. *Meios sem fim: notas sobre política*. São Paulo: Autêntica, 2015.
BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulação romanesca de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BELTING, Hans. Imagem, meio e corpo: uma nova abordagem à Iconologia. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 32-60, 2006. Tradução de Juliano Cappi.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DUBOIS, Phillipe. Um "efeito-cinema" na Arte Contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. São Paulo: Contracapa, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Paula Scamparini. *Escrita de auto-paisagem*. 2014. 196 folhas. Tese (Doutorado em Artes Visuais)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Ação-texto em desdobramento de AÇÃO:
considerações a respeito de uma ação artística em muitas fases
Paula Sacamparini Ferreira
Grupo de Pesquisa Arte e Ecologia (GAE)

_____. Arte e cotidiano: real e ficcional nas construções fílmicas do contemporâneo. *ARTEFACTUM - Revista de Estudos em Linguagens e Tecnologia*, v. 12. n. 1, ano VIII.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *História da Sexualidade III: Cuidado de si*. 8. ed. São Paulo: Graal, 1984.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Tradução de Beth Vieira. 2. ed. São Paulo: Globo, 1999.

Recebido em 01/11/2016

Aprovado em 04/05/2017

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura: o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* “Chico da Silva” em Fortaleza¹

Gerciane Maria da Costa Oliveira²

Resumo

O presente artigo visa compreender como os diferentes modelos de distribuição que se estabeleceram com base na circulação dos trabalhos do pintor *naif* Chico da Silva, e os que lhe foram atribuídos, no circuito estruturado de galerias privadas e no comércio alternativo e indiferenciado de pintura incidiram sobre a elaboração de valorações simbólicas e econômicas do artista e de suas obras. Considerando o estado de emergência da base mercadológica da capital cearense, se analisa como a inserção das composições em arranjos comerciais diferenciados em termos de amplitude de oferta, prática de preços e heterogeneidade de agentes instituem modos de apreciação e consumo distintos, que reconhecem ou não a concepção da obra como extensão da individualidade criadora.

Palavras-chave: Mercado de arte. Arte Naif. Chico da Silva.

Abstract

This article aims to understand how different distribution models that were established based on the movement of jobs *naif* painter Chico da Silva, and assigned to him in structured circuit of private galleries and alternative and undifferentiated trade painting focused on the development of symbolic and economic valuations of the artist and his works. Considering the state of emergency the marketing base of Fortaleza, it was, analyzed how inclusion of compositions in different commercial arrangements in terms of offering range, practice prices and heterogeneity of agents shall establish ways of assessing and distinct consumption, which recognize or not the project design as an extension of the creative individuality.

Keywords: Art market. Naive art. Chico da Silva.

1

Este artigo deriva de discussões da tese de doutorado em Sociologia da autora, realizada sob a orientação da professora Dra. Andréa Borges Leão, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulada “É ou não é quadro um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza”.

2

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e docente da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA).

Introdução

O pintor *naif*³ Chico da Silva (1910-1985) assumiu uma posição intermediária entre o artista popular e erudito. Tal classificação dupla não se conformou em decorrência de uma identificação estilística ou formal intrínsecas a sua obra, mas em virtude dos diferentes modelos de distribuição que se estabeleceram com base na circulação de seus trabalhos, e os que lhe foram atribuídos⁴, no circuito estruturado de galerias privadas e no comércio alternativo e indiferenciado de pintura.

Premiado em 1969 na Bienal de Veneza com uma menção honrosa, mérito até então jamais concedido a um artista brasileiro, Silva, após ser reconhecido nos círculos artísticos e culturais nacionais e internacionais por meio de exposições itinerantes realizadas nas décadas de 1940, 1950 e 1960 (GALVÃO, 1987), instituiu uma relação intensa com a dinâmica comercial, canalizando o seu fazer artístico para esta finalidade.

Ao estender a sua produção do ateliê na inserção de terceiros no trabalho de feitura dos quadros, ele instaurou um regime de produção coletiva que ao se proliferar entre os moradores do bairro Pirambu, proporcionou o escoamento no mercado cerca de 2.000 quadros por semana, todos intrigantemente assinados com o "F.D Silva".

Com efeito, o mercado de pintura *naif* "Chico da Silva" não encontrou fenômeno parecido ao longo da história da arte cearense. José Fernandes (1927-2010), Afonso Lopes (1918-2000) e outros pintores que figuraram como expressões de sucesso comercial no mercado de arte local, de longe alcançaram o *boom* mercadológico protagonizado pelo artista praiano. Os quadros de colorido vibrante e motivo alegórico ao mesmo tempo em que inundaram as calçadas na rua Monsenhor Tabosa, eram distribuídos pelas principais galerias da cidade e do eixo Rio-São Paulo.

As modalidades variadas de intermediação utilizadas por Chico e por seus representantes mais diretos portavam lógicas distintas, de fixação de preços, a amplitude de oferta, de perfil de agentes, contudo, tais esferas de bens restritos e ampliados encontravam seus pontos de intercessão, fato que incidia na elaboração de rentabilidade simbólica e econômica do artista e da sua obra mutuamente nos dois campos.

3

A obra de Chico da Silva é enquadrada na classificação da dita arte *primitiva* – também chamada de *naif*, *ingênuo* e *ínsito* – no sentido que essa se caracteriza como um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidata e de inspiração espontânea (AQUINO, 1978, p. 11).

4

Ao longo do texto, a expressão "Chico da Silva" indica a abrangência do enfoque da análise para o conjunto mais amplo de composições que portam a assinatura "FD Silva", indistintamente de serem executadas pelo próprio artista, por seus auxiliares ou pintores imitadores.

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

Esta porosidade de fronteira entre domínios culturais correspondia ao estado indefinido do mercado pictórico do Ceará, caracterizado como um arranjo não rigidamente organizado, em vias de profissionalização que expressava um campo artístico cultural não completamente independente cujo mercado de bens simbólicos ainda não conseguia se delinear inteiramente (ORTIZ, 1989).

Chico da Silva e a emergência do mercado de arte especializado em Fortaleza.

Pode-se afirmar que o mercado de obras de Silva se configurou como um vetor de desenvolvimento do mercado de pinturas no Ceará. O histórico deste fenômeno comercial coincidiu com o momento de emergência de uma base mercadológica de bens culturais, principalmente da pintura, na capital cearense da década de 1960. Em certa medida é possível afirmar que ele se inscreveu e engendrou este processo de estruturação comercial.

Foi Henrique Blunh, cantor lírico alemão representante inicial de Silva, o primeiro a utilizar a denominação de *marchand* para nomear sua atividade mercadológica, fato que o tornou, neste sentido, o marco de origem desta carreira no campo das artes cearenses.

Até então o trabalho de vendas de quadros em Fortaleza era quase que de total responsabilidade dos decoradores, agentes em grande parte vinculados a lojas de decoração que estabeleciam o elo entre a esfera produtiva (pintores) e receptiva (compradores particulares e empresários-mecenas) na ausência de outros segmentos profissionais do mercado de arte.

Atuando também como espécies de *freelancer*, estes intermediários tinham formações em cursos de curta duração ofertados por entidades como a Escola de Arte de Interiores de Fortaleza (PINHEIRO, 1997). Devido ao caráter informal da atividade, as formas de recrutamento para o exercício desta carreira não exigiam credenciais e títulos como condição de entrada, mas outros fatores de ordens diversas eram considerados, como

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

envolvimento em atividades relacionadas ao ramo da decoração ou do comércio varejista.

Com o aparecimento da figura do *marchand*, a função do decorador não foi de imediato extinta⁵, contudo no contexto de profissionalização do mercado de obras plásticas cabia ao *marchand* operar com legitimidade o escoamento de obras singulares, auxiliando o artista quer seja na criação de oportunidades interessantes para apresentação de seus trabalhos, ou subsidiando materialmente sua produção ao adquirir suas obras.

Muito embora a profissão de *marchand* prescindia a formação específica, esta atividade requer conhecimento empírico do assunto, acúmulo de informações estas que advém de um percurso em outros campos profissionais muito plurais. Diferente da atividade de leiloeiro, por exemplo, que historicamente foi exercida predominantemente por integrantes dos segmentos das elites (QUEMIN, 1997), a carreira de *marchand* não se restringe a determinados grupos sociais ou sequer é regida por qualquer tipo de regulamentação profissional. A estabilidade e consolidação neste seguimento basicamente dependem "da evocação dos trunfos acumulados e da capacidade de lidar com o impasse entre os ganhos econômicos imediatos e a preservação da liquidez do artista ante grande procura" (OLIVEIRA, 2015, p. 138).

Bluhn começou a trabalhar com Silva no ano de 1963. Seu papel foi fundamental na mediação das obras do primitivista para a rede comercial de arte do eixo Rio-São Paulo e na colocação do artista no circuito mercadológico nacional. Galerias como a Petite Galerie e a Relevo, localizadas no Rio de Janeiro, adquiriam quadros de Silva ao *marchand* com o intuito de atender uma demanda local e aos pedidos de outros países que buscavam a arte do pintor *naif* brasileiro. Foi ainda por meio de Bluhn que Chico entrou em contato com o colecionador e leiloeiro napolitano Giuseppe Baccaro.

Um dos principais dinamizadores do mercado de arte brasileiro, Baccaro conheceu Chico da Silva em ocasião de uma viagem a São Paulo feita pelo primitivista em companhia de Bluhn. Promotor dos artistas populares, cuja valoração ele nivelava ao *status* das ditas "grandes artes" nos seus leilões, Baccaro recebeu Chico por certo tempo em sua residência,

5

Somente no final da década de 1990, a figura do decorador nestes moldes praticamente se extingue, dando espaço para a atuação profissional do arquiteto.

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

no intuito de que o Artista produzisse painéis que foram incorporados a sua coleção particular (RUGIERO, 2007).

Conjugando práticas de agenciamento comercial e promoção cultural, Bluhn envolvia diferentes agentes dos setores do mercado de arte em suas operações. Ainda que predominasse o esquema de venda entre intermediários, pode-se observar a conformação de mercados típicos que abrangiam vendas de *marchands* para *marchands* de outros estados, de *marchands* para *marchands* locais, de *marchands* para galeristas, de *marchands* para colecionadores de outros estados, de *marchand* para compradores locais etc.

Os representantes posteriores a Bluhn, Maurício Xerex e José Edilson Pintombeira (mais conhecido como Dão) deram prosseguimento à diversificação de práticas em torno das pinturas com a assinatura "F.D Silva". As vendas de lotes numerosos de trabalhos faziam uso de diferentes canais de escoamento, lojas de decoração, moldurarias, compradores particulares e galerias do Sudeste e locais. Neste contexto, Fortaleza já contava com um número considerável de galerias privadas, a emergência da base mercadológica que iniciou em meados da década de 1960 encontra sua fase de expansão e consolidação nos anos 1970.

Os espaços comerciais Gauguin, Sinval Arte, Avant-Garder e Ignez Fiúza se inscrevem nesta fase de diversificação de tendência. Considerada uma das mais atuantes galerias no mercado de arte cearense, a galeria Ignez Fiúza promoveu, durante mais de três décadas de atividade, exposições, mostras e vernissages que apresentaram ao público local nomes de projeção local e nacional tais como Aldemir Martins, Renina Katz, Tomie Ohtake, Claudio Tozzi, Sérvulo Esmeraldo, Burle Marx, Zenon Barreto entre outros (PINHEIRO, 1997).

Seguindo a lógica de estruturação do mercado de arte nacional, a presença de mulheres a frente desses espaços de comercialização de arte em Fortaleza como Ignez Fiúza reafirmava o fato de que "a ideologia dominante constrói da mulher uma figura bem ajustável ao trabalho de intermediação comercial de bens de luxo e cultura". (DURAND, 1989, p. 203). Os predicados "intuição", "paciência", "amor" etc. atribuídos ao feminino estariam, desta forma, em consonância às práticas comerciais do

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

universo da arte, pautados na negação, ou dissimulação dessa negação, ao imediatismo das transações comerciais de bens comuns.

Trabalhando predominantemente com o regime de consignação, subtraindo certa porcentagem do lucro global das vendas, as galerias de arte em Fortaleza raramente mantinham contrato de exclusividade com os artistas em razão dos altos custos que esse regime de promoção cultural e econômica acarretava para ambas as partes, artistas e representantes. Os preços praticados nestes estabelecimentos variavam segundo diversos aspectos, entre eles o gênero, a reputação dos artistas e o volume da procura e, de uma forma geral, se balizavam no roteiro de preços estabelecido pela dinâmica do mercado de arte.

Muito embora a embrionária base mercadológica especializada se apresentasse aos artistas locais como o canal propício de exibição e distribuição de suas obras, outras sistemáticas de venda eram mantidas ou acionadas pelos produtores ou por seus intermediários mais diretos. O mercado indiferenciado de pintura que abrangia grandes estabelecimentos de decoração e lojas de moldura atuava em concorrência ao mercado formal diversificando e flexibilizando práticas, aspecto este que incidirá sobre as obras, considerando que elas carregam as marcas do circuito de difusão no qual estão inseridas (BECKER, 2010).

As faturas primitivas de Silva no comércio alternativo e indiferenciado de pintura

Ao conjugar a venda de artigos de decorações (tapeçarias, molduras espelhadas, mobiliário etc.) com pintura, as lojas de decoração desenvolveram um setor artístico forte com várias iniciativas no âmbito das suas dependências. Como um dos principais estabelecimentos desse ramo em Fortaleza, a Marina Decorações foi responsável por promover mostras como a "I Feira de Arte de Marina Decorações" em que figuraram Barrica, Nice, Descartes Gadelha e Chico da Silva e cursos de formação artística ministrados por artistas locais como José Fernandes (1º SALÃO, 1974).

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

A venda dos quadros de Chico da Silva nestes espaços equivalentes de distribuição de arte aconteceu de modo intenso, sendo as obras produzidas ou no atelier-residência do Artista (atendendo encomenda prévia) ou nas dependências da loja de decoração. Com efeito, abrigar o trabalho de produção do artista no próprio lugar de venda não partia de motivações aleatórias, o propósito era garantir o cumprimento dos prazos de entrega dos lotes das composições e responder prontamente as injunções da demanda da clientela.

Nos anos de 1970, Chico da Silva trabalhou nas dependências da loja Marina Decorações pintando diretamente para o empresário português Adelmo de Vasconcelos. Fornecendo o material e instrumentos para a pintura, a loja, ao final da produção, adquiria as composições por preço de atelier, ou até mesmo por valor inferior, e repassava para a clientela por um preço superior. As faturas de Chico da Silva eram expostas em grande quantidade no interior e na parte externa da loja, chamando atenção de clientes cativos e ocasionais.

Sob a lógica de um comércio atacadista, os produtores que utilizavam esses espaços como canais de distribuição respondiam ao ritmo de produção diferenciado. Neste regime, em geral, a loja fazia aquisição dos quadros de um mesmo pintor que, para atender ao volume de pedidos, produzia em uma cadência de trabalho intensa, o que resultava, muitas vezes, em um conjunto de composições homogêneas e indiferenciadas. A intervenção mais deliberada dos proprietários dos estabelecimentos também se apresentava como injunções sobre a autonomia do artista que deveria pôr em constante negociação o seu estilo plástico e as demandas de motivos e temas dos clientes.

A atuação concomitante de outros intermediários que não os *marchands* operando no comércio de quadros "Chico da Silva" também concorreram para o delineamento de valores diversos na venda do artista primitivo. Com a mediação de decoradores, Silva ampliou suas possibilidades de venda, sobretudo, entre os empresários-mecenas, tendo em vista que muitos destes profissionais do mercado de arte eram contratados exclusivamente por essas agências para assessorarem a montagem de acervos particulares.

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

Os decoradores faziam a aquisição das obras plásticas de Silva para oferecer aos seus clientes interessados em "colorir" as dependências de suas empresas (rede de bancos, clínicas médicas, restaurantes, hotéis etc.). Por meio dessas práticas foi possível constituir coleções corporativas importantes de "Chico da Silva", especialmente vinculadas a instituições financeiras com sede local.

De forma geral, as instituições financeiras, como bancos e corretoras de seguro, abrangem o grupo de adquirentes de arte de maior peso no meio das corporações. As entidades cearenses não escaparam ao padrão. Tendo em vista a centralidade destas agências financeiras nas economias capitalistas, a relação entre o mercado de arte e o de ações justifica em parte o interesse delas nas compras de objetos artísticos, haja vista que "Com os olhos voltados para a especulação, é razoável supor que as agências financeiras não perderam de vista o crescimento sem precedentes e às vezes errático dos preços de arte" (WU, 2006, p. 258).

Constituindo também este mercado paralelo de arte, existiam os espaços comerciais das lojas de moldura. Com a tarefa principal de vender molduras e fazer emolduramento de quadros, fotos, espelhos etc. (além de outros serviços relacionados à pintura como restauração, manutenção e perícia), estes espaços assumiram em Fortaleza um papel alternativo de venda de quadros, operando dentro de um regime flexível e não padronizado de modos de pagamento, estratégia de atração de público, formas de comercialização etc. Voltados para um público de classe média, esses empreendimentos apostavam em tendências de fácil acesso para o público em geral, tais como a vertente do figurativo, com ênfase no gênero de paisagem, partindo para o surrealismo e o abstrato (MONTEZUMA, 1990).

Mesmo com a agência de intermediários na mercantilização dos trabalhos do pintor primitivista, o regime direto de vendas não foi totalmente abandonado pelo Artista. Com a instalação da "Casa Chico da Silva"⁶, espécie de centro turístico no Pirambu, os visitantes de origem especialmente do Sul e Sudeste tinham possibilidade de adquirir obras diretamente do Artista, composições feitas, inclusive, na presença do comprador. Em fases de instabilidade do mercado pictórico, Silva ampliava

6

O prédio foi cedido temporariamente pelo governador César Cals e pelo prefeito Vicente Fialho no final de 1974, mediante a Empresa de Urbanização de Fortaleza (Emurf), para atividades de produção e venda de telas, enquanto o Artista estivesse vivo. Projetada pela arquiteta Maria Clara Nogueira Paes Caminha Barbosa, o prédio se localizava próximo à avenida Leste-Oeste (GALVÃO, 1990).

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* “Chico da Silva” em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

suas opções de venda procurando a clientela nos bairros nobres de Fortaleza ou “nos restaurantes e portas de hotéis da Avenida Beira-Mar” (GALVÃO, 1990, p. 32).

Zonas de comercialização massiva dos quadros “Chico da Silva”.



Figura 1 :: Área do comércio das obras de Chico da Silva em Fortaleza

Escapando ao monopólio mercadológico do artista e de seus representantes mais diretos, os múltiplos “Chico da Silva”, produzidos no bairro Pirambu por uma legião de anônimos, eram comercializados em espaços de venda de artesanato como o Centro Turístico e o Mercado Central ou ao ar livre, nas mediações da rua Monsenhor Tabosa com avenida Beira-Mar e praça do Ferreira, por preços muito variados, valores de 30, 40, 50, 60 ou 100 cruzeiros (O POVO, 1977).

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

Atendendo a soberania do cliente, as transações eram realizadas de forma rápida e correspondiam à disponibilidade do consumidor em pagar os trabalhos, o preço era assim estipulado "pela cara do freguês". Nestas operações informais, de critérios não fixos e subjetivos, a lucratividade permitia apenas "[...] subsidiar os gastos da produção, no pagamento da matéria-prima elementar das composições (guache e papel dúplex), o que representava uma lucratividade nula para os produtores em determinados períodos" (OLIVEIRA, 2015, p. 166).

Lógicas de mercado concorrenciais e complementares: a mútua influência das esferas de distribuição ampliada e restrita.

Ao responder a lógicas distintas de comercialização de arte, subsidiadas em maior ou menor grau pela ideia da obra plástica como um bem de exceção (BOURDIEU, 1989), os trabalhos atribuídos a Chico da Silva assumiram valorações monetárias diferenciadas que, de certa maneira, carregavam as marcas do circuito de difusão em que circulavam e das injunções mais ou menos diretas dos seus intermediários correspondentes (BECKER, 2010).

As diferenças de práticas de valores ocasionadas pela elasticidade da oferta e diversificação de transações comerciais acarretaram a fixação de preço no mercado secundário bem abaixo da tabela final do artista⁷. Tendo em vista que são os leilões que cristalizam os valores e estabelecem a cotação pública do pintor (DURAND, 1989), deste parâmetro se derivará roteiros de preços para o âmbito de outras transações.

Ao comparar as cotações dos artistas cearenses que ocuparam posições de relevo na economia de mercado, como Antônio Bandeira e Aldemir Martins, nos registros de venda pública, observa-se que o preço das obras de Silva está bem abaixo da estima alcançada pelos outros pintores locais. Quadros a óleo de Bandeira e de Aldemir valeu no ano de 1983, Cr\$ 1.100.000 e Cr\$ 1.600.000 (em cruzeiros, moeda da época), a pintura de Silva utilizando a mesma técnica foi arrematada pelo valor de Cr\$ 20.000 (LOUSADA, 1984).

7

Trata-se da tabela de preços para a venda do consumidor final, aquela sugerida pelo produtor para venda das suas obras nas galerias e que o mercado costuma chamar de tabela final dos artistas. (SANTOS, 1999, p. 97).

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

O paralelo entre representantes do mesmo gênero também expressa esta tendência. Enquanto os guaches do artista *naif* José Antônio da Silva obtiveram o valor de Cr\$ 50.000, os de Chico alcançaram Cr\$ 15.000. É necessário ponderar que outros fatores influenciaram o aviltamento dos trabalhos de Chico da Silva no mercado de arte secundário, a permanente suspeita em torno da autenticidade dos quadros sem dúvida foi um deles, contudo a inexistência de um equilíbrio praticado nos diversos espaços de comercialização foi condicionante para esta baixa de preços.

Contudo, esta lógica de desvalorização ocasionada pela diferença de práticas de valores sofria efeitos controversos na rede de galerias. Observa-se a oscilação entre queda e aumento da cotação de Silva no mercado primário em decorrência da implicação paradoxal da contrafação, se por um lado ela colocava o artista em constante estado de suspeita, por outro ela agregava valor, imputando-lhe aura, no sentido de que seu trabalho mereceu tal energia (ZOLBERG, 2006). Além disso, as obras genuinamente comprovadas passavam a ser ofertadas por valores superestimados nestes espaços.

Com efeito, a ruptura entre a obra de Chico apreciada pelos círculos da esfera erudita e as faturas primitivas comercializadas massivamente não se operou definitivamente, tendo em vista os limites e as relações que estes domínios do mercado de bens restritos e ampliados estabelecem. Nestes termos, o consumo de múltiplos "chicos da silva" referenciava-se ainda que precariamente na arte legítima e nas normas que orientam essa esfera, expressando-se como uma espécie de produto "adaptado" (BOURDIEU, 1992), intermediários entre as obras produzidas no domínio de produção erudita e os que respondem as expectativas do público médio.

A valorização da "assinatura" de FD Silva nos inúmeros quadros que eram negociados exhibe isso. Antes de cumprir a sua função convencional de atestar a autoria singular da obra, neste caso, significativamente fragilizada pelo volume de telas inseridas diariamente no mercado, a assinatura efetuava a separação de *status* entre objetos diferenciados e vulgares. Destituindo a equivalência entre estes produtos pretensamente culturais e outros bens comuns, a assinatura reclamava,

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

assim, a irredutibilidade das composições, mesmo que inautênticas, a simples mercadorias (OLIVEIRA, 2015, p. 168).

Muito embora, as características deste mercado assumissem feição do comércio de pura concorrência, no qual o jogo direto do "toma lá, dá cá" denuncia os interesses econômicos explícitos dos agentes nele envolvidos, reduzindo a obra ao estatuto de simples mercadoria, a mobilização de elementos proveniente à lógica do mercado especializado, tal como a preservação da marca da singularidade do artista atestada pela assinatura, impossibilita o enquadramento dessas práticas de comercialização no modelo clássico de mercado.

Considerações finais

A diversidade de perfis de proprietários de quadros Chico da Silva, identificada atualmente, demonstra a abrangência comercial deste pintor entre as diferentes classes sociais. De coleções corporativas de instituições financeiras a residências situadas na periferia de Fortaleza, as obras do pintor primitivista foram assimiladas por públicos diversos, mediante a pluralidade de arranjos mercadológicos e práticas comerciais que se conformaram em torno das faturas produzidas pelo artista, por seus ajudantes ou terceiros.

Dirigidas concomitantemente para o público restrito, formado para reconhecer os produtos artísticos como "obras" singulares, resultado da atividade de um gênio criador, e para o público médio, despreocupado com a função puramente estética do trabalho, primando assim por sua finalidade decorativa, as obras de Silva transitavam entre esquemas distintos que abrangiam espaços formais de venda de arte (galerias particulares) e canais informais de comercialização (lojas de molduraria, de decoração, restaurantes, centros turísticos etc.), mobilizando aspectos de uma esfera para outra.

Esta porosidade de fronteiras entre domínios de produção e circulação promove a relação ambígua de concorrência e complementaridade entre

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

esfera formal e informal, denotando o estado particular do campo cultural e artístico não completamente autônomo. No caso do mercado cearense, o estado de padrões indefinidos engendra a dinâmica mercadológica de "chicos da silva" por canais de difusão de lógicas próprias que se conjugam na constituição de valorações monetárias e simbólicas.

Referências

- AQUINO, Flavio. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: Spala, 1978.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. Mercado dos bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHICO da Silva ainda está pintando. *O Povo*, Fortaleza, 27 jun. 1977, p. 21.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- GALVÃO, Roberto. *Chico da Silva: do delírio ao dilúvio*. Fortaleza: Bancesa, 1989.
- _____. *Chico da Silva*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- _____. *Uma visão de arte no Ceará*. Fortaleza: Grafisa, 1987.
- LOUSADA, Júlio. *Artes plásticas: seu mercado: seus leilões*. São Paulo: J. Louzada, 1984.
- OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. *É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

Entre lógicas distintas de comercialização de pintura:
o mercado restrito e ampliado de quadros *naifs* "Chico da Silva" em Fortaleza
Gerciane Maria da Costa Oliveira

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MONTEZUMA, Maria de Fátima Sales. *Pintura: traços históricos, vida e produção artística em Fortaleza*. Fortaleza: [s.n.], 1990. 143p.

PINHEIRO, Angêla. *Ignez Fiuza, mulher feita de arte e fibra*. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1997.

QUEMIN, Alain. *Les commissaires-priseurs: la mutation d'une profession*. Paris: Ed. Anthropos, 1997.

RUGIERO, Roberto. Giuseppe Baccaro, o homem que poliu a arte popular. *Revista Raiz*, São Paulo, p. 74-79, ago. 2007.

1º SALÃO Histórico da Arte Cearense. Secretaria de Educação e Cultura de Fortaleza, 1974.

SANTOS, José Carlos Lopes dos. *Manual do Mercado de Arte: uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos*. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1999.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZOLBERG, Vera. L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: SENAC, 2006.

Recebido em 08/03/2016

Aprovado em 10/07/2016

Entrevista

Arte e política – “Aos tambores!”

Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.¹

Como pensar a relação entre arte e política no atual momento histórico? Afinal de contas no Brasil, em particular, a situação parece correr fora dos trilhos. Não se trata de se perguntar quando as coisas (e ideias) estiveram no seu lugar. O que se impõe é uma consideração sobre os atuais desafios que recaem sobre o fazer artístico quando defrontado com a complexa e ubíqua esfera do político. Sobretudo porque ambos se mostram essencialmente implicados na linguagem. Mas se o político se baliza, sobretudo, pela ética, a arte se quer pensada no regime da estética. No entanto, suas relações com o estado-de-coisas do mundo sinalizam tipo de vínculo que assumem com o Real.

Se por um lado a política envolve, entre outras coisas, frações e extensões variadas de espaços, e uma multiplicidade de corpos e afetos, por outro não há como desvinculá-la do modelo econômico vigente. E tampouco das ações do Estado que serve de instrumento para execução, legitimação e jurisprudência dos interesses financeiros. Afinal, a cada dia fica mais patente o modo como a economia, com sua lógica de mercado, se impõe à nossa forma de vida social e cultural. A excrecência desse modelo econômico quer alcançar até mesmo o foro mais esquivo da mimesis, de modo a se apropriar do que seria “inapreensível” na arte. O risco que corremos é a positivação do fenômeno estético, digo sua subordinação e rápida conversão em um produto do sistema.

Neste cenário, muitas questões desafiam aqueles que lidam e se preocupam com a arte. Aliás, em termos artísticos, alguém minimamente comprometido se perguntaria como agir de modo a evitar que o elemento político no trabalho se converta em mero “atributo estético”, isto é, em um atrativo de mercado. Pois, nesse caso, oferece-se ao público um ingrediente lenitivo, ideologicamente suspeito.

Já há um bom tempo que artistas contemporâneos vêm mostrando que antes de qualquer esteticização do político, trata-se sim de politizar o

1

Gilton Monteiro Jr é crítico de arte. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua como professor colaborador junto ao Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

estético. E isso menos em termos de engajamento do que de “envolvimento”, “intervenção” etc. Admitir um gesto politicamente orientado significa assumir-se no processo de significação da arte (mas também da vida). Arcar conscientemente com o que aparece nos sentidos, desejos e interesses que se manifestam na experiência estética é uma exigência cívica. E quem sabe ela não nos levará a uma conscientização mais aguda do lugar e da força que estes mesmos desejos (e também seus recalques) ocupam em nossas vidas?

Em nossa conversa com o artista Ricardo Basbaum buscamos refletir, num tom de bate-papo, sobre essa complexa situação que se apresenta no atual horizonte da arte. Tendo iniciado sua carreira nos primeiros anos da década de 1980, Ricardo participou da XXX Bienal de São Paulo em 2013 e da Documenta 12, em Kassel na Alemanha em 2007, dentre várias outras mostras. Atuando em várias frentes, como pesquisador, crítico, curador, teórico etc., sua intervenção no campo da produção e do debate brasileiro, além de significativo é singular. É certamente uma das mais fortes expressões artísticas de sua geração. E é pertinente tratar desses assuntos com alguém cuja obra está radicalmente implicada na malha obstrusa e multifacetada do social vigente.

* * *

Gilton Monteiro Jr – Ricardo é o seguinte: a primeira ideia que me veio quando se trata de arte e política é de uma fala do Godard que, ao se perguntar para ele sobre a questão de se fazer um filme político, considerando todo engajamento de sua geração, ele diz que o problema não seria propriamente fazer um filme político, mas sim de se fazer politicamente um filme. Partindo disso, como é que você vê a questão da arte e política hoje?

Ricardo Basbaum – Quando você diz hoje você quer dizer século XXI, não é?

G – Isso! Se você quiser considere as transformações que ocorreram nos últimos vinte anos em nossa sociedade.

R – Bem! De fato, o tal do regime neoliberal que se instala no final do século XX, dentro dessa realidade em que vivemos, reposicionou bastante a configuração das relações entre arte e política. Sobretudo porque o campo da arte foi deslocado para a região central do que são as operações macro-econômicas do neoliberalismo, não é? Então, se pensarmos na era moderna, em que o campo de ação da arte se dava em um espaço “lateral”, “marginal” – inclusive brigando com a ideia de indústria cultural –, que não está diretamente relacionado com as operações do capital, em um sentido geral, vemos que uma das características desse neoliberalismo é que a economia simbólica, a economia imaterial, acaba sendo central para as operações econômicas que realiza. Então o campo da arte é deslocado para um lugar de interesse estratégico para as operações do grande capital. Existem análises dos autores que trabalham com isso (Lazzarato, Negri, teóricos do neoliberalismo, etc), todos falam da dimensão de um certo empreendimento imaterial, de construção de um certo valor que é até considerado sensível, sensorial, e lida como dimensões do corpo, dimensão do afeto, mas querendo instrumentalizar isso como operadores mesmo do regime do capital financeiro, que também investe na produção de subjetividade. Então há aí um impacto muito grande no campo da arte, que pode ser identificado com sua entrada no campo da indústria cultural. Quer dizer, durante a primeira metade do século XX o campo da arte era visto como fora desse arranjo. A música se deslocou antes, vamos dizer assim; ou o cinema, como arte industrial, já estava ali tangenciando essa lógica econômica. E pensadores como Adorno querendo manter o campo da arte fora desse lugar de interesse. Mas, a partir das mutações depois da segunda guerra mundial, acho que dá para ver esse processo claramente na arte norte-americana, com a Pop Art e tudo o mais. Quer dizer, como vai se estruturando o sistema de arte e como vai se estruturando a nova economia do final do século XX? Há esse deslocamento para a indústria cultural e nisso ela está bastante instrumentalizada, não é? Esses estudos todos que falam do processo de globalização sendo conduzido por bienais que acontecem pelo mundo, bienais que estão ligadas à arquitetura de museus que são de qualidade espetacular, conectadas à gentrificação de áreas degradadas da cidade, e tudo isso sendo percebido como

expansão desse capitalismo globalizado – isso está bastante mapeado não é? No começo, quando a gente vê no Brasil a proliferação dos centros culturais corporativos, de companhias de comunicação, de bancos, todos eles, através das leis de incentivos fiscais, da Lei Rouanet, agregando o campo da arte no limite de uma propaganda de luxo das suas marcas, então fica claro que esse é o estado, no início do século XXI, da relação da arte com os atuais regimes de dominação. É claro que isso coloca uma responsabilidade muito grande para todos os atores e agentes desse campo – não só os artistas, mas curador, crítico, historiador. Porque todo mundo está sendo perpassado de uma maneira bastante forte por essas lógicas todas, frente às quais não há exterioridade possível. Estamos totalmente mergulhados nisso, o que torna muito complexa a operação de crítica no campo da arte, seguindo a tradição de intervenção. Para citar uma frase do Ronaldo Brito, a característica da arte contemporânea seria sua irreduzibilidade aos espaços de dominação – na medida do possível, fazer circular um certo negativo, que no limite seria inassimilável – esse lugar é o lugar que, para um olhar desatento, virtualmente desapareceu, não? Então, construir a chamada resistência, o espaço que não é totalmente assimilado pelo regime de dominação, uma certa lateralidade, uma certa deriva, um certo incontrolável que a gente associa à obra de arte, formado por operações de cunho político, se tornou uma operação nada simples. E diria que talvez não se trate da operação de um único agente. Talvez o artista sozinho não possa mais fazer essa operação – que teria que ser tramada em conjunto, entre o artista, o curador, o crítico, o gestor, vamos dizer assim. Na medida em que há algumas questões comuns, essa operação consegue vir à tona. Agora, tomando apenas o artista isoladamente, parece cada vez mais difícil de você mexer e encontrar uma fresta. Mas, afinal, é claro que sim, acredito que o campo da arte tenha suas ferramentas de força, não podemos subestimá-las. A arte está sempre construindo interstícios e pondo as coisas em movimento. Mas a grosso modo, essa operação política seria bastante complexa. Essa seria uma primeira abordagem disso.

G – É, porque quando você evoca, por exemplo, o Adorno, realmente essa postura dele na defesa de uma negatividade das vanguardas em

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

relação ao poder estabelecido pelo capital, pela economia gerenciando a vida cultural, e ao mesmo tempo ele sendo muito cuidadoso com a questão política da arte, com o engajamento – ele tem um texto famoso sobre o engajamento – quer dizer, tem uma dialética ali que é tensa. Ao mesmo tempo que se reivindica uma postura política do trabalho, que é uma questão realmente delicada e complexa, que envolve um pouco o que a gente pode chamar, talvez, de natureza da obra de arte, não sei, ou o caráter da obra de arte. Isso acaba colocando em jogo uma série de dados, signos, instrumentos, conceitos, construções epistêmicas, o que podemos considerar como sendo o âmbito político da vida, todo esse conjunto de instrumentos, objetos etc., com os quais o artista trata não é? Mas ao tratar disso ele fica numa situação muito difícil. De fato, a obra produz um índice de negatividade que vai justamente se contrapor ao índice de positividade que a gente espera de todo ato político. Porque o político, o ato político tem que ter um reflexo positivo na vida. Pelo menos é isso que se espera do gesto político. E quando a gente acaba cobrando isso de uma obra de arte talvez ela não possa oferecer justo o que esperamos, que é esse elemento positivo, vamos dizer assim. Porque se corre o risco desse elemento positivo até ser um pouco instrumentalizado mesmo. Até porque política pode ser de esquerda ou de direita, conservadora ou mais progressista. Envolve interesses diversos. Mas é isso que você coloca, quer dizer, a dificuldade do fenômeno artístico operar ainda nesse regime da negatividade.



Figura 1 :: Dupla Especializada (Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum) *Hino ao Dia Nacional do Artista Plástico*, 1989 - Cinelândia, Rio de Janeiro
Fonte :: Márcio R. M.

R – Pois é, por um lado, dado o relevo da obra de arte nesse final de século XX e início de século XXI, essa importância se tornou muito concreta para o grande capital, mesmo. Operações financeiras de vulto acontecem ali e tudo o mais, não? Parece que qualquer gesto que numa primeira abordagem opere algum tipo de desnaturalização desses mecanismos quase automáticos ou de hábito, ou de certa gestão, vamos dizer assim, cíclica, que desnaturalize qualquer etapa de produção da obra, ou de distribuição ou de fruição, já é revestido de uma natureza de uma intervenção política, não? Quer dizer, para trazer uma outra referência importante no Brasil, há o editorial da revista *Malasartes*, em 1975 – e Carlos Zilio sempre cita esse editorial – onde está escrito que aquela revista é sobre a política das artes. Há um deslocamento da obra de arte aí, porque no Brasil o campo da política

das artes estava muito ligado a operações com a lógica da representação, do tipo CPC.

G – Militante?

R – Militante, exatamente, da arte engajada no sentido tradicional. O grupo que está na Malasartes já tem uma outra compreensão do ato político, do campo da arte. Quer dizer, já operar politicamente sem necessariamente precisar levantar o cartaz da palavra de ordem da manifestação. Qualquer operação política vai se dar no reconhecimento de que uma vez que se tem o campo da arte em contato com a sociedade, numa estrutura em rede, com vários agentes coordenados ao mesmo tempo (como eu estava falando, não se trata de apenas do artista), a obra vai ser percebida nas suas relações. Não há a obra isolada da recepção, separada do tal “choque com o circuito”, como o próprio Ronaldo Brito indica. É quando o trabalho começa a funcionar, nesse choque, quando a obra é mobilizada em suas exterioridades. Então, de fato, qualquer momento, qualquer ação em que se desnaturalize essas diversas camadas, já se reveste de um ato político. Porque, de fato, o campo da arte é muito maleável e facilmente reterritorializa (para falarmos como Deleuze e Guattari) algumas ações que o desterritorializam. Quer dizer, no seu jogo de construção de hábitos, de legitimações, nos jogos que passam pelo mercado, pela construção de arquivo, pelas políticas de uma certa hegemonia e governabilidade. Então, o movimento do campo da arte de produzir alguma desterritorialização, algo negativo – facilmente, graças a essa capacidade muito flexível do capitalismo, tudo isso é rapidamente revestido num jogo de hábitos, de positividade, de governabilidade, de botar as coisas pra funcionar. Realmente, o campo da arte fica num lugar de virada o tempo inteiro, não é? Ao mesmo tempo que a arte aponta para essa possibilidade de desnaturalizar, de atualizar com radicalidade as relações que a obra pode propor, ela se presta a uma quase que automática normalização, ou normatização – no sentido de que os protocolos são facilmente desdobrados num manejo institucional, nas ferramentas de organização dos grandes acervos, de arquivo, de organização curricular, ou nos seus compromissos políticos com a sociedade e tudo o mais. É um campo que está sempre na borda. Então você pode, de fato, ter a obra de arte como uma grande ferramenta de institucionalização. Ou também, o tempo

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

inteiro, considerando o que a obra tem de inassimilável ou de irreduzível, sempre há ali o lugar de uma possível atualização radical da experiência e das questões que desnaturalizam as coisas que aparentemente estão estabelecidas. De fato, essa operação é que é complexa, não é? Quer dizer, isso se deve a quê? Ao engajamento nas camadas sensoriais afetivas, por exemplo. Isso passa por uma operação conceitual de, de fato, abrir espaços para se pensar a natureza da obra de arte, passa por uma ferramenta de crítica institucional em que se produz um choque entre as questões da obra e os campos empresarial e estatal, eventuais patrocinadores, de suporte daquela situação, enfim. Então, de qualquer maneira, essa centralidade da obra nas operações macroeconômicas a coloca como objeto que tanto está agregando as operações, como também, na medida em que produz alguma fresta, vai permitir mexer com todas essas relações que estão em andamento. Ou seja, continua sendo um ponto também sensível em que você pode, dando o toque certo, produzir a rede, a cadeia de problematizações que tem esse cunho crítico. Embora “crítica” também já não seja mais a palavra mais precisa – crítica, resistência, desnaturalização, desautomatização, olhando por alguns ângulos diferentes.

G – Sem dúvida. Porque paradoxalmente é como se o sistema produzisse sua própria cultura da arte. Bem menor claro, bem mais esbita em sua amplitude, mas que é paralela à cultura que se impõe à vida de modo geral, com o sistema de consumo, com toda essa lógica administrativa sob a qual ela se produz. E o que pode, talvez, parecer à primeira vista, num olhar crítico, num primeiro momento em que você se depara com essa situação e procura entendê-la, é que soa quase como uma espécie de fatuidade, esperar algo daí. Ou no melhor dos casos ainda uma ingenuidade, necessária, talvez. Romântica até, em última instância. Tem um componente romântico no ar, vamos dizer assim, porque é uma situação histórica que não será alterada apenas com decisões teóricas. É uma conjuntura histórica que se impõe e justifica, um pouco, para nós uma postura romântica diante dessa situação, que é muito complexa, e que envolve um mecanismo muito sofisticado, elaborado pelo capitalismo tardio não é? Mas é como se paradoxalmente tivéssemos uma cultura da arte, sendo reformulada constantemente, justamente por conta dos gestos

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

artísticos, meio que contando com esses gestos, com essa ação que produz uma desnaturalização.

R – Isso. Agora, eu até diria que, em relação a essa assim chamada “cultura da arte”, eu apontaria para uma não totalização disso. Eu colocaria no plural: culturas da arte. Porque aí não se tem um espaço que totaliza toda a produção artística. Eu diria que se tem culturas. Temos, dentro do campo da arte contemporânea, posições diferentes, se enfrentando umas às outras. Há diversas localizações nesse mapa do circuito, diversas correntes, tomadas de posição que acho importante diferenciar.

G – Não é homogêneo, não é?

R – Não é homogêneo, exatamente. Então, essa não-homogeneidade faz com que tenhamos não uma certa cultura da arte mas, trocando o termo, certas comunidades artísticas, ou melhor, várias comunidades. Se olharmos o Rio de Janeiro, é muito fácil ver isso – vamos dizer assim, usando um termo que pode parecer mais pejorativo, perceber as várias “turmas” que estão ali: um grupo que se articula em torno de tal crítico, um grupo que se articula em torno de tais artistas, um grupo que é mais geracional, um grupo que se articula em espaços independentes etc.

G – Com estratégias as mais distintas não é?

R – Exatamente. Isso faz parte da vida. As pessoas se agrupam. Não vejo isso como um dado negativo, ao contrário, aí se desenvolvem ferramentas políticas – articular o seu grupo, a sua comunidade. Não no sentido, de uma irmandade, evidentemente, mas pensando (e já diferenciando os dois termos) em uma força instituinte e uma força institucionalizante. A força institucionalizante seria aquela de um certo processamento que normatiza a obra, que positiva, num certo jogo de macropolíticas institucionais. E diria que a força instituinte da obra seria também aquilo que constrói as comunidades, que muitas vezes se mantêm muito combativas. Penso, por exemplo, aqui no Rio de Janeiro, fazendo um giro, no período que o espaço independente “Rês do chão” esteve ativo, animado pelo artista Edson Barros, que vivia num apartamento na Lapa, e que fez dali um espaço coletivo. Em torno desse espaço, muita gente se aglutinou – críticos de arte, historiadores, personagens diversos, pessoas como a Cecília Cotrim, Tatiana Roque, eu mesmo, agentes múltiplos com um pensamento político

muito preciso, cuidadoso e lúcido. E mesmo jovens artistas que foram se agregando àquele espaço, Daniela Mattos, Alexandre Sá e tanta gente, e aquilo tinha uma potência, uma pulsão, que inclusive configurou embates com outros segmentos, outras comunidades, outros grupos na cidade. Então, eu faria uma observação para que não se totalizasse essa cultura da arte como se fosse um espaço simples, como se atendesse apenas a uma das diversas comunidades. Acho sempre importante olhar o circuito da arte pensando esses diversos segmentos, que estão nos seus enfrentamentos. E isso também é uma força política do campo da arte, certo? Quer dizer, ao se aglutinar artistas, teóricos, críticos, historiadores, sei lá, gestores, agentes de todos os tipos, mais ou menos formais, espaços independentes, espaços menos independentes, espaços com uma certa oficialidade – estão todos em um embate dinâmico. Há superposições e cruzamentos que as vezes são inesperados. Assim, esse quadro que inicialmente nos parecia tão árido, que poderia nos levar a pensar que “está tudo dominado” (usando aquele refrão...), em relação ao qual não se tem, aparentemente, fuga ou exterioridade, uma aproximação mais cuidadosa revela também, sob a impossibilidade de se colocar fora, que está todo mundo mergulhado nessa rede de problemas – e é possível encontrar uma dinâmica menos árida quando se percebe as forças todas que estão ali, se movendo nos diversos territórios.

G – Sim, sem dúvida. Mas apesar dessas diferenças, e até, em alguns casos, divergências de estratégias adotadas por cada segmento, por cada grupo etc., eu penso na questão de uma cultura que vai se impondo, vamos dizer assim. Uma estrutura que vai, de alguma maneira, independente das diferenças estabelecidas entre estes grupos, tentando fazer um pouco isso que você apontou, quer dizer, essa acomodação do terreno, entende? A cultura como essa acomodação.

R – Seria algo como uma dimensão mais macro, não?

G – Isso, um macro! Uma estrutura mais ampla que acaba se articulando e de forma muito sutil, às vezes. Que aparentemente pode apresentar um viés mais progressista, mas que na verdade segue acomodando mesmo o terreno e impondo seus interesses.

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.



Figura 2 :: Ricardo Basbaum *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*
Trabalho em progresso desde 1994. Objeto em ferro pintado, experiência, 125 x 80 x
18 cm. Participação do Grupo NASA. Tallinn, Estonia, 2012

Fonte :: Cortesia do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

R – Eu acho que sim. Concordo e entendo o que você está falando, mas, talvez, o cuidado que eu tomaria seria localizar isso que a gente chama de macro não como uma superestrutura, que remete à terminologia marxista, mas pensar que esse macro indica uma dessas comunidades em embate, aquela que está numa posição de poder, numa posição hegemônica. Entende? Quando partem das comunidades que ocupam posições mais hegemônicas, é claro que essas políticas vão se tornar dominantes. E as comunidades que, sei lá, estão mais próximas da chamada micropolítica, ou de uma arte minoritária, para pegar a linguagem de Deleuze e Guattari, essas não vão nunca ter uma política dominante, não é? Então, de fato, as políticas dominantes, hegemônicas vão ser de certos grupos que aspiram a uma posição de gestão, de exercício de um certo poder. Mas claro que o importante é percebermos, de fato, a pluralidade das forças em jogo, certo? É claro que aí se coloca tudo em jogo: a natureza da obra, a questão do “valor da obra”, os interesses mais formais, mais antropológicos, mais políticos, mais isso, mais aquilo. Estão todos em jogo. E não vai se ter qualquer consenso fácil. Não vai haver uma “solução” pra isso. Essa é uma luta política. É só ver o que está no museu ou no arquivo que se percebe as forças hegemônicas que foram capazes de intervir no arquivo e deixar sua marca ali. Mas também não vamos subestimar a obra – sempre uma coisa multifacetada. Algo que deixa uma sobra, uma região inassimilável, uma região que escapa.

G – Mas apesar de haver esse imperativo de uma força hegemônica se articulando e meio que se impondo às demais, essa força hegemônica acaba exprimindo um pouco o próprio modo de organização da vida social, do modelo de economia que está vigente não é? Então nesse caso, quer dizer, apesar dessa economia não ser totalmente chapada, apesar dela precisar de certos discursos... da elaboração de certos discursos para se legitimar, com tal ou tal leitura, tal concepção de arquivo, de museus ou de instituição etc., toda essa rede, essa malha discursiva, conceitual, epistemológica é elaborada se ajustando a esse imperativo econômico.

R – Sem dúvida. Acho que é isso. Foucaultianamente, existe uma relação do poder com a produção de subjetividade, certo? A “condição epistemológica” não é algo absoluto, universal. É algo que é decidido pelas forças em jogo. Então acho que há sempre um embate.

G – Quando você vê, por exemplo, um artista, uma obra ou um conjunto de trabalhos ou grupos conseguindo fazer essa intervenção nessa malha, gerando um atrito, uma fissura nessa trama, você consegue perceber um reflexo dessa intervenção em algum segmento do aparelho econômico? Ou isso não cabe às artes, vamos dizer assim? Caberia mais a nós enquanto cidadãos, mais enquanto cidadãos e menos como artistas fazer ou exigir de nós uma postura política nesse sentido?

R – Bom, por acaso eu separei essa semana uma entrevista com a Tania Bruguera, artista cubana –e ainda não li a entrevista, só li os boxes assim passando o olho – e uma das coisas que ela fala é exatamente que para ela arte e política é uma condição que ocorre quando ela não separa o cidadão do artista. Estou com isso na memória; achei uma observação curiosa. Mas de fato, as intervenções carregam essa rede, esse agregado de interesses. Acho que, sem dúvida, a obra de arte pode tocar e problematizar cada uma dessas relações. Claro que cada trabalho pode se orientar para determinados interesses, determinadas linhas, jogos de linguagens. Modos de fazer esse corte de uma maneira ou outra. É possível qualificar certos direcionamentos nos trabalhos. Um trabalho também não pode tudo – acaba por se colocar por aqui ou por lá. Mas acho que sim, que as problematizações que uma obra de arte pode fazer se inscreverem nesse horizonte das questões micro e macro. Acho que depende de nós organizar essa problematização. Quando digo “nós”, como a obra de arte é ativada pela recepção, quando efetivamente a ativamos, é importante perguntar: para onde se quer levar o problema? Como queremos montar esse problema? Pensando em trabalhos históricos do Waltercio Caldas, por exemplo, principalmente aqueles do final dos anos 1970 início dos anos 1980, acho que ele tem ali uma lucidez muito grande em entender, por um lado, certas políticas da imagem, que passam, por exemplo, pelo investimento da ditadura militar na propaganda; e também, quando investe no que ele (como já revelou em uma entrevista) compartilharia com Nelson Rodrigues, indicando certa operação de reviramento do senso comum no que tem ao mesmo tempo de visível, invisível, recatado e perverso (o “óbvio ululante”?). Quando ele propõe a disjunção entre a evidência da imagem e o outro caminho que a obra vai tomando, está lidando, naquele momento,

com todo o imaginário que está sendo construído pelas redes de televisão, pela onipresença da Rede Globo e das agências de publicidade e seu papel na construção da imagem do “Brasil grande” da ditadura militar. Ele está intervindo diretamente nesse quadro quando faz “Convite ao raciocínio”. Não há, evidentemente, uma manobra do tipo CPC ali, mas a operação é uma operação muito forte: ele está falando com cada telespectador que assiste a Rede Globo em 1979, 1980, em qualquer rincão do país. E como, em um mundo ainda analógico, aquela cadeia de televisão modifica radicalmente a vida das populações pelo Brasil inteiro, desautomatizando costumes, tradições e tal, como uma jogada do mundo hegemônico da comunicação, temos que acreditar que o trabalho de arte possui sim um poder de intervenção. Embora essa ação se faça por meio de camadas superindiretas, não é? Demanda tempo, demanda uma lenta distribuição. Mas há uma contundência ali.

G – Essa questão do artista e do cidadão realmente é interessante. Ela é instigante, porque, de fato, toca nosso papel de cidadão. A gente retorna um pouco naquilo que comentamos sobre o Adorno não é? De se esperar um componente negativo, e muito do que se espera de nosso papel de cidadão é justamente uma espécie de envolvimento, de posituação da ação na vida pública, social etc. Às vezes escapa ao artista um pouco a isso, e é justamente aí que está um pouco de sua liberdade não é? Esse é o problema da arte colocado desde Platão, se a gente remontar a história da pensamento ocidental. Já era um problema para Platão esse componente negativo da arte, essa liberdade da qual o artista poderia fazer uso e de sua implicação na vida pública ou política, vamos dizer. E realmente, quando a gente vai refletir sobre o papel do cidadão, de fato, eu também concordo com a Tania...

R – Tania Bruguera...

G – Sim, porque de fato é isso. Pra você pensar uma arte política é inviável você pensar uma arte com esse recorte, com essa destinação social desvinculando o artista do cidadão. Porém, do papel do cidadão se espera algo que o artista vai... sublimar, talvez.

R – Claro. Na verdade eu acho que na frase da Tania, ela problematiza essa relação. De imediato a gente percebe, por exemplo, que se vou

na reunião de condomínio de meu prédio, não estou ali fazendo uma performance – e vou ter que decidir algumas questões. Se vou, sei lá, em um fórum social debater questão da imigração, se vou debater qualquer grande problema político do mundo hoje, ou mesmo o golpe no Brasil, eu estou como cidadão ou como artista? Na verdade, claro, na medida em que penso que não vou querer colocar a minha obra de arte como um gesto panfletário, eu penso “não, lá eu estou como cidadão”. Mas a rigor, na medida em que você pensa o trabalho de arte também se irradiando por outras camadas da sociedade, a intervenção também está agregando em seus efeitos problematizadores possíveis cada questão macropolítica e social indicada acima. Acho interessante problematizar a região entre “eu” e “eu-como-artista” – afinal, “eu é um outro”...

G – Bom, sem dúvida. O lugar do artista na sociedade, assim como o próprio lugar da obra é uma situação indefinida, vamos dizer assim. É uma indefinição que faz parte da natureza da obra de arte e da atividade artística. Então diante dessa propriedade que caracteriza a atividade artística e por outro lado o produto dessa atividade que é o trabalho de arte, fica difícil definir, ao certo, o lugar em que o agente e seu produto se encontram não é? Até porque esse lugar é produzido sucessivamente. Não existe propriamente um “lugar” estável. Ainda que nós lutemos a favor de uma institucionalização da arte, de se definir lugares para uma obra de arte, para que afinal de contas seu acesso seja viabilizado; para que ela tenha uma ressonância na vida social e cultural, ainda assim o lugar da arte é um lugar muito imprevisível não é? Ela segue abrindo novos lugares, ela segue produzindo novos espaços. Então, quer dizer, óbvio que isso tudo é um pouco a atividade do artista. E certamente essa atividade já coloca um pouco à parte o papel de cidadão que mesmo enquanto artista ele continua a cumprir. Quer dizer, cidadãos somos o tempo inteiro. Não tem como deixar de ser cidadão. Mesmo quando estamos fazendo arte, ou crítica de arte ou ciência o papel ético do cidadão deverá estar subscrito ali, no seio do exercício que esteja sendo desempenhado por cada um de nós. Eu não sou artista o tempo inteiro, porém, cidadão sim. Por outro lado a obra de arte é um fenômeno que tem uma vida muito própria dentro de um complexo cultural como é o nosso. E é difícil, de fato, você antecipar

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

como essa vida será desenhada, como ela se desdobrará. O modo como a arte vive em nosso contexto social é um modo muito específico e o lugar que ela ocupa é o lugar que ela própria produz. E de fato a gente não consegue perceber até onde esse lugar nos afeta, em nossa vida cívica. Qual é a sua real eficiência? É algo difícil de se descrever.



Figura 3 :: Ricardo Basbaum, *Membranosa (Hamburg): Collective Conversations*, 2015. Workshop, dinâmica de grupo, gravação, leitura pública. Participação de Anna Hentschel, Ulrike Lu Krahnert, Charlotte Norwood, Martina Palm, Chris R. Phiphak, Gabriella Rioux, Nanna Wibholm, Ricardo Basbaum
Fonte :: Frank Egel, Cortesia Stadtkuratorin Hamburg.

R – Então Gilton, você não percebe como é difícil calcular a eficiência de uma obra? Isso sempre me intriga. Você não tem como saber, de fato, se o trabalho funcionou ou não. Medir, quantificar, calcular a eficiência dos efeitos de uma obra é virtualmente impossível, pela ordem dos efeitos que produz – do mesmo modo que não se tem como dizer se esses efeitos

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

serão produzidos em dez segundos, em uma hora de convívio com o trabalho, durante uma semana em que você vai vê-lo todo dia, ou em cinquenta anos. E também porque não se trata de uma relação direta de causa e efeito. Não se tem uma cena com você na frente do trabalho e o trabalho produzindo, vamos dizer assim, questões, e você imediatamente assimilando tudo aquilo. É um jogo muito mais complexo, muito mais rico, daí a força dessa relação. E muitas vezes também depende de uma cadeia ou fluxo de relações: você se relaciona com aquele trabalho e no dia seguinte vê um filme, dois dias depois lê um livro, depois lê um texto, aquelas coisas começam a funcionar em conjunto e de repente elas se reforçam mutuamente, não é? Então existe aí uma relação que não é pragmática, no sentido de que outras tarefas da vida são pragmáticas e práticas como, por exemplo, “bom eu vou construir minha casa”, e meu cronograma diz que em um ano estará pronto e você termina em um ano – planta, tijolo sobre tijolo, não sei o quê, construiu, resolveu está pronta a sua casa. Quer dizer, a relação da obra com sua recepção é muito mais complexa, certo? Que demanda, inclusive, traços de um inconsciente compartilhado em movimento, em que ninguém sabe exatamente o quê que está agregando tanta gente em torno daquilo, mas de fato existe um coletivo dando crédito. Então, de fato, não se deve subestimar as comunidades que se movimentam em torno daquilo, uma vez que, mal ou bem, estão colocando em jogo algo do seu desejo ali, no encontro com a obra, e isso tem a sua força. Mas essa questão não se resolve facilmente. Manter em funcionamento, manter esse espaço em aberto para uma mínima dimensão de trocas é fundamental, e as forças em jogo vão lá ter os seus enfrentamentos. Não há uma solução simples. Um governo totalitário vai querer fechar esse espaço, vai dizer: “não, esse espaço de trocas, de movimentação de grupos, de comunidades, nos seus enfrentamentos, nos seus jogos de contato, na sua defesa de interesse, isso nos ameaça, esse inconsciente comum que faz as pessoas se movimentarem em torno do trabalho e ninguém sabe o porquê, nos ameaça. Não queremos arte, não queremos música, não queremos cinema. Só queremos um tipo de filme, um tipo de arte porque todo o resto é degenerado e não pode. Só permitimos arte oficial”. Um regime totalitário vai falar assim. Quer

dizer, a manutenção desse espaço, a dinâmica desse espaço interessa a quem? Há uma agenda antifascista, vamos dizer assim. Acho que botar esse campo em andamento, colocar esse campo em movimento, já é uma coisa superimportante. Já nos desrrecalca em muitas frentes. Agora, isso é só o começo. É necessário botar o resto para funcionar. Infelizmente no Brasil ficamos ainda basicamente nessa camada de botar as coisas para funcionar – temos que ir mais à frente. Há produção de pensamento que poderia nos deslocar para lugares já mais avançados – digo mesmo no sentido político-social até, não apenas no campo da arte.

G – O que vai faltar é o aparato, ou vamos dizer, a infraestrutura. Que ela fosse elaborada, pelo menos, para um mínimo de viabilização desses pensamentos, dessas ideias num contexto mais físico, mais sensorial até, da cultura, de modo a impregnar.

R – Sim. Mas você vê como aqui no Brasil temos que fazer um movimento dese deslocar entre extremos. Quer dizer, a gente chega próximo de obras que têm uma complexidade incrível. Produzimos pensamento, teoria, história e crítica, e conceitos, e produzimos obras que são super avançadas e, no entanto, a gente tem que, ao mesmo tempo, se confrontar com um meio de arte de organização precária – sem verbas, assediado pelos interesses administrativos da macropolítica e muitas vezes atravessado por um regime de classe. Então aqui é super difícil lidar com a coisa, porque a gente se desloca numa escala complicada, entre arcaísmos e avanços.

G – Sim. E é decisivo pra um contexto de democracia de massas como é a nossa não é? Se a gente está em um contexto de defesa dos ideais liberais e democráticos a elaboração de dispositivos mediadores para que se possa, de fato, dar vazão ao pensamento, às ideias, às ações que são desenvolvidas nas universidades, em vários contextos sociais é necessário um aparato mais sofisticado e ativo na sociedade. O que falta à gente é esse aparato. Temos, mas que vai, de alguma maneira, funcionando às vezes de modo muito sucateado, a gente sabe. Os museus como andam às vezes sem verbas, sem recursos...

R – É, eu diria que essa é uma das coisas, falta isso. Sem dúvida não há como negar que faltam tantas coisas, que é precário. É óbvio

que é. Mas, ao mesmo tempo, um dos gestos que poderíamos localizar como gesto de resistência ou de luta política, seria quese pode também inverter esse quadro. Reconhecer que nós temos tantas coisas e que não conseguimos afirmar o que temos. Quer dizer, não apenas o que falta, mas o que se teme que não conseguimos positivar – há dificuldade de positivar certos gestos.

G – Agora, uma hora você tocou numa questão que me veio à cabeça que é também uma provocação ao nosso meio artístico, intelectual etc. Quando se discute questão política no Brasil, por inúmeros motivos, inúmeros fatores, o que eu sinto, uma coisa até presente na minha geração, mas que não se se reduz à ela, pois isso já faz parte de nossa formação, pelo menos à formação da classe intelectual brasileira, a formação acadêmica etc. – eu sinto um, vamos dizer, um fetichismo das ideias políticas. As vezes acaba-se discutindo certo corpo teórico de um autor, um escopo de questões etc., mas por um viés de “beleza” contido naquele pensamento, vamos dizer assim, importa aquilo de modo muito precário, sem um filtro crítico mais apurado. E isso é propriamente uma questão de ética não é? É por reconhecer a importância apresentada por um pensamento que eu deveria abordá-lo – deveria se dar o embate numa ordem mais impessoal, e menos pessoal, vamos dizer assim. Você não acha que tem um pouco isso, tomar o discurso de modo pessoal no Brasil?

R – Ah, certamente tem, acredito que sim.

G – Muito subjetivo, estético, e não impessoal e ético não é? Quando envolve o outro, quando envolve o conhecimento.

R – Não, sem dúvida, acho que historicamente temos essas dificuldades. Quando você estava falando, lembrei-me de um comentário do historiador Artur Freitas (UFPR), em uma nota de pé de página de um texto dele sobre a dificuldade de constituição da autonomia da arte no circuito da arte brasileira². Ali ele cita o crítico literário argentino Saul Yurkievich, que comenta que na América Latina temos às vezes as sequências dos movimentos cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc – como se tivéssemos que ser cubistas, futuristas surrealistas, pensando as vanguardas como se elas tivessem que se darem sequência, sem ter tido, entretanto, os embates que a modernidade europeia teve. Aqueles

2

Artur Freitas. Autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito, *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n.11, p. 197-211, jul.-dez. 2005.

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

movimentos de vanguarda foram produzidos a partir de fortes conflitos, da guerra, em embates de vida ou morte, de engajamento político absoluto, vamos dizer assim. Aquilo não foi concedido, concebido em sequência, como uma cadeia de ações cronológicas, uma após a outra. Cada um daqueles movimentos foi arrancado de um intenso embate com as profundas transformações da revolução industrial, a partir da experiência da fome, trabalho precário, movimentos operários, guerras mundiais. E na América Latina muitas vezes esses movimentos vêm já pacificados, enquanto estilos formais, sem o embate real com a sociedade. Existe no Brasil isso que você chama de uma fetichização do pensamento intelectual, em que se perde, em geral, o horizonte de enfrentamentos, do embate com o real. Muitas vezes chega um pensamento importado, vindo de fora, quase como uma foto-novela (risos), digamos, no sentido de uma trama divertida. Isso é algo de nossa tradição pós-colonial, de ter dificuldade em ancorar as questões na materialidade local de fato e trabalhar num horizonte descolado de certa fetichização. Não dá pra generalizar, mas de fato acontece muito isso. Era desse desperdício que estávamos falando, subvalorização dos bens simbólicos, da perda do esforço intelectual de cada um de nós, jogado para baixo do tapete. Faz-se um esforço muito grande e não se aproveita. Vem a nova geração, e repete tudo de novo, começa do zero. Nada é retido, não se arquiva, não há história. Fui aqui enfático, mas é claro que existe uma mínima consistência das comunidades brasileiras de que as coisas vão sendo retidas, que vai se ganhando uma consistência maior e que não há mais tanto recuo – que as coisas vão andando, vão se estruturando. Mas claro que existe um fetiche do pensamento intelectual, das ideias políticas, que acabam sendo mantidas afastadas da materialidade das coisas. Mas isso não acontece só no Brasil, acontece em qualquer lugar. Aqui temos uma dificuldade histórica em colocar o esforço intelectual e o trabalho simbólico ancorados na materialidade concreta do real – concordo com você.



Figura 4 :: Ricardo Basbaum, *Diagram (the future of disappearance)*, 2016. Outdoor instalado em espaço público. Criado para a 20th Biennale of Sydney
Fonte :: Ben Symons

G – Tem outras questões mais poéticas mesmo, do campo da arte atual, que acabam tocando uma complexa topologia do trabalho de arte contemporâneo e também do sistema de arte de modo geral. Porque esse trabalho já está todo filtrado por esse sistema, de uma maneira que eu não diria comprometido, mas envolvido com isso não é? Ele carrega um traço, apresenta uma dimensão que se impõe ao trabalho de arte que por um lado toca de modo mais ou menos direto nessa materialidade da vida cultural – esses meios, esses dispositivos, esses expedientes que compõem o circuito de modo geral, e que em última instância alcança o Estado. Ele está de alguma maneira demandando serviço do Estado, investimento, enfim, e também de pessoal: a crítica, a historiografia, a

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

curadoria, o próprio artista que está envolvido nisso, nessa construção do significado, do sentido da obra nesse complexo contexto. E o paradoxo, ou vamos dizer, a ambiguidade é justamente isso, um trabalho que demanda todas essas frentes e você tem um ambiente onde as ideias, tudo aquilo que é desenvolvido não tem uma adesão mais direta a uma dimensão mais concreta da cultura.

R – Sem dúvida, mas historicamente nós temos também momentos fortes dessas alianças. A duras penas isso vai criando referências para que se adense mais. A falta desses adensamentos cria uma precariedade muito grande, uma fragilidade, diluição, como se as coisas não se fixassem. Tem-se a impressão que o trabalho não fixa, vai embora, passa, escorre entre as mãos, como areia. Parece que não se consegue reter, e temos que começar tudo de novo. É um processo muito duro de formação cultural.

G – No capitalismo financeiro tudo fica muito assim não é? Volátil. Tem essa volatilidade das coisas, então é difícil você conseguir fixar de modo mais preciso e intenso certos princípios, certos valores. E aí a crise de valores que vai tocar justamente nesse problema que a gente está falando, que é da ética. Quer dizer, a nossa dificuldade de debater valores é porque, por um lado, nós não temos os meios adequados para que esses valores sejam ali identificados não é? Espaços institucionais e tudo isso que a gente já sabe, que são historicamente debatidos. Você está aqui e materializa esses valores. A dimensão que está diretamente implicada com isso é a dimensão ética, porque afinal de contas se estamos debatendo a questão dos valores num campo axiológico para além do “valor de troca”, mas que envolvem também valores de uso e outros critérios de valoração, aí tem uma dimensão ética que, para a gente ser provocativo com a nossa sociedade atual, está sendo perdida não é? PEC 241 é aprovada e a sociedade não reage. Quem reage são políticos que estão ali dentro do congresso, alguns poucos, inclusive.

R – É estranho. Parece que não temos as ferramentas. Há a impressão de uma amnésia coletiva, uma depressão coletiva, não saberia dizer qual o nome; talvez outros lugares certamente reagiriam mais rápido. Reconhecem mais suas lutas históricas não? A imagem que surge agora é de um país meio shopping center, meio de faz de conta. Muito estranho.

Arte e política – “Aos tambores!”
Entrevista com Ricardo Basbaum por Gilton Monteiro Jr.

Estamos atravessando um momento difícil e não podemos cair em uma apatia coletiva. É o que parece. Aos tambores!



Figura 5 :: Foto pessoal.
Fonte :: Aatoria Daniela Mattos

Recebido em 11/11/2016

Aprovado em 20/04/2017

Memorabilia

Ensaio Artístico

Arlindo Daibert

“Pelo menos como estratégia, a princípio, pode-se tomar esse último dado, as relações do trabalho plástico com o texto, como viés para interrelacionar os vários componentes da obra de Arlindo Daibert. Pode-se mesmo tomar como hipótese que essa relação foi especialmente complexa e sobretudo significativa no desenvolvimento da obra em termos de ter-lhe insuflado elementos problematizadores. Esses elementos teriam sido aqueles que a levaram a se questionar de modo quase permanente, a ponto de em seu andamento, em lugar de se conformar com a aceitação de um reconhecimento generalizado em função do virtuosismo de seu autor, ter-se enveredado por caminhos nada conformistas (de modo especial, de difícil aceitação pelo mercado das artes). Em suma, a relação entre artes plásticas e texto não se dá, no caso do trabalho de Arlindo Daibert, apenas como interesse por dados provenientes de outra linguagem que possibilitem a criação de novos dados plásticos. Na verdade, essa relação estaria diretamente ligada a uma perspectiva crítica que assumiu diversas conexões. Assim, a relação entre artes plásticas e texto está associada aos trabalhos que se voltam para a história da arte, aos textos críticos, à pesquisa e assim por diante.”

Júlio Castañon Guimarães¹

Arlindo Daibert Amaral nasceu em Juiz de Fora (MG) em 1952, falecendo precocemente na mesma cidade em 1993. Brillhante desenhista, trabalhou também com gravura e pintura. Foi professor de “desenho de modelo vivo” no curso de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde também realizou importante trabalho de pesquisa e divulgação do acervo de artes plásticas do poeta juizforano Murilo Mendes.

1

GUIMARAES, G. C. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998, 147 p.

Tal trabalho foi imprescindível, é justo afirmar, para a aquisição do acervo de artes plásticas do poeta e fundação do Centro de Estudos Murilo Mendes pela UFJF.

Formado em letras pela UFJF (1973), sempre pesquisou as relações texto e imagem, o que explica seu interesse pela obra de Murilo Mendes. Ainda bem jovem, 1970, publicou poemas e ilustrações no suplemento “Arte e Literatura” do jornal local Diário Mercantil. Mais tarde, depois de uma temporada em Paris (Daibert recebeu o Prêmio Ambassade de France, uma bolsa de estudos em Paris durante o período de outubro de 1975 e junho de 1976), expôs desenhos organizados em séries temáticas como: *Alice no País das Maravilhas*, *Gran Circo Alegria de Viver* e *Fantástica*, entre outras. Em 1982, expôs a série *Macunaíma de Andrade*.

Daibert também participou da criação da Oficina de Gravura Largo do Ó, em Tiradentes, Minas Gerais, em 1984. Coordenou várias mostras sobre Murilo Mendes e outros temas. Deixou rico material escrito sobre arte e seu processo de trabalho, material este organizado por Julio Castañon Guimarães e publicado com o título *Caderno de Escritos*, pela Editora Sette Letras em 1995. Apesar da morte precoce, Arlindo Daibert deixou extensa obra, tendo recebido em vida diversos prêmios como o “Prêmio de Aquisição” do *Panorama de Pintura* do MAM de São Paulo, o “Prêmio Melhor Exposição de Desenho” da Associação Paulista de Críticos de Arte, o “Premio de Viagem ao estrangeiro” do III Salão Nacional de Artes Plásticas (RJ), o “Grande Prêmio” da II Bienal Ibero-Americana do México e o “Prêmio Ambassade de France” no II Salão Global de Inverno em Belo Horizonte. Além de importantes cidades brasileiras, Daibert expôs seu trabalho na Cidade do México, Cali, Montevideo, Paris, Roma, Barcelona, Londres, Tel Aviv, Lisboa, Madri, entre outras.

As imagens que se seguem foram realizadas a pedido do antropólogo José Mario Ortiz Ramos para a publicação no primeiro volume da “Margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da PUC-SP. Além da reprodução das obras pouco conhecidas pelo público de arte, aproveitamos para publicar a carta que Daibert endereça a José Mario, editor da revista, na qual explica as obras enviadas. Acredita-se ser este material importante para a pesquisa sobre a obra de Daibert, sobretudo por ser material inédito.

Juiz de Fora, 22 de maio de 1991

Caro José Mário,

Desculpe a demora em mandar o material para a revista.

Antes de mais nada, gostaria de esclarecer um ponto que considero importante: Examine o material e veja se está compatível com a linha editorial do primeiro número da revista e com as características gráficas da mesma. Sinta-se à vontade quanto à publicação. Se achar que não tem nada a ver ou que, graficamente, criará problemas para vocês, arquive sem remorsos. Dito isso, esclareço alguns pontos das imagens.

Conversamos rapidamente por telefone e não pude falar direito do meu interesse pelo assunto desse primeiro número da MARGEM (é isso?) Meu passado é de quem se formou em Letras e a visualidade é um outro departamento em minha vida. Assim, não consigo dissociar esses dois raciocínios, aparentemente tão díspares; imagem e escrita. Preparei 4 imagens para vocês (use-as ou não como quiser).

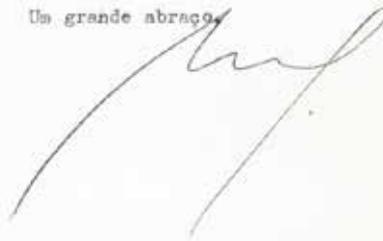
- BABEL - é ainda resquício da exposição que fiz no MAM de São Paulo em 1989;
- SHERERAZADE - é um pequeno labirinto narrativo. Uma espécie de discurso de evasão num contexto onde o narrador (a não o poeta) "mapra - pela boca";
- LA NOUVELLE JUSTINE - é um trabalho que reúne duas fascinações: as novelas de Sade e "Les Liaisons Dangereuses". No fundo, os dois discursos tem proximidades. Usei como "pano de fundo" o discurso das "Liaisons" e aproveitei para "agir" sobre o corpo dissecado com fragmentos do "Justine". É um discurso de sedução associado a um discurso de possessão. Falar sobre o sexo é também uma maneira de torná-lo presente e abre algumas perspectivas de parecer interessantes. Bom, isso já é outra discussão.;
- ELEGIA - é um trabalho simples de justaposição onde "les mots et les choses" andam lado a lado. A elegia de Catulo a Lésbia é atualíssima nesses tempos de desencanto: "Vivons pour nous aimer, - ô ma Lesbie! et méquons-nous des vaines murmures de la vieillesse morose. Le jour peut finir et renaître; mais lorsqu'une fois

s'est éteinte la flamme éphémère de notre vie, il nous faut tous dormir d'un sommeil éternel. Donne-moi donc mille baisers, ensuite cent, puis mille autres, puis cent autres, encore mille, encore cent; alors, après des milliers de baisers pris et rendus, - brouillons-en bien le compte, qu'ignoré des jaloux comme de nous mêmes un si grand nombre de baisers ne puisse exciter leur envie."

E mais ou menos isso. Te mando um catálogo relativamente recente com dados biográficos e pessoais.

No mais, desejo boa sorte e sucesso para a publicação. Espero que consigam todos os patrocínios e apoios. Se puder ajudar em alguma coisa, ligue ou escreva.

Um grande abraço,



Arlindo Daibert
Caixa Postal 1441
36100 Juiz de Fora(MG)

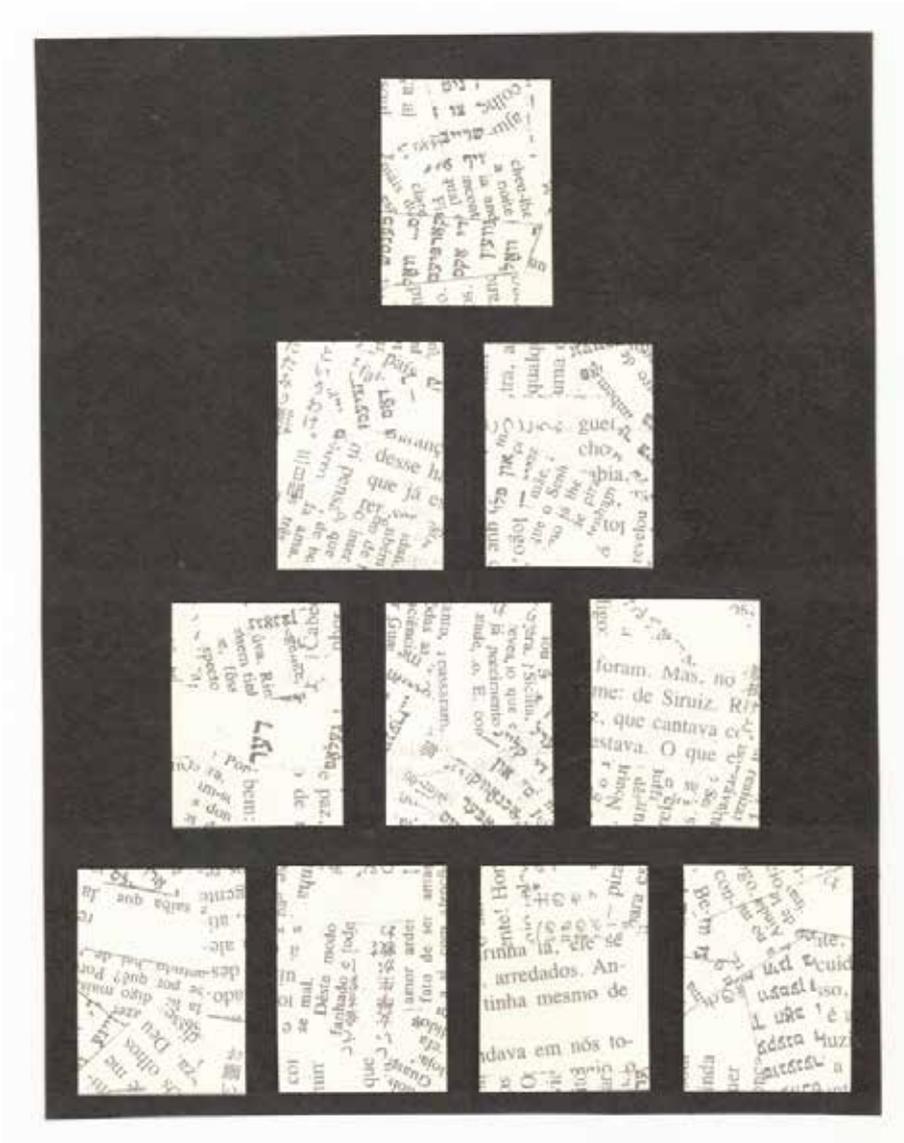


Figura 1 :: Arlindo Daibert "Babel"



Figura 2 :: Arlindo Daibert, "Sherazade"

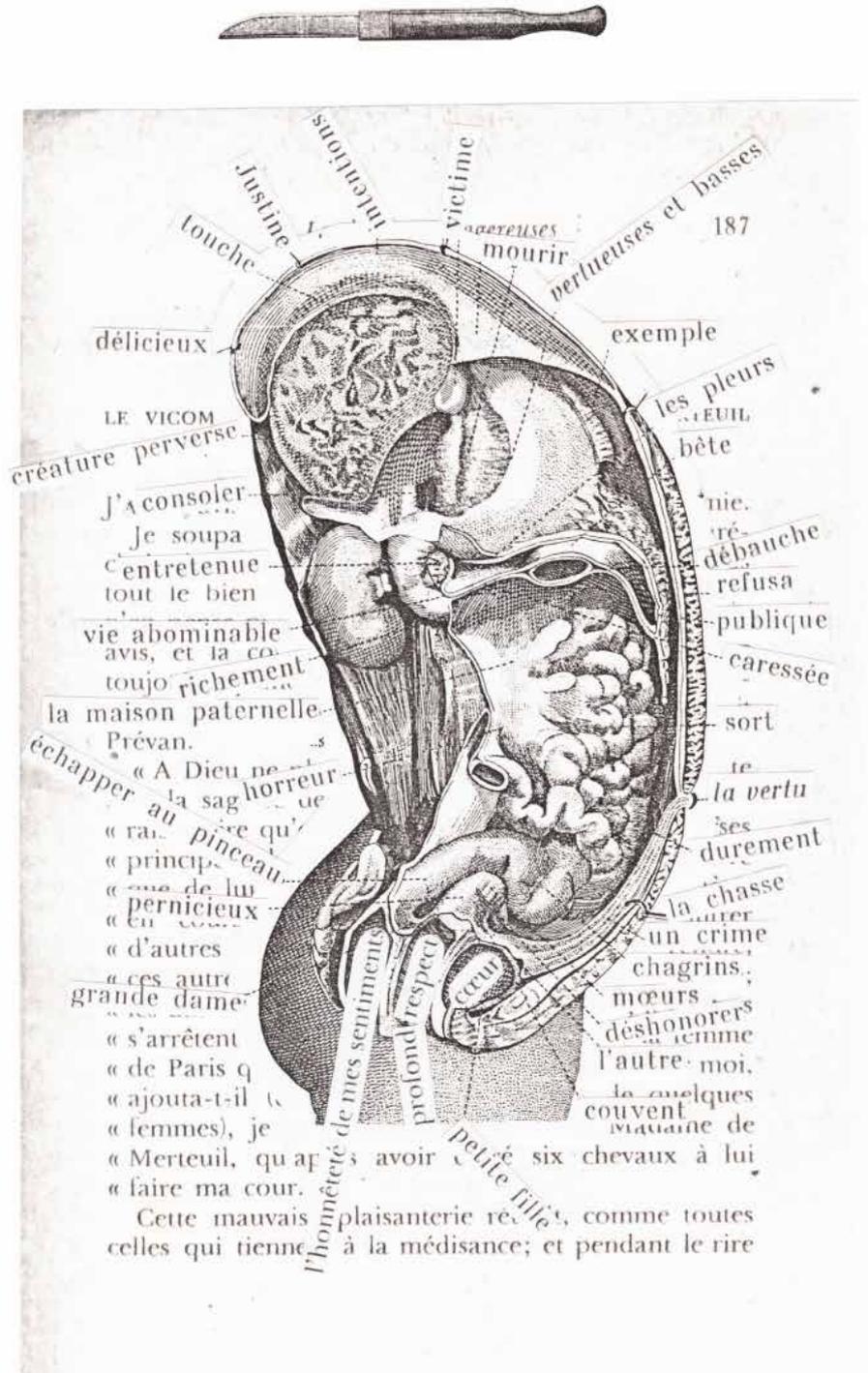


Figura 3 :: Arlindo Daibert "La Nouvelle Justine"

VIVAMUS, MEA LESBI
A, ATQUE AMEMUS, R
UMORESQUE SENUM
SENUM SEVERIORUM
OMNES UNIUS AESTIN
EMVS ASIS. SOLES OC
CIDERE ET REDIRE PC
SSUNT: NOBIS, QUUM
SEMEL OCCIDIT BRE
VIS LUX, NOX EST PE
RPETUA UNA DORMIE
NDA. DA MI BASIA MI
LIE DEINDE CENTVM

Figura 4 :: Arlindo Daibert "Elegia"

Resenhas

Aquarius: narrativa e *mise en scène* de uma resistência

Milton do Prado¹



Passados mais de dois meses do lançamento de *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, os ânimos em torno da polêmica parecem arrefecer. Será, finalmente, hora de deixar o aspecto extra-fílmico de lado e se concentrar na obra em si, como já se clamou em alguns textos críticos? Tarefa difícil, mas necessária: *Aquarius* foi, indiscutivelmente, o filme brasileiro do ano, em todos os aspectos, dentro ou fora da tela.

Para além do protesto da equipe no tapete vermelho de Cannes, com reações a favor e contrárias igualmente quentes, o filme de Mendonça Filho é daqueles raros exemplos de cinema que reflete de forma rica a época em que ele é lançado. Se foram ouvidos vários gritos de “Fora, Temer!” nos cinemas Brasil afora, não foi exatamente em apoio ao ato político de maio na *Croisette*, mas porque o filme veio ao encontro de uma sensação de injustiça sentida por boa parte da população brasileira. E foi mais longe: a injustiça é vingada, mesmo que circunscrita ao catártico final do filme.

1

Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997) e mestrado em M.A. in Film Studies – Concordia University (2011). Atualmente é professor e coordenador da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É sócio da produtora Rainer Cine LTDA, onde atua como montador e produtor.

A que corresponde, exatamente, essa catarse? *Aquarius* nos faz acompanhar a história de Clara, a partir de um prólogo em que conhecemos o início da sua luta contra um câncer, passando então à apresentação de três partes distintas. Esses “capítulos”, por assim dizer, não correspondem necessariamente a três atos dramáticos, mas pontuam as fases da luta da protagonista contra uma imobiliária que quer forçá-la a sair de seu apartamento – o único ainda habitado no edifício que dá nome ao filme. A imobiliária quer construir ali um edifício de luxo; Carla não arreda o pé. De forma simplificada, podemos dizer que em “O Cabelo de Clara”, a empresa rica faz ofertas irrecusáveis, insistentes, invasivas; Clara, no entanto, não se mixa por qualquer coisa – já passou por uma doença grave, já criou três filhos, já perdeu o marido, mas segue firme, tal qual um sansão que guarda bem a fonte de sua força. Já “O Amor de Clara” mostra um pouco a fragilidade, a carência da personagem e o ataque mais feroz e baixo por parte da imobiliária; “O Câncer de Clara”, de longe o título mais ambíguo e surpreendente de todos, traz finalmente o mundo corporativo apelando para o horror e a heroína contra-atacando e descobrindo, com ajuda do amigo jornalista, os poros por onde pode fazer ruir a sanha de ambição que lhe corrói a casa.

Kleber Mendonça Filho afirmou que os gritos ao final das sessões acontecem pela identificação entre Clara e a presidente Dilma Rousseff, ambas figuras femininas obstinadas em se valerem os direitos. Talvez seja mais correto, no entanto, afirmar que a transformação das salas de cinema em câmara de eco política se dá pela vitória de Clara em recuperar, a seu modo, algo que lhe era de direito e que lhe fora tomado. Assim, o desabafo da plateia se dá não por identificar a personagem com a ex-presidente deposta, mas pela admiração pela conquista da heroína e a satisfação em ver que aquela vitória é possível, ainda que improvável. A construção da personagem principal de *Aquarius* finca o pé no melodrama clássico, com direito à conquista final.

É curiosa uma certa cobrança feita por algumas críticas sobre as características sociais da personagem principal. Andrea Ormond, em seu artigo na Revista Cinética², chega a ver no filme uma manifestação explícita do cinismo vigente no Brasil de hoje, por colocar uma “sinhá”

2

ORMOND, Andrea. O país do cinismo. Revista Cinética, 19 set. 2016 (Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova-o-pais-do-cinismo/>>. Acesso em: 22/10/2016).

como símbolo de resistência. Já Rodrigo Cássio Oliveira³ julga faltar ao filme a autocrítica dos personagens de esquerda que já havia nos filmes do Cinema Novo. Em ambos os casos, com abordagem bem diversa, os autores parecem exigir de *Aquarius* – ou melhor, de sua personagem principal – algo que não lhe pertence. Sem deixar de perceber Clara represente tipo social perfeitamente crível numa sociedade como a recifense, cabe talvez a tentativa de entendimento dos ingredientes fílmicos que contribuíram diretamente para o barulho em torno da obra: o balanço entre uma personagem forte com desenvolvimento narrativo claro, a captura do *zeitgeist* brasileiro atual e um prazer cinematográfico singular advindo de sua *mise en scène*.

Se é possível falar que o edifício *Aquarius* também é um personagem do filme, quem comanda tudo é, definitivamente, Clara. O fato de ela ser apresentada ainda jovem, no prólogo, aumenta ainda mais o impacto do momento quando surge tela Sônia Braga. Nunca é demais lembrar o que essa escolha significa: um corpo e um rosto icônicos tanto por ter encarnado tanto sucessos de bilheteria (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *A Dama do Lotação*) quanto filmes de prestígio internacional (*O Beijo da Mulher Aranha*). A atriz, no entanto, é uma figura há muito distante de nossas telas e seu retorno, o que torna sua presença ainda mais poderosa imagneticamente falando. Em cada plano a fisicalidade de Sônia/Clara é exposta em toda sua potência. Não há dúvidas: Clara é, antes de tudo, forte. O fato de ser uma mulher de classe média alta, dona de cinco apartamentos, não a faz necessariamente uma personagem incongruente com a problemática social levantada pelo filme. Nem Anna Magnani, nem Erin Brockovich: Clara é de outra natureza e parece haver uma confusão entre as contradições dela enquanto personagem e a opção de se construir uma heroína com essas características dentro da discussão social que filme traz.

Aquarius aborda um tema muito semelhante ao de *O Som ao Redor* (2012), primeiro longa de ficção do realizador, por um viés e um enfoque diferentes. Em ambos, temos a especulação imobiliária como causa e efeito da degradação social que avança, como num bumerangue, sobre o que era antes a classe abastada. Porém, enquanto no longa anterior a escolha se dá pelo mosaico e pela dissonância para se chegar ao choque final, no filme

3

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. "Aquarius" e a regressão do cinema político. Blog Estado da Arte no Estadão online, 23 set. 2016 (Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/aquarius-e-a-regressao-do-cinema-politico/>>. Acesso em: 30 out. 2016).

Aquarius: narrativa e mise en scène de uma resistência
Milton do Prado

recente o foco é em uma personagem e a construção dramática é gradativa, almejando a harmonia das partes. Assim, mesmo quando há passagens aparentemente destoantes – a empregada que volta para assombrar a patroa, por exemplo – estas terminam por se mostrar integradas ao conflito de Clara. Se em ambos os filmes a expansão desenfreada das construtoras é expressa em um clima de tensão – social ou psicológica – constante, em *Aquarius* não temos a necessidade de centrar a invasão do espaço privado pelos frutos da antiga exploração. Aqui, a invasão destruidora vem de cima, e ela é mais tranquila, como a fala mansa de Diego (Humberto Carrão). Ele é o representante da nova geração das empresas de construção, o tecnocrata 2.0 que, ao contrário do avô, não perde as estribeiras por qualquer coisa. A evolução dramática de *Aquarius* se dá, dessa maneira, não somente ao ritmo de Clara, mas também coerente com o estilo da nova geração de gestores que avançam com força controlada. *O Som ao Redor* se constrói com o ruído, enquanto que *Aquarius* se leva pela música.

Constatação óbvia: a trilha sonora de *Aquarius* é importante para a caracterização da personagem de Clara. Há quem reclame, não sem razão, de uma certa obviedade nas escolhas das canções. Mas é possível afirmar que a música está ali também como delimitador de um espaço. Para que serve o apartamento, se não para Clara desfrutar de suas músicas? Não é colocando uma música a todo volume que ela tenta enfrentar primeiramente a festa “da pesada” que se instala no apartamento de cima? Sua melomania não serve apenas para recordar o passado: ela finca raízes, mas ajuda a enfrentar o presente e faz a ponte com o futuro (lembremos o sobrinho que é aconselhado por Clara a usar Maria Betânia para conquistar de vez a namorada). A música está amalgamada ao apartamento; é ela que, de certa forma, cria forças simbólicas para delimitar o espaço.

Está aí uma grande qualidade do filme: o trabalho com o espaço, na exploração dos seus detalhes e na interação com os corpos que o habitam, o que vai muito além da excelência técnica. Ele se imbrica na narrativa fílmica, desde o início, quando a câmera procura pela cômoda da tia para achar ali uma história cheia de carne e passado. Ele conduz o espectador através de seus movimentos bem cuidados, por vezes surpreendentes. Ele constrói espaços e nos faz habitar neles, seja na festa do início dos anos

Aquarius: narrativa e *mise en scène* de uma resistência
Milton do Prado

1980, seja nos dias de hoje. Um cinema narrativo que nos faz sentir espaços; não estamos falando aqui de uma conquista banal.

A tentativa da invasão de um espaço e a resistência do invadido. Não é disso de que trata, exatamente, *Aquarius*? Espaço aqui não é sinônimo de propriedade privada. Clara é uma heroína não por vir de uma classe econômica inferior e enfrentar os poderosos, mas por não se entregar ao que parece ser um destino “natural”. Seus filhos acham que talvez seja melhor ela se mudar, ter mais conforto em um lugar com mais estrutura. Mudar-se para algo novo é inevitável. Derrubar construções históricas também. Como o filme bem mostra, o novo é sedutor, sua violência é quase irresistível.

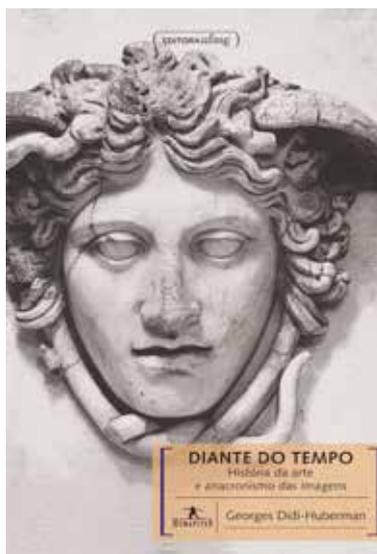
Assim, *Aquarius* não traz uma heroína com virtudes incontestáveis, mas ergue construir a narrativa de uma resistência improvável. Que essa narrativa seja apresentada através de um domínio inegável da linguagem cinematográfica, isso é um grande mérito. Que a resistência mostrada na tela surja de um diagnóstico do atual tecido urbano brasileiro e encontre ressonância no aqui e agora, isso é o que faz do filme o fenômeno de 2016. Que o tom dessa resistência seja alcançado através de uma *mise en scène* precisa e coerente é o que pode fazer com que as marcas do filme permaneçam para além do confuso momento político do país.

Recebido em 16/11/2016

Aprovado em 20/12/2016

Um “banquete de anacronismos”: Didi-Huberman diante do tempo.

Clara Habib de Salles Abreu¹



Recentemente foi trazida a lume para o leitor lusófono a obra de Georges Didi-Huberman, “Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens”². Nesse livro, Didi-Huberman questiona a “regra de ouro” do tradicional historiador da arte: a recusa ao anacronismo, o esforço em não projetar nas obras de arte do passado uma visão do presente. O autor desestabiliza o maior ideal do historiador, o de “interpretar o passado com as categorias do passado”, e assim, apresenta ao historiador da arte, familiarizado com procedimentos tradicionalmente canônicos de análise da imagem – representados para ele, principalmente, pela iconologia de Panofsky – outro modo de se colocar diante da história e da imagem, de se colocar diante do tempo complexo e impuro da obra de arte.

Na abertura do livro, Didi-Huberman demonstra os diferentes tempos de uma imagem e a suposta fragilidade de uma história da arte “eucrônica” a partir do exemplo de um conjunto de falsos mármores

1

Doutoranda em História da Arte pela UERJ e Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA - UFRJ.

2

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

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo
Clara Habib de Salles Abreu

pintados por Fra Angelico, abaixo do seu afresco da *Sacra Conversazione*, no Convento de São Marco³. Uma "constelação" de respingos de pigmento projetados a distância pelo pintor, um detalhe sintomaticamente excluído das reproduções da obra e ignorado pela historiografia da arte.

A obra é uma tentativa de explorar os diferentes e complexos tempos da imagem/sintoma. Ao extrapolar os tradicionais métodos da história da arte, o autor acaba questionando o próprio fazer da disciplina. Didi-Huberman não submete a imagem ao juízo do tempo cronológico.

[...] a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

Na teia das suas reflexões, Didi-Huberman questiona o próprio "passado" como categoria e objeto de estudo da história, ele prefere colocar o historiador como invocador de uma "memória", representativa de um tempo impuro, humanizado e entrecortado por anacronismos inevitáveis.

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da "vida histórica" – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43)

Para seu "banquete de anacronismos", Didi-Huberman convida diversos autores, aos quais se refere como uma "constelação anacrônica", pensadores que iniciaram, em outro momento, um programa de reflexão similar ao dele. Dialogando principalmente com Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, a aposta de Didi-Huberman é de que esses autores possam alicerçar seu debate que abarca reflexões que vão de Plínio, o Velho, a Barnett Newman. Seu elo mais evidente é com Warburg, teórico

3

Exemplo já explorado por Didi-Huberman no livro *Fra Angélico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo
Clara Habib de Salles Abreu

que invoca durante todo o livro e, inclusive, em outras obras⁴. O conceito de *Nachleben*, – traduzido incompletamente como “sobrevivência” – usado por Warburg para definir o modo como determinadas formas e motivos sobrevivem fantasmalmente nas dobras do tempo cronológico, na memória coletiva das pessoas, se alinha perfeitamente com a noção de anacronismo de Didi-Huberman.

A primeira parte do livro, intitulada como *Arqueologia do anacronismo*, é dividida em dois grupos de reflexões. No primeiro, *A imagem-matriz. História da Arte e genealogia da semelhança*, Didi-Huberman recorre aos pilares iniciais – apesar de distanciados por quase quinze séculos – do que reconhecemos hoje como a história das artes, Plínio, o Velho, e Giorgio Vasari para refletir sobre a questão fundamental para história da arte da imagem como “semelhança”. Didi-Huberman demonstra como a escrita da história da arte, limitada pelo modelo humanista vasariano, contaminou a tradução e a leitura posterior de Plínio, impedindo a percepção das importantes linhas divisórias entre esses dois pensadores.

[...] a tradição humanista proveniente dos meios acadêmicos dos séculos 16 e, em seguida, do 17, determinou toda a concepção profunda que, ainda hoje, se tem da “imagem”, da “semelhança”, da “arte” em geral. O legado vasariano também nos faz, com frequência, ler – e traduzir, como iremos constatar – as palavras de Plínio de acordo com uma ordem de inteligibilidade que, no caso em questão, contraria inteiramente o sentido das proposições contidas na *História natural* a respeito das artes figurativas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 73)

Um dos muitos pontos de distanciamento entre os dois pensadores, diz respeito à própria noção de temporalidade da história da arte, nada há em Plínio da noção cíclica e teleológica do discurso vasariano.

A segunda linha divisória diz respeito ao estatuto temporal do qual a arte da pintura se viu investida pela ordem do discurso. O esquema vasariano é bem conhecido: trata-se de uma Idade de Ouro (*antico*) que, para além do eclipse medieval, “ressuscita a boa

4

Em oposição ao pragmatismo de Panofsky, Didi-Huberman, em sua obra *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), faz uma espécie de ode ao senhor do anacronismo, Aby Warburg.

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo
Clara Habib de Salles Abreu

arte" (de acordo com o sentido mais óbvio da palavra *rinascita*), abrindo literalmente a Idade Moderna (*moderno*) e, com ela, a compreensão histórica específica da evolução pictural em três grandes períodos, que fornecem o plano geral da própria Vidas. A história vasariana, ainda que cíclica, é orientada por seus propósitos fundamentais, triunfalista e teleológico. Seu ponto de chegada, como se sabe, leva o nome próprio de Michelangelo. Nada disso se encontra em Plínio, o Velho: seu elogio ao pintor Apeles, por exemplo, não supõe nenhum sentido explícito da história, nenhuma teleologia da arte, nenhum elogio da "modernidade". (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 76, grifos no original)

No segundo grupo, *A imagem malícia. História da arte e quebra-cabeça do tempo*, o pensador evocado é Walter Benjamin, principalmente nas suas aproximações com Warburg.

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da "vida histórica". Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106)

A segunda parte do livro, *Modernidade do anacronismo*, também é dividida em dois blocos de reflexões. No primeiro, *A imagem-combate. Inatualidade, experiência crítica, modernidade*, Didi-Huberman convida Carl Einstein, teórico que se dedicou ao estudo do Cubismo e da Arte Africana e foi absolutamente relegado pela historiografia da arte. No que diz respeito aos modelos de temporalidade

Carl Einstein exigirá, então, que se pratique a história da arte contra uma certa noção da história e, mais precisamente, contra os modelos positivista, evolucionista e teleológico que sustentam geralmente a análise histórica das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 194)

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo
Clara Habib de Salles Abreu

No segundo bloco, *A imagem-aura. Do agora, do outrora e da modernidade*, Didi-Huberman aborda, novamente, Walter Benjamin, principalmente a partir de suas reflexões sobre a "aura" da imagem e suas aparentes contradições. Segundo Didi-Huberman, "Benjamin fala do 'declínio da aura' na Idade Moderna; mas declínio, para ele, não significa, justamente, desaparecimento. Antes, um movimento para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão novos." (p. 268) Dentre outras reflexões, o autor pretende mostrar como, por exemplo, a obra de Barnett Newman pode implicar a questão da aura se vista a partir outros modelos de temporalidade.

Está claro que o que falta às posições estéticas usuais para abordar o problema da aura é um modelo temporal capaz de dar conta da "origem", no sentido benjaminiano, ou da "sobrevivência", no sentido warburgiano. Em suma, um modelo capaz de dar conta dos acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 273)

Por fim, é necessário observar que Didi-Huberman, mesmo construindo novos modelos de temporalidade ao longo de todo seu livro, em nenhum momento, aliena completamente a imagem de sua historicidade, ele apenas não ignora o anacronismo que necessariamente atravessa tal historicidade.

Sobretudo, não quero dizer que a imagem é "intemporal", "absoluta", "eterna", que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31)

Minha intenção, de maneira alguma, foi enumerar ou resumir as complexas reflexões de Didi-Huberman nessas poucas páginas de resenha, mas sim instigar o leitor, principalmente aquele formado na tradicional história da arte, como eu. Minha intenção foi convidar o leitor a sentar-se à mesa do "banquete" filosófico oferecido pelo autor, repensar o status

Um "banquete de anacronismos": Didi-Huberman diante do tempo
Clara Habib de Salles Abreu

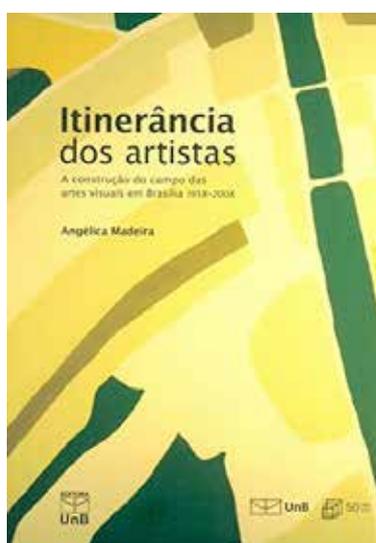
do tão temido anacronismo e olhar criticamente para a nossa atuação no campo da história da arte.

Recebido em 31/10/2016

Aprovado em 20/12/2016

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008

Tálisson Melo¹



O livro "Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008", escrito pela pesquisadora Angélica Madeira, constitui-se de seis ensaios relativamente independentes que, em conjunto, apresentam os caminhos de um estudo sobre o campo artístico na capital federal do Brasil². De caráter ensaístico, abre espaço para apontamentos metodológicos da autora que permitem o leitor acompanhar e apreender que esta leitura se costura em rede, entre arquivos, referências bibliográficas, entrevistas, teorias, questionamentos e escolhas de procedimento e abordagem, deixando claro que o que se lê segue por uma trilha dentre outras possíveis.

Madeira lança mão do conceito de "itinerância" como central para sua reflexão acerca das ideias, pessoas e objetos que aborda. A cidade de

1

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPG-SA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL), na Universidade Federal de Juiz de Fora – MG.

2

MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. 284 p.

Brasília faz-se presente ora como objeto, ora como ponto de articulação desses elementos – espaço geográfico, imaginado ou vivido, projetado ou experienciado, controlado ou desviante, para onde a trajetória sempre volta, alternadamente às viagens entre o eixo Rio de Janeiro e São Paulo, outras cidades do Brasil e outros cantos do mundo. A itinerância dá-se também nesta dimensão da leitura, no tempo e no espaço.

Também é itinerante o olhar da autora, passeia pelas exposições, arquivos e catálogos com teorias na bagagem. História, sociologia, antropologia e filosofia são concatenadas para orientar o percurso entre instituições (do campo cultural, econômico e político), atores (artistas, críticos, professores, historiadores, curadores e jornalistas) e algumas obras de arte específicas sobre as quais deteve o olhar.

Chama atenção o movimento de convergência, aparece desde a introdução do livro e segue norteando todo o movimento de leitura da pesquisa realizada. Não se trata somente do fato de Brasília caracterizar-se como ponto de encontro, troca de ideias, objetos, práticas e valores culturais entre artistas e intelectuais de todas as regiões do país, mas também pelo diálogo entre estética e política, lugar e trajetória, posição geográfica e existencial.

Em “uma cidade em que o campo das artes se movia tão próximo às vicissitudes políticas e institucionais” (MADEIRA, 2013, p. 186), a arte e a política são consideradas sempre em relação (negociação e tensão).

Inicialmente, é revelado o interesse da pesquisa: compreender de que forma a cidade interpela a criação artística – “a cidade como centro de debates de ideias, lugar dos intelectuais e dos artistas” (p. 15). Ainda na introdução, a autora aponta para as perguntas mais específicas que surgiam a partir do aprofundamento de sua relação com as fontes e a ampliação desses referências. No desenvolvimento de cada um dos capítulos seguintes o texto é desenhado de modo a evidenciar a complexificação do recorte, Brasília torna-se um mundo, para além de sua representação.

À medida que se apresentam novas informações, relações, similaridades e especificidades do objeto, são evocadas diferentes teorias auxiliares de análise, e o traçado metodológico da pesquisa é articulado ao longo do texto de maneira transparente e clara; o que se mostra

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

especialmente válido para pesquisadores em formação no campo da história, sociologia e antropologia da arte. A construção do pensamento, a relação com o material levantado e o processo de um trabalho duro e ao mesmo tempo criativo de estabelecer questões e direcionar-se a respondê-las, mobilizando um vasto repertório de ideias, configura-se como uma grande contribuição deste livro. Além, é claro, de trazer para o debate sobre as artes visuais no Brasil, os desdobramentos de suas práticas em outro contexto, deslocado das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, sem, contudo, negar sua relação com esse "eixo".

No primeiro capítulo, *A cidade e as artes: 1958-1967*, Madeira persegue as itinerâncias que levaram à construção da atual capital federal, através das estradas de ideias e interesses do campo político e econômico nacional que convergem com as propostas estéticas modernas, para dar corpo a um projeto coletivo.

São abordados, de maneira integrada, aspectos marcantes da história brasileira na década de 1950: o surto de desenvolvimento que acompanhou o processo de industrialização e urbanização, e a consolidação de um campo institucionalizado para a arte moderna – com museus erguidos nas maiores cidades do país ainda nos 1940, a Bienal de São Paulo em 1951, e o debate em torno do Concretismo brasileiro.

O ano de 1958, com a transferência da equipe de arquitetura da Novacap para o local eleito onde se construiria a cidade, pontua o início de um processo paralelo de concepção, construção e debate acerca de Brasília. A pesquisadora traz para esse contexto as ideias elaboradas por críticos de arte de distintas cidades e países que se encontraram na realização, no ano seguinte, de um Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, com o tema "A Cidade Nova – Síntese das Artes".

Aqui, o elemento de convergência entre arte e política reside na arquitetura e no urbanismo (as artes visuais integradas nestes ambientes), para compor o emblema da modernização brasileira, contando com o envolvimento da sociedade e o movimento de milhares de pessoas de diversos cantos do país, desde operários para as obras a artistas e intelectuais para a formação do corpo docente do Instituto de Comunicação e Artes (ICA) da Universidade de Brasília.

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tállisson Melo

Nas palavras do crítico brasileiro Mário Pedrosa (1901-1981) – figura cara à pesquisa, a quem será dedicado um dos próximos capítulos desse livro – é-nos apresentada uma síntese da composição da cidade: “[...] se a ideia de Brasília é construtiva, muito do que existe nela é barroco. [...] sua monumentalidade, suas contradições e conflitos, seu aspecto cenográfico, suas perspectivas erradias, fugas e contrafugas, certo clima de fausto e exuberância” (PEDROSA, 1981, apud MADEIRA, 2013, p. 40).

A concepção híbrida para uma vida estetizada, a forte presença dos arquitetos brasileiros, Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012), em sua gestação, produzindo os prédios sede da burocracia estatal, palácios, espaços verdes, blocos residenciais, o Congresso, os ministérios, a Catedral, “modulações e vazios” de sua paisagem: “a sensibilidade moderna dos anos 1950 estabeleceu Brasília como parâmetro de sua própria utopia” (MADEIRA, 2013, p. 38).

O patrocínio estatal às artes e sua função pedagógica (estética e cívica), fundação de seu simbolismo em escala grandiosa, também é enfocado pela autora: como exposições de arte em galerias de prédios públicos e saguões de hotéis de 1959, “imprescindíveis para a cidade legitimar-se como capital” (MADEIRA, 2013), e os Salões de Arte Moderna “para a dinamização do campo das artes”, diante dos quais foi possível reconhecer um grande embate entre “a vanguarda de uma arte cada vez mais universal [...] e o polo de uma arte deliberadamente regional, numa insopitável vontade de afirmação dialetal ou nacional.” (PEDROSA, 1981, apud MADEIRA, 2013, p. 57).

A arte pública é vista como “mecanismo de identificação”, a abstração moderna de murais, esculturas e pinturas atestava a ligação da cidade com as vanguardas artísticas, ao mesmo tempo em que a figuração oficial (fundição de efigies, bustos e esculturas naturalistas), fornecia os elementos de conexão histórico, civil e religiosa.

No quadro de dez anos abordado no capítulo, 1964 é quando se provoca uma descontinuidade. Consequentemente ao golpe militar, o campus da UnB foi ocupado por tropas do exército e da polícia militar, treze professores e um estudante foram demitidos, sem acusação formal ou processo, levando a um movimento de dispensas e demissões voluntárias

que causou um desfalque no corpo docente da instituição no ano seguinte. Situação que demandou recrutamento de artistas da antiga capital e outras partes do Brasil.

O recrudescimento da repressão a partir do Ato Institucional de número 5, em 1968, encerra essa sessão de análise da primeira década na cidade. Duas trajetórias são colocadas em paralelo para elucidar o momento que a autora chama de uma “utopia construtiva”: a obra dos artistas Athos Bulcão (1918-2008) e Rubem Valentim (1922-1991). Os murais e azulejos de Bulcão para o Brasília Palace Hotel, para a igreja de Nossa Senhora De Fátima (projetada por Niemeyer), para um cinema, teatro, torre de televisão, o Palácio dos Arcos e o Itamaraty – síntese entre a tradição moçárabe e a modernidade construtiva. A produção do baiano Valentim, que chegou a compor o corpo docente do ICA, trouxe a síntese entre arte popular e construtiva.

O segundo capítulo, “Arte e política no contexto autoritário”, aborda o período posterior ao golpe que instaurou o regime militar no país, num arco histórico que alcança até o final da década de 1970, compreendendo a primeira geração de artistas formados na capital federal. Brasília é apresentada então como uma “cidade quartel”, dentro da qual o campo artístico e o campo político se chocavam.

O regime convivia, não sem conflito, com a emergência da contracultura e da “arte de revolta” – na poesia, teatro, música e artes visuais – com suas “expressões desconcertantes e sujas”:

[...] tornou-se polo irradiador de tendências nas artes visuais, música e poesia, onde propostas radicais emergiam burlando o severo controle estabelecido pelo regime militar, surpreendendo com suas poéticas contestatórias e marginais. (MADEIRA, 2013, p. 60)

Madeira aborda as condições de possibilidade para a produção de “enunciados estéticos”, circunscrita contaminada pela configuração histórica e política. Nessa análise permanece o diálogo com alguns textos de Mário Pedrosa sobre a produção artística dos anos de 1960 e 1970 – que via “inaugurado um novo ciclo nas artes” –, e somam-se outros autores

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

extremamente relevantes ao debate à época – nomeadamente os filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995), Félix Guatarri (1930-1992) e Michel Foucault (1926-1984).

Os “Parangolés” de Hélio Oiticica (1937-1980) podem ser tomados como abre-alas de uma série de experimentações artísticas que emergiram no período, pois aponta para caminhos de ruptura nos quais tais produções instalar-se-iam: a antiarte (questionando os valores consensuais do campo) e a “arte engajada” (“microrrevoluções individuais e cotidianas”, “inserções em circuitos ideológicos”). A rebeldia das propostas de uma jovem geração que reorienta o campo artístico nacional.

Pelo Brasil, exposições como “Opinião 65”, “Nova Objetividade Brasileira” e “Salão da Bússola” (no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, 1967 e 1969, respectivamente), “Proposta 65” e “Proposta 66” (na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, 1965 e 1966), a II Bienal da Bahia (em Salvador, 1968) e “Do Corpo à Terra” (no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970). Enquanto em Brasília, foi o 4º Salão de Artes Plásticas, em 1967, que marcou o rumo do debate no momento. A polêmica gerada entre os membros do júri a partir da obra inscrita pelo artista paulista Nelson Leirner, “Porco Empalhado”. Os *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) foram evocados e reinseridos na discussão e no repertório de referência desses artistas – convergem as referências ao *dada*, *pop art*, arte conceitual intervenção política e crítica institucional.

O ambiente da capital não se encontrava favorável à profissionalização dos artistas, que recorriam às cidades cujo campo artístico estivesse mais consolidado (em geral, Rio de Janeiro e São Paulo). Contudo, diante do cenário de repressão, censura e precariedade chegava a circular informação atualizada na capital interiorizada, muito devido às itinerâncias dos artistas e críticos, contribuindo para a manutenção de um grupo de artistas locais, conhecidos como o “Grupo de Brasília” (composto por Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Alfredo Fontes, Luis Alphonsus, entre outros).

A trajetória de Cildo Meireles é destaca ao fim do capítulo, suas “Inserções” conectavam os elementos de transgressão, resistência e marginalidade da arte conceitual emergente, e a cidade de Brasília, onde viveu sua adolescência, foi tomada como espaço de circuitos ideológicos

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

e ao mesmo representação (em mapas) para sua instalação/ritual intitulada "Caixa Brasília", exibida durante o "Salão da Bússola" no MAM do Rio, em 1969.

A virada para a década de 1980 é marcada pela intensificação da globalização da arte contemporânea e ampliação de seu mercado, "tanto Cildo Meireles quanto Nelson Leirner atravessaram a fronteira que separa espaço de transgressão e cooptação pelo mercado" (MADEIRA, 2013, p. 104).

As referências ao crítico Mário Pedrosa são aprofundadas e estendidas no capítulo três. Sua ligação com Brasília foi ativa e anterior a sua inauguração, participou da organização de eventos e exposições, como o já mencionado Congresso da AICA. Em sua trajetória (ou "itinerância", como referida pela autora), convergiam a militância política e mediação crítica da produção artística, entre a estética e a política.

A capital, enquanto projeto urbanístico e arquitetônico, emblema da nova sensibilidade moderna, "ensaio de utopia", teve em Pedrosa um defensor e entusiasta. Porém, diante da imagem que se configura e das contradições inerentes de um "festim de arte" patrocinado pelo Estado, ele também apontou suas falhas em textos mais tardios.

Esse capítulo, por tecer uma rede de visões sobre Brasília, o Brasil e as artes a partir das ideias um intelectual específico, torna-se particularmente interessante no sentido em que situa-o como fonte de repertório para a análise que a pesquisadora estabelece sobre o campo artístico brasiliense e nacional à época. A obra crítica de Pedrosa é tomada como documento histórico e ao mesmo tempo como construtora de perspectiva, ressoa o conjunto de ensaios que compõe o livro e confere-lhe mais coerência.

O caráter utópico que é evidenciado na referência enfática ao crítico de arte e militante político norteia a apreensão das décadas mais próximas do contexto histórico de elaboração da pesquisa. Intitulado *Anos 1980 e depois: o fim das utopias*, o quarto capítulo traça de maneira mais ampla as transformações no contexto histórico e social: sociedade de consumo, neoliberalismo e globalização são as noções que emolduram a apreensão da mudança nas condições de produção artística, na posição do artista e suas formas de inserção.

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

No Brasil, esse período marcou o processo de democratização e mudanças decorrentes da volta ao estado de direito:

[...] a arte vem se misturar a causas e, para o bem e para o mal, culturaliza-se, sociologiza-se, cientifiza-se, envolve-se em processos comunitários, torna-se mais emocional, às vezes com grande inteligência e criatividade, às vezes com grande prejuízo e criatividade, às vezes com grande prejuízo para a própria arte, derivando em esoterismo ou filantropia (MADEIRA, 2013, p. 138)

Categorias e valores tradicionais passam a ser constantemente questionados pelos artistas, como o belo e o puro, enquanto outras categorias consagram-se, como o abjeto, fragmentário, híbrido e grotesco. A arte é dessacralizada, vista como uma esfera social entre outras, “constitutiva do real”. Os artistas trilham suas itinerâncias entre a academia, museus, bienais, fundações, feiras e galerias. Suas obras, muitas vezes, são elaboradas como respostas aos impasses de sua nova posição, lidando com as temáticas da subjetividade, do mercado e da mídia.

A profissionalização e especialização de práticas de mediação (jornalismo cultural, teoria, crítica, curadoria e captação de recursos), interpõem-se em um contexto de privatizações na esfera cultural. Sem a imposição do *ethos* coletivo que guiava os movimentos de vanguardas históricas, agora os artistas se agrupam sem deixar de formular suas estratégias de ação individuais: “compreendem o fazer artístico como uma intervenção no mundo real” (p. 138).

Suas incursões em movimentos de afirmação identitária, o feminismo, embates políticos e sociais, “diálogos com tradições perdidas”, mobilização de diferentes meios e tecnologias novos. A pesquisadora identifica o que chama de uma “tendência neobarroca” vigorosa a partir dos 1980:

Alguma coisa de muito importante havia ocorrido entre uma geração e a outra, ou entre a década de 1970 e a de 1980. Até meados dos anos 1970, acreditava-se que se podia fazer frente à indústria cultural e à sociedade de consumo e estabelecer formas alternativas de estilo de vida, criar outros valores. Já nos anos 1980, essa

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

ilusão está superada e participar de um sistema cultural midiático passou a ser o ideal dos que se dedicam à produção de bens culturais, sem nenhum resquício da reticência demonstrada pela geração anterior ao mercado e à indústria cultural. (MADEIRA, 2013, p. 145)

Em Brasília, graças à ampliação do acesso ao diálogo e acervo da cultura universal, artistas formam o corpo de sua obra em contato direto com as questões acima referidas. Madeira analisa obras pontuais de alguns artistas brasileiros atuantes à época, sendo particularmente estimulantes as relações que estabelece com a produção artística na capital federal – como o trabalho de Andrea Farias, Gladstone Machado de Menezes e Nilce Eiko Honashiro.

O repertório que emerge dessas itinerâncias mais atuais, entre instalações, performances, obras conceituais e intervenções, é tratado de modo mais estendido no capítulo seguinte, *Arte contemporânea: tendências fragmentárias*. Contaminações entre pintura, escultura, fotografia, design e estratégias publicitárias; história da arte, antropologia, filosofia, biologia e política; subjetividade, coletividade e natureza; *high* e *low tech*.

Brasília hoje “é tão complexa quanto qualquer centro urbano” e os artistas que fazem dela um ponto em sua trajetória podem circular por campo artístico mais bem aparelhado, com instituições de ensino, pesquisa e divulgação de sua obra. A cidade planejada que cresceu e desafiou os limites de sua concepção, apresenta em si maior diversidade e densidade da vida cultural, contribuindo para a projeção de um contingente significativamente plural, embora continue “carente de equipamentos e políticas culturais duradouras e efetivas” (MADEIRA, 2013, p. 186). Convivem três gerações de artistas e instituições (a utópica, a politicamente engajada, e a da democratização). Para a geração atual, a convergência entre as dimensões estéticas e políticas é vigorosa e marca o itinerário desses artistas, cujo status depende de meios de legitimação e consagração mais numerosos de uma rede de atores especializados – os mediadores.

Diante da inviabilidade de abranger todas as itinerâncias singulares de artistas e suas obras para desenhar um mapa, a pesquisadora adota

Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008
Tálisson Melo

outro procedimento: passa a focar propostas poéticas específicas em determinadas exposições que tiveram lugar em Brasília, exibindo a produção "local", e buscar regularidades, comunidades de interesse e parentescos artísticos, identificar a informação cultural compartilhada, os vínculos criados entre artistas, grupos e coletivos brasilienses. Determinadas galerias, como a Espaço Capital nos anos 1980 ou a Arte Futura no 2000, os editais para galerias, projetos e bolsas lançados pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) desde final dos 1970, cursos promovidos pelo Sesc e o Sesi com cursos, o programa Rumos Visuais desenvolvido pelo Instituto Cultural Itaú a partir dos 1990, entre outras iniciativas, figuram como plataformas de projeção de novos artistas, uma teia composta por itinerâncias diversas.

Obras pontuais de artistas conectados à cidade são analisadas pela autora com maior detenção. Aparecem nomes que acompanham produções muito diversas, como Júlio César Lopes, Stella Maris Bertinazzo e Glênio Lima. São destacadas também as formações de grupos e coletivos, como o *Corpos informáticos*, atuante desde 1992, e outros estabelecidos ao longo da última década, como o projeto *Entorno* desde 2002, *Brasília Faz Bem* de 2004, o *Fora do Eixo* que surgiu em 2006, realizando intervenções urbanas, performances e intercâmbios entre artistas.

Madeira aponta a persistência da concepção moderna sobre a função primordial da arte entre os *insiders*: "despertar os homens de sua letargia, isto é, de seu comodismo midiático e do consenso plano do dia a dia" (p. 223). Evidência ainda outro aspecto importante que reside na consciência sociológica sobre o funcionamento do campo, marcado por cooperação e disputas

O último capítulo, *Arquivistas, cronistas, artistas: a fotografia em Brasília*, pode ser compreendido como um exercício metodológico de retomar todos o arco histórico de meio século oferecido pela nova capital do país, tento a imagem fotográfica como mote da releitura.

A primeira foto, espécie de documento visual da expedição *Cruls* de 1892, onde o local de construção da cidade grafa-se por primeira vez, parece isolada; depois de pouco mais de cinquenta anos reaparece em fotografias da década de 1950 e 1960, dedicadas ao registro do processo de construção de Brasília, sua arquitetura, os primeiros imigrantes e seu

cotidiano. São os fotógrafos arquivistas, documentando a corporificação de um plano.

A produção fotográfica das décadas de 1970 e 1980, de acordo com a leitura da autora, é elaborada por fotógrafos cronistas: o vínculo da imagem fotográfica com seu papel social ativo, os registros e visibilidade de excluídos e do dia a dia do poder. Aproximadamente a partir dos anos de 1990, os fotógrafos se estabelecem como artistas e levam sua produção para o terreno do conceitualismo, dialogando com a tradição visual disponível, preocupados com suas camadas poéticas e subjetivas, contatos com as manifestações da cidadania e democracia.

Diante das relações entre a fotografia e a cidade (“hiperfotografada”), Angélica Madeira consegue evidenciar a convergência entre estética e política que identifico como movimento principal deste conjunto de ensaios. Esse encontro de noções permite compreender o modo como se organiza o campo das artes visuais em Brasília nos diferentes momentos da construção e legitimação da cidade-capital. Sua leitura revela-se como um exercício profícuo e aberto para pensar o campo artístico em sua relação com outros campos.

Recebido em 11/05/2016

Aprovado em 20/12/2016

Nominata dos pareceristas

Almerinda Lopes (Universidade Federal do Espírito Santo)

Fabián Núñez (Universidade Federal Fluminense)

Fernando Gerheim (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Gilton Monteiro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Guiomar Ramos (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Illana Seltzer Goldstein (Universidade Federal de São Paulo)

Lucia Pimentel (Universidade Federal de Minas Gerais)

Luiz Alberto Ribeiro Freire (Universidade Federal da Bahia)

Maraliz Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Marcelo Mari (Universidade de Brasília)

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (Universidade Federal de Uberlândia)

Martinho Alves da Costa Junior (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Patrícia Moreno Cristofolletti (Universidade Federal de Juiz de Fora)

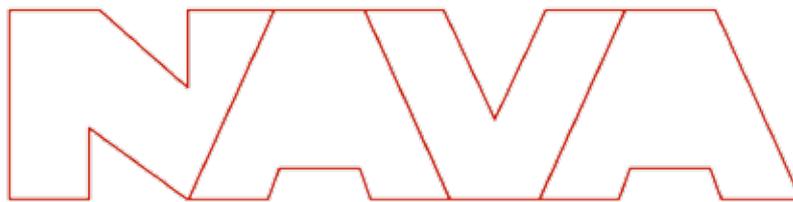
Raquel Rennó (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)

Ricardo De Cristofaro (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Rodrigo Cristofolletti (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Ronaldo Macedo Brandão (Universidade Federal de Uberlândia)

Sérgio Puccini (Universidade Federal de Juiz de Fora)



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

Normas para submissão de trabalhos

A NAVA é uma revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, que publica artigos de temática específica (dossiês), artigos de temáticas livres, resenhas (livros, filmes, exposições, obra musical) e entrevistas de autores doutores ou doutorandos nas áreas ligadas às artes em geral, como artes visuais, música, cinema, audiovisual e moda. A Nava recebe trabalhos através de chamadas temáticas (dossiê) e em fluxo contínuo.

Os autores dos trabalhos apresentados deverão obedecer e estar cientes das normas e diretrizes para publicação, descritas a seguir:

Os artigos, resenhas e entrevistas devem ser inéditos.

Todos os artigos serão avaliados por, pelo menos, dois pareceristas.

Os originais devem ser encaminhados após o autor ter feito revisão cuidadosa.

Ao encaminhar seus trabalhos para apreciação, os autores devem estar cientes de que, uma vez aprovado para publicação, o texto será cedido imediatamente e sem ônus dos direitos de publicação à Revista NAVA.

Ao submeter um texto para publicação, o autor concorda com as normas aqui divulgadas. Caso de plágio ou quaisquer outras ilegalidades nos textos apresentados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Só serão aceitas submissões de artigos de autores Doutores ou cursando o Doutorado. Somente para as resenhas serão aceitos autores Mestres.

Não serão aceitas submissões de artigos de alunos do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Alunos egressos poderão submeter artigos se já estiver desligado do programa há.

Os artigos devem conter título, resumo (até 250 palavras) e palavras-chaves (até quatro), em português e em inglês.

Volume do texto: os artigos e entrevistas deverão ter entre 25 mil e 45 mil caracteres com espaço, incluindo as referências, notas, tabelas e imagens. As resenhas devem ter entre 7,5 mil e 10 mil caracteres com espaço.

Tamanho e formato do arquivo: Dois arquivos devem ser enviados à revista Nava, um com o texto e outro com as imagens. O arquivo a ser enviado com o texto deve ser salvo em DOC ou RTF e não deve ultrapassar 2MB. O arquivo a ser enviado com as imagens, caso haja, deve conter imagens em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF e com as respectivas legendas.

Título:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 14

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento centralizado

Recuo de primeira linha: não

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico

Deve estar em negrito

Formatação de texto:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 12

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Recuo de primeira linha: 12mm

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico.

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce.

Formatação de citações: usar “aspas” para citações de até três linhas inteiras dentro do parágrafo. Usar ‘apóstrofos’ para citação dentro da citação. Citações longas devem ser destacadas do texto, em parágrafo separado, sendo:

Recuo: 40 mm

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1

Alinhamento justificado

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce e informe se o grifo consta do original ou não, acrescentando, conforme o caso: (AUTOR, ano, p. x, grifo nosso) ou (AUTOR, ano, p. y, grifo no original).

O trecho deve estar separado do texto por parágrafos adicionais (linha branca), um antes e um depois.

Formatação das referências:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Parágrafos com recuo especial de 12mm a partir da segunda linha.

Livros:

SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano.

Capítulo de livros:

SOBRENOME, Prenome. Capítulo de livro. In: SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano. 1ª página- última página.

Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Prenome. Título do artigo. *Título do periódico*, Cidade, volume, número, ano, página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x, ano.

Citação de internet:

Devem seguir as mesmas regras anteriores para autor e título, sucedida das informações: Disponível em: endereço completo da página acessada (exemplo: <<http://www.ufjf.br/portal>>). Acessado em: dia, mês e ano (exemplo: 24 jul. 2014).

Dissertações e teses:

SOBRENOME, Prenome. *Título da obra*: subtítulo. Ano de apresentação. Número de folhas. Categoria (Grau e área de concentração)–Instituição, Local.

Trabalhos de eventos:

AUTOR. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número., ano congresso, Cidade. *Nome dos anais* ou apenas *Anais...* Cidade: Editora, ano publicação. página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x.

Notas: todas as notas devem ser inseridas no final da página, em notas de rodapé. Indicar, em nota, se alguma versão do texto já houver sido apresentada em congresso, seminário, simpósio etc.

As referências devem ser inseridas no sistema autor-data no corpo do texto com o seguinte modelo de formatação: (SOBRENOME, ano de publicação, p. xx).



Imagens: devem ser inseridas no corpo do texto com a devida referência de fonte e legenda em tamanho 10, Times New Roman, espaço simples. Além de presentes no corpo do texto, as imagens devem ser enviadas arquivo separado com as respectivas legendas em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF.

Havendo dúvida ou casos ausentes nesta norma, deve-se observar a norma da ABNT.

Autorização de uso de imagens e sons: Todas as imagens e sons que não sejam de autoria do proponente do texto necessitam de autorização expressa por escrito do autor para publicação na NAVA. O levantamento dessas autorizações é de responsabilidade dos autores e podem ser providenciadas depois da aprovação do texto para publicação.