





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

NAVA	Juiz de Fora	v. 7	n. 2	p. 1-269	jul.	2022
------	--------------	------	------	----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2022
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL 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@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
"Pan em Glória", de Francisco Brandão, 2022.

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. 7, n. 2 (dez. 2022)- .-- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2022.

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista 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. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Eliane Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Vice-Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Comitê Editorial e Organização

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (corpo editorial)

Conselho Científico

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

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

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

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

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Balasarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

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.

Este número foi organizado pelas professoras: Rosane Preciosa e Marta Castello Branco.



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

[artigos]

08 **A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água**

Andreia Pereira, Domingos Loureiro, Teresa Almeida

27 **A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação**

Cassandra Pereira, Teresa Almeida, Domingos Loureiro

43 **QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades**

Jéssica Wisniewski Dias

67 **Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense: apuros sobre um campo negligenciado**

Massuel dos Reis Bernardi

81 **Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.**

Fábio Henrique Viana, Robert Moura

92 **Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!**

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

116

**ESCRITA DO ESPELHO: CULTURA, ARTE E POLÍTICA
NA LITERATURA DE ANDY WARHOL**

Tiago Leite Costa

136

A ESTÉTICA DA PERIFERIA: PATRIMÔNIO OU CRIME?

Carolina Maria Soares Lima

156

Narrativas de Si: memórias do processo criativo

Glaucyellen Lopes da Silveira, Maria Betânia e Silva

181

**COVID-19: SUAS LINHAS, PONTOS, PERSPECTIVAS,
FORMAS, LUZ E SOMBRAS**

Joaquim Pires dos Reis

207

**DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO
DA CUCA NA SÉRIE CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS
ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER**

Jeferson de Vargas Silva, Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

226

**NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO**

Mirella Spinelli, Andréa Vilela

[ensaios visuais]

242

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar

Juliano Nogueira de Almeida, Tulíola Almeida de Souza Lima

249

**Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de pelo que
compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE**

Hércules Manoel Monteiro Silva

[resenhas]

254

**Recensão crítica da curta-metragem de David
Lynch, intitulada What did Jack do?**

Luís Carlos S. Branco

262

Fonte da vida, de Darren Aronofsky

Mateus José Lannes Tolentino

A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira¹
Domingos Loureiro²
Teresa Almeida³

Resumo

O presente artigo procura investigar como a natureza fugaz e transitória da água tem possibilitado aos artistas estabelecer relações no espaço e no tempo, cuja experiência subjetiva e sensorial é transportada e materializada na prática artística.

Neste sentido, pretende-se identificar noções de transitoriedade, mutabilidade, impermanência e fugacidade no conceito de memória, analisado a partir das reflexões do filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), que se sustenta nas ideias de Henri Bergson (1859-1941), investigando a tradução da memória em imagens. De seguida, procura-se demonstrar através de obras de três artistas Song Dong (1966), Hiroshi Sugimoto (1948) e Roni Horn (1955), como a água, enquanto material, assunto e metáfora, tem permitido perscrutar a passagem do tempo a partir do seu carácter efémero e das múltiplas formas em que se apresenta, adotando na prática artística processos transitórios e paradoxais, num constante diálogo entre ausência e presença, visível e invisível, passado e presente, fugaz e perene.

Palavras-Chave: água, Song Dong, Hiroshi Sugimoto, Roni Horn

Abstract

This article seeks to investigate how the fleeting and transitory nature of water has enabled artists to establish relationships in space and time, whose subjective and sensorial experience is transported and materialized in artistic practice.

In this sense, we intend to identify notions of transience, mutability, impermanence and fugacity in the concept of memory, analyzed from the reflections of the philosopher Paul Ricoeur (1913-2005), which is based on the ideas of Henri Bergson (1859-1941), investigating the translation of memory into images. Then, we try to demonstrate through works by three artists Song Dong (1966), Hiroshi Sugimoto (1948) and Roni Horn (1955), how water, as a material, subject and metaphor, has allowed us to scrutinize the passage of time to from its ephemeral character and the multiple forms in which it presents itself, adopting transitory and paradoxical processes in artistic practice, in a constant dialogue between absence and presence, visible and invisible, past and present, fleeting and perennial.

Key Words: water, Song Dong, Hiroshi Sugimoto, Roni Horn

1

Artista plástica, Mestre em Artes Plásticas com Especialização em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Licenciada em Artes Plásticas pela mesma instituição. Expõe com regularidade o seu trabalho artístico desde 2016 e conta com publicações a nível nacional e internacional.

2

Artista plástico, Doutorado em Arte e Design pela Universidade Porto. Professor Auxiliar na FBAUP, no Departamento de Artes Plásticas-Pintura. Coordenador da Secção da Pintura na FBAUP. Investigador integrado e foi membro da Direção (2017-19) do i2ADS. Integra o Projeto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-19). Organização do ICOCEP (2017, 2019); Organização de eventos de natureza científica. Autor e editor de diversos documentos científicos e académicos. Conta com exposições e coleções em diversos países.

3

Artista plástica, Doutorada em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutorada na VICARTE. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Pós-Graduada em "Vidro e a Arquitectura" e "Vidro e as Artes Plásticas" na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestre em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland. Professora Auxiliar na FBAUP, colabora com o i2ADS e integra a Unidade de Investigação VICARTE (UIDB/00729/2020). Participa regularmente em congressos internacionais. Possui publicações em revistas internacionais, capítulos de livros e trabalhos de curadoria. Atualmente é membro editorial da revista Éter e membro do comité Internacional do ICOM Glass. Conta com exposições em território nacional e no estrangeiro



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

1. Introdução

O presente artigo procura abordar o conceito de memória segundo artistas que se apropriam das qualidades mutáveis da água para refletirem noções de tempo e de espaço. Na primeira parte visa-se identificar noções de transitoriedade, mutabilidade, impermanência e fugacidade no conceito de memória, analisado a partir das reflexões do filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), que se apoia nas ideias de Henri Bergson (1859-1941), de modo a compreender a tradução da memória em imagens. De seguida, serão apresentadas obras de três artistas Song Dong (1966), Hiroshi Sugimoto (1948) e Roni Horn (1955) que procuram dar uma forma visível a conceitos próximos à memória, apropriando-se da água e trabalhando-a enquanto material e sujeito adotando na prática artística processos transitórios e paradoxais. Veremos no trabalho performativo de Song Dong como a fugacidade da água permite pensar a transitoriedade das ações e da existência humana, nas obras de Hiroshi Sugimoto como a água possibilita a compreensão da pluralidade do tempo e em Roni Horn como se verifica a impossibilidade de registar um corpo em constante mutação.

2. Memória

Profundamente interligada com o conceito de tempo e de espaço, a memória é uma faculdade que pode servir para explorar a natureza inconstante do que nos lembramos, possibilitando a construção de imagens que suscitem uma reflexão sobre diferentes momentos temporais. As palavras recordar e lembrar, formas verbais conjugadas no futuro do conjuntivo, estão inerentes a uma evocação futura sobre algo anterior. Raramente nos lembramos de alguma coisa com pouca importância e mesmo quando o fazemos é de forma seletiva e deturpada. (PLATE, SMELIK, 2009)

Lembramos para honrar o passado; recordar faz parte da criação do ser humano e da sua cultura, as imagens ou representações criadas surgem como veículos de sentidos. Nas representações artísticas quando o passado é evocado, o tempo que separa o antes do agora parece não existir e tudo se torna próximo e atual. Fazem-se experiências com imagens e sensações, criam-se representações e montagens com significados atribuídos. (PLATE, SMELIK, 2009)



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

O carácter epistêmico-veritativo é a questão que se coloca em causa quando se trabalha com uma condição que é por natureza seletiva e fragmentada. (ANDRADE, 2012) A possibilidade de registar fielmente algo captado pelos sentidos, quando recordado num momento posterior, apresentará inevitavelmente lacunas. Neste sentido, à condição frágil da memória, podemos atribuir um processo de mutabilidade, uma vez que a imagem recordada apresentará transformações, pois difere da imagem real, devido a fatores cognitivos.

No livro *Memory* de Ian Farr, onde consta o excerto *Memories and Images*, Paul Ricoeur analisa a tradução da memória pura assumindo que esta existe em imagens. O filósofo francês começa por mencionar que o problema dos “rastros mnemônicos” reside na antiga relação entre os termos gregos *eikon* e *tupos*. Segundo uma perspetiva fenomenológica, *eikon* integra em si o outro da afeição originária enquanto o *tupos*, uma impressão criada a partir do *eikon*, envolve uma causalidade externa, a qual se associa um movimento: derrete-se a cera sobre o papel, prega-se com o sinete e surge um desenho, um símbolo ou um brasão. Neste sentido, a partir de *Matéria e Memória* de Henri Bergson, Ricoeur procura entender o papel atribuído ao corpo e ao cérebro, de modo a perceber a relação entre ação e a representação pura, esta derivada da memória das impressões iniciais.

Henri Bergson considera a imagem uma existência entre a “coisa” dada pelo idealista e a “representação” dada pelo realista, entendendo que a matéria não pode ser reduzida à representação que temos dela nem de que produz em nós representações. Bergson considera a imagem fruto da nossa consciência e compreende a relação das imagens em movimento, pois geram reações. Os conceitos de imagem e movimento surgem desta forma interligados e, o corpo, dotado da percepção é o ponto central do movimento das representações; as imagens exteriores transmitem o movimento ao corpo sob a forma de afeição e este restitui-lhes movimento sob a forma de ação. (ANDRADE, 2012)

Para Henri Bergson, abandonar o presente no sentido de recolocarmos no passado é como procurar o foco na máquina fotográfica. No entanto, questiona se a imagem se torna nítida ou permanece nebulosa:



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

“Mas mesmo nele, o passado para o qual ele retorna é fugitivo, sempre a ponto de escapar dele, como se a sua memória retrocedida fosse contrariada pela outra memória, mais natural, da qual o movimento para a frente o leva à ação e para vida.”⁴ (Bergson in Ricoeur in Farr, p.67, trad. livre)

Neste sentido, podemos associar à memória o conceito de impermanência por se caracterizar sempre em função do tempo. As lembranças de ontem estão mais presentes do que as do mês passado e essa continuidade que existe entre o passado e o presente deve-se à duração. Assim, não existindo cortes ou instantes, a memória possibilita que o passado exista no presente através da lembrança. (ANDRADE, 2012)

O esforço de lembrar, num determinado tempo e espaço, também pode ser originado por “pistas” ou “vestígios” de imagens verbais e não-verbais, como um cheiro que nos remete a uma memória passada. Contudo, o ato de recordar estabelece-se em três processos: a codificação, o armazenamento e a recuperação. Primeiro, para se adquirir qualquer informação é preciso a ter apreendido, sendo que a falta de atenção é muitas vezes motivo para tal ato não ser bem-sucedido. De seguida, como essa informação é codificada determinará a forma como a informação será lembrada. Desta forma, origina-se um traçado mnésico no sistema nervoso, de modo a permitir que os dados possam ser utilizados posteriormente. Por fim, surge a recuperação, isto é, quando o indivíduo lembra, seja através da recordação ou do reconhecimento. (GLEITMAN, FRIDLUND, REISBERG, 2014; OLIVEIRA, 2009)

Apesar da imagem-lembrança que surge tender a imitar a percepção e a confundir-se com ela, as suas naturezas são distintas, pois ocorre uma transitoriedade que é dada por uma tradução, visto que a imagem do passado quando recordada atualiza-se ou fixa-se. Assim, Ricoeur esclarece a passagem da memória-pura à imagem-lembrança distinguindo a apresentação da imagem em função visualizante da função irrealizante, sendo que a primeira dá a ver uma lembrança pura e a segunda é resultado da imaginação, afastando-se do real. (ANDRADE, 2012) O ato de lembrar que parece condensar uma nuvem, pode levar a um sentimento de *déjà vu*, a um colocar diante dos olhos que se acredita fiel, no entanto:

4

“But even in him the past to which he returns is fugitive, ever on the point of escaping him, as though his backward turning memory were thwarted by the other, more natural, memory, of which the forward movement bears him on to action and to life”



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

“Imaginar não é relembrar. Sem dúvida, uma lembrança, como se torna real, tende a viver numa imagem, mas o inverso não é verdadeiro, e a imagem, pura e simples, não será encaminhada para o passado...”⁵ (Ricoeur in Farr, p.68, trad. livre)

Percebe-se então, que as imagens provindas da imaginação assumem desta forma um outro papel, as de imaginação-criadora. De facto, é a atitude imaginativa que ameaça o carácter veritativo da memória levando-nos a cair na “armadilha do imaginário”, como afirma Ricoeur, no momento em que acreditamos possuir a memória pura, uma vez que a imaginação é uma faculdade capaz de produzir imagens. (RICOEUR, 2004; ANDRADE, 2012)

Assim, é possível verificar que a memória se estabelece sempre em função do tempo, sendo vulnerável ao enfraquecimento e à desintegração a ela associada - a decadência da memória- um processo metabólico normal, com algumas exceções (como no caso da amnésia). A condição do esquecimento inerente à memória, pode ser visto a partir do conceito de fugacidade, numa permanente tensão entre ausência e presença, visto ser impossível lembrarmos de todos os pormenores da narrativa, guardando apenas memórias seletivas.

No campo da arte, o tema da memória tem sido investigado por muitos artistas e tratado nas suas produções artísticas segundo os diferentes espectros que englobam este conceito tão amplo e diverso, seja através da memória pessoal e coletiva, da fragmentação e apagamento inerente à memória, a passagem do tempo, o significado de objetos e documentos para a memória, entre outros. Contudo, no contexto deste artigo, serão apresentadas obras de três artistas, Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn, que abordam o conceito de memória a partir da água, adotando na sua prática artística processos transitórios e paradoxais.

5

“To imagine is not to remember. No doubt is not true, and the image, pure and simple, will not be referred to the past...”



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

A água, um elemento natural, apresenta-se invariavelmente diferente de momento a momento e impossível de conter, visto ser um elemento em fluxo constante, não conferindo uma forma concreta permanente. Assim, o seu carácter efémero e as múltiplas formas que por sua vez se apresenta, possibilitam ao ser humano a criação de inúmeras metáforas. Adotando as características de fugacidade, mutabilidade, impermanência e transitoriedade da água procura-se estabelecer uma analogia com a memória, na semelhança de características que partilham. Assim, veremos segundo as obras dos artistas mencionados, como a água é explorada, enquanto matéria e qualidade poética, de modo a refletir o conceito de memória.

2.1 Song Dong

O artista chinês Song Dong assume no seu trabalho o carácter metafórico da água para refletir a efemeridade e a transitoriedade das ações e da existência humana. O registo fotográfico da performance *Writing Diary With Water* mostra o trabalho que Dong desenvolve desde 1995, e que consiste em escrever com água num diário feito por um bloco de pedra. O pincel de caligrafia é mergulhado em água e as inscrições são meticulosamente feitas umas seguidas às outras, camada sobre camada na mesma superfície cinzenta. Naturalmente, a água começa a evaporar e os caracteres tornam-se incompreensíveis e fragmentados com a passagem do tempo, até serem substituídos por outros. (ALPHA WOOD FOUNDATION CHICAGO, 2019; WALSH, 2002)

A criação deste projeto teve origem em memórias infantis, resgatadas de quando o artista praticava caligrafia e devido a circunstâncias financeiras, que impediam o pai de comprar tinta e papel, foi impulsionado por ele a escrever com água numa pedra. (WALSH, 2002)

Numa prática pessoal e intimista, a pedra absorve por meio da água os seus pensamentos e reflexões sobre a vida, transcritos na fluidez da caligrafia. O diário, um documento que possui um carácter privado, guarda as anotações diárias desde experiências, emoções, sentimentos e segredos confessados. O bloco de pedra, assim como um diário convencional, tornou-se parte do artista com palavras escritas que ele não tem intenção de partilhar e que ninguém consegue ter acesso aos registos, pois as palavras desvanecem e tornam-se invisíveis, literal e metaforicamente. (WALSH, 2002)



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

Embora faça da escrita uma atividade diária, não existem registos fotográficos (além dos aqui apresentados) deste ato performativo ao longo do tempo. Com uma conotação meditativa, a sua performance consiste numa prática diária de transcrição dos acontecimentos ocorridos, restando deles apenas memórias que só no artista sobrevivem. Assumindo a fugacidade e a transitoriedade da água, a imagem é impedida de se fixar na sua passagem do estado líquido ao estado gasoso, pois enquanto Dong escreve, com a passagem do tempo as letras começam a fragmentar até desaparecerem na sua totalidade. (PACE, 2012)

Neste sentido, podemos também entender que a prática de Song Dong assume um paradoxo relativo ao conceito de memória. A pedra, um elemento natural resistente e com um processo de degradação lento, possibilita que qualquer gravação realizada na sua superfície tenha um período de durabilidade superior devido à resistência do próprio material. Por oposição, a água, um elemento natural efêmero e em constante mutabilidade, revela-se impossível de conter, pois está em constante fluxo. Assim, naquele que seria o suporte natural mais resistente e que possibilitaria o perpétuo de qualquer registo nele efetuado, vemos que em Song Dong a fugacidade da água é assumida de forma a analisar a impermanência e a fugacidade das ações humanas, retratada pela prática experiencial da escrita.

Touching My father (1997-2011) consiste num trabalho realizado em três partes direcionadas à sua figura paternal. Em *Touching My Father* (1997), Dong explora a sociedade patriarcal chinesa, segundo a qual o afeto pelo filho não é demonstrado, e encontra através deste meio uma forma de tocar no seu pai. Este trabalho regista em vídeo a mão de Dong que se movimenta enquanto o artista imaginava que estava a tocar no rosto do seu pai. Posteriormente esta mão foi projetada no corpo do seu pai, enquanto este encontrava-se sentado e a fumar. *Touching My Father* (2002) consiste também num registo em vídeo feito por Dong no funeral do seu pai, e documenta o toque da sua mão direita no coração frio do pai. Retratando noções de vida e de morte, este momento encontra-se selado, de forma a não ser divulgado e visualizado, sendo a fita apenas apresentada enquanto objeto. Contudo, interessa-nos aqui a última parte desse trabalho. Em *Touching My Father* (2011), Dong utiliza a água como suporte para projetar



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

a imagem do seu pai. Embora a água possa funcionar como um espelho, refletindo a imagem do presente, neste trabalho, a projeção da figura evoca uma imagem do passado, uma vez que quando esta obra foi concretizada o seu pai já tinha falecido. (FOK, 2013)

Na imagem projetada é possível identificar os traços faciais do seu pai, contudo quando o rosto aquoso é tocado, a mão trespassa a imagem e a figura dispersa-se e desaparece nos movimentos da água, revelando-se ilusória, não conferindo uma representação estável e imóvel. (MA, 2017)

Embora o artista procura-se pela projeção estabelecer um contato com a figura paterna, trazendo-o ao presente através dos seus traços faciais, esta realidade revelou-se aparente, visto tratar-se apenas de uma representação. Desta forma, a possibilidade de estabelecer contato com a figura real é completamente anulada quando o artista tenta estabelecer o contato físico. Através da água, Dong salienta e reflete a impermanência da matéria, servindo de metáfora para pensar a transitoriedade da vida, revelando-se impossível estar novamente na presença de quem já se foi. (MA, 2017)

Apropriando-se das características transitórias e translúcidas da água, no trabalho de Dong a memória pessoal é explorada de modo a refletir a permanente relação paradoxal que esta assume, dialogando entre presente e passado, visível e invisível, ausência e presença, realidade e aparência.

2.2 Hiroshi Sugimoto

Enquanto Song Dong investiga a efemeridade e a fugacidade da água por uma prática que assume o elemento enquanto assunto e material, de forma que não existam vestígios permanentes apenas memórias, Hiroshi Sugimoto procura no seu trabalho prolongar no tempo um período específico do movimento do mar.

A série de fotografias marítimas do artista japonês, intituladas Seascapes desenvolvidas desde 1980 - até ao momento, demonstram uma preocupação constante com o conceito de tempo, espaço e lugar. Olhar para o mar suscita a reflexão, faz-nos questionar sobre a origem do nosso mundo e das civilizações, do caminho percorrido até ao momento presente, servindo o seu contínuo movimento de reflexo da vida. No trabalho de



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

Sugimoto, o oceano é apresentado de uma maneira muito simples na sua compreensão enquanto elemento de conexão entre o passado e o presente, navegando por ele até uma visão ancestral. (PUBLIC DELIVERY, 2021; VOLODINA, 2016)

Para Sugimoto, o oceano, apresenta-se como a área do planeta cuja aparência é a mais semelhante à percebida pelo homem pré-histórico e das gerações futuras, ao contrário de outros espaços terrestres, bastante modificados pelo ser vivo. O artista entende este espaço não colonizado como uma memória que é partilhada entre o ser humano. (SUGIMOTO, 2018)

Neste sentido, o artista cria um conjunto de fotografias monocromáticas em formato quadrangular divididas ao meio pela linha de horizonte e que posicionam o observador entre a água e o ar, como se estivesse a flutuar. Em algumas fotografias da série, a divisão é bastante delineada enquanto noutras é praticamente inexistente, fundindo os elementos num só. Com recurso a uma câmara fotográfica estilo séc. XIX de grande formato de largura 8 x 10, Sugimoto utiliza um período de exposição de cerca de duas horas. (ARTSY, 2020; PUBLIC DELIVERY, 2021; SEE, 2018; VOLODINA, 2016)

Em *Tasman Sea, Table Cape de 2016* (Figura 1) é possível verificar a fluidez da água estagnada pelo registo fotográfico, ao condensar um período de tempo captado do movimento das ondas do mar. Na fotografia, são apreendidas as contínuas ondulações no espaço e no tempo, que no seu ritmo e movimento repetitivo servem ao artista para perscrutar o tempo a partir da fotografia, estabelecendo o diálogo entre o efémero, enquanto registo de um período de tempo e a infinitude ao prolongar esse mesmo registo no tempo. É também no movimento repetitivo do mar que Sugimoto encontra uma ação que tanto o indivíduo do presente como o homem primitivo percebem de modo idêntico, partilhando a mesma memória. (SEE, 2018)



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida



Figura 1. Hiroshi Sugimoto, *Tasman Sea, Table Cape*, 2016, fotografia, impressão de gelatina de prata, 20 x 24 polegadas, 50,8 x 61 cm, edição de 25. © Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Apesar de selecionar diferentes lugares do mundo para capturar as imagens, como o Oceano Ártico, o Mar Negro, o Mar da Tasmânia, Positano, Vesterålen, o Canal da Mancha e os Penhascos de Moher, a similaridade entre os registos, ilude o observador a considerar que se trata sempre do mesmo lugar, em diferentes horas do dia e segundo diferentes condições atmosféricas, como podemos visualizar noutra fotografia da paisagem marítima de Sugimoto, *Bay of Sagami, Atami de 1997* (Figura 2). A semelhança compositiva das imagens, reflete o entendimento do mar como elemento universal e singular, unificador dos diferentes lugares. Por sua vez, as diferentes localizações dos registos são apenas identificáveis através do título atribuído a cada fotografia, evidenciando assim, tratarem-se resultado da construção humana. (ARTSY, 2020; PUBLIC DELIVERY, 2021)

A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida



Figura 2. Hiroshi Sugimoto, Bay of Sagami, Atami, 1997, fotografia, impressão de gelatina de prata, 20 x 24 polegadas, 50,8 x 61 cm, edição de 25. © Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Através da fotografia, Sugimoto converge diferentes períodos temporais que são colocados em diálogo; primeiro condensa na continuidade das ondulações no espaço, um período de tempo que já decorreu e já não existe e em segundo permite que essa memória se mantenha “viva” pelo registo fotográfico, conferindo-lhe uma sensação de intemporalidade. Além da sua fotografia registar e atestar uma ação que de fato ocorreu, serve de meio para ativar no presente a memória do passado através dos nossos mecanismos de percepção e lembrança.

Neste sentido, Sugimoto apresenta duas experiências de duração distintas. Num primeiro momento, o observador percebe aquilo que ele considera ser e, assumido comumente pela lógica representacional da criação da imagem fotográfica, o resultado de um momento particular, capturado no imediatismo do obturador fotográfico. (KOEPNICK, 2014) O olhar detém-se nos detalhes das rugas da água, na superfície lisa e indefinida

A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

da água, no espaço vazio ocupado pelo ar, dedicando o tempo necessário a cada um dos elementos presentes na imagem sem que nenhuma alteração ocorra, mantendo-se um registo fixo, uma imagem silenciosa e estável.

Contudo, como descrito no processo de criação das suas imagens, a fotografia de Sugimoto captura além do súbito, sobrepõe diferentes períodos de tempo de modo a investigar como percebemos e estruturamos o tempo. Ao desvirtuar a lógica de representação em fotografia, no sentido de entender a pluralidade do tempo que compõe a nossa realidade, Sugimoto não assume o tempo numa única narrativa linear, mas o perscruta através dos diferentes tempos que concede a cada objeto, ao fluxo da água do mar, enquanto processo contínuo, cujo movimento sempre se realizou e se realizará, estendendo-o por um meio cujo tempo é visto como instantâneo, num processo transitório e paradoxal, do fugaz para o perene.

Assim, em Sugimoto, a fotografia assume uma inversão ao mapear um conjunto de diferentes períodos temporais e experiências de duração contraditórias, oferecendo através da imagem um deslocamento de perspectiva de modo a não definir a realidade temporal numa ideia de princípio e de fim e de compreender que o tempo não é estruturado por uma única narrativa, mas múltiplo.

2.3 Roni Horn

Assim como Sugimoto, Roni Horn também utiliza a fotografia para registar o fluxo da água. No entanto, por este meio ele compreende a impossibilidade de obter um único registo da água, devido à sua constante mutabilidade, de este corpo apresentar-se inevitavelmente diferente de momento a momento.

Em 1999, o artista desenvolveu um vínculo emocional com o rio Tamisa da qual resultaram três projetos: Still Water (1999), Another Water (2000) e Some Thame (2000-2001). Localizado no coração de Londres em Inglaterra, o rio Tamisa nasce em Remble e percorre Oxford, Wallingford, Reading, Henley-on Thames, Marlow, Maidenhead, Eton, Windsor. Esta extensão fluvial já tinha também fascinado os pintores Canaletto, Turner e Monet. (WINTERSON, 2009)



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

A série de fotografias *Some Thames* (Figura 3) reúne 80 registos fotográficos da superfície do rio Tamisa, ordenados por grupos em letras do alfabeto. O conjunto aqui apresentado mostra 4 fotografias pertencentes ao grupo j datadas de 2000-2001. Suprimindo os elementos arquitetónicos e paisagísticos, o artista detém-se em planos aproximados da água, convertendo-a pela fotografia em sujeito e metáfora.

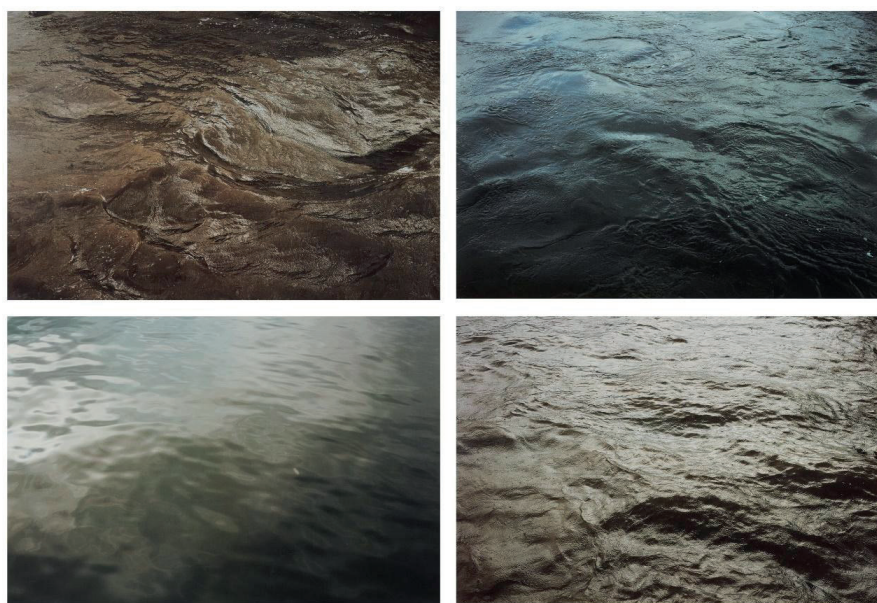


Figura 3. Roni Horn, *Some Thames*, 2000 – 2001, fotografias a cores e verniz UV (4 elementos). Grupo J; Ed 2/8 64 x 96 cm (cada) Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2002 Foto © Filipe Braga

O processo de criação das fotografias consiste em navegar o rio de barco e num método analítico e intimista, Horn capta de perto as ondulações da água e os brilhos irregulares da sua superfície, propiciados pela luz do dia. Como demonstram os autorretratos de água apresentados na figura 3, cada um diverge de fotografia para fotografia e mostram a pluralidade da sua aparência. Convocando o observador a ver além das aparências e a inteirar-se da identidade ao imergir na essência do elemento, o artista procura que através da água sejam ativadas memórias pessoais e convocadas sensações. (PAUL, 2012)

A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

Os detalhes da água enquadrados nos instantes fotográficos expõem a fugacidade do tempo, através de um corpo líquido em sucedidas metamorfoses ocorridas em frações de segundo. Os incessantes fluxos, as condições de temperatura e a sua suscetibilidade à luz implementam-lhe contrastes, conferindo singularidade a cada registo fotográfico: a sua cor diversifica-se em tons castanhos, azulados, verdes-escuros e prateados, numa matéria mutável ora opaca e texturada ora transparente e de pequenos relevos. (PAUL, 2012)

No alinhamento de dois temas fotográficos- a paisagem e o retrato- o artista exhibe autorretratos da água numa poética de semelhanças e redescobertas cromáticas e formais. (PAUL, 2012) Por sua vez, os distintos e múltiplos autorretratos melancólicos, compreendem a impossibilidade de capturar numa única imagem um corpo vivo, fluido, transitório e mutável. Ostentando memórias desse corpo no espaço e no tempo, os retratos da água divergem a cada instante, estagnados pela fotografia.

No conjunto de peças de vidro fundido realizados com a técnica de *kilncasting*⁶ apresentadas na Fundação Beyeler Riehen/ Basel na Suíça em 2017, Horn também explora a transitoriedade do tempo embora neste caso seja através de um material estável e duro. As peças, devido à superfície superior lisa e refletora característica do material, criam a ilusão de conterem água, pois a morfologia do vidro permite estabelecer uma semelhança com esta. No entanto, Horn explora a potencialidade do vidro de modo a fundir o material e o seu contexto, de modo a colocar em causa a nossa percepção, os princípios de identidade e significado. (HAUSER & WIRTH, 2017)

A propriedade refletora do vidro, permite incorporar a passagem do tempo, de modo que uma constante mutabilidade é visível no material sólido e amorfo. Absorvendo partes do espaço e refletindo os diferentes tons da luz natural ao longo do dia, a leitura da peça altera-se consoante estas mudanças exteriores. Uma obra "simples" com uma grande presença, capaz de estabelecer noções de semelhança e diferenças entre a água e o vidro. (HAUSER & WIRTH, 2017)

As suas peças de vidro, tratam-se de objetos que parecem recipientes com água, que ao mínimo toque transbordam um líquido. No entanto, correspondem a objetos sólidos de peso robusto que em certa medida contrasta com a fragilidade do seu material, facilmente quebrável.

6

O *kilncasting* caracteriza-se por uma técnica em que se utilizam moldes para fundir vidro. Um protótipo é realizado antes. Os moldes mais comuns são os de gesso com sílica, posteriormente aquecidos numa mufla, para que em seguida se coloque o vidro no seu interior e funda, adquirindo a forma que o interior do molde possuía. Segue-se um arrefecimento controlado de modo a eliminar as tensões que se criam no vidro, conhecido como "a fase de recozimento". Este recozimento está condicionado pelo formato e espessura do trabalho realizado e, por esse motivo, muitas peças ficam vários dias nas muflas. (ALMEIDA, 2019)



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

Roni Horn começou a produzir esculturas de vidro fundido a partir de 1990, um trabalho que exige um longo tempo de produção. As laterais da peça de vidro têm uma característica fosca, devido ao processo de fabricação em molde e a superfície côncava brilhante é conseguida pelo processo de polimento em fogo. (ARNOLD, 2017)

As qualidades translúcidas e refletoras do vidro criam um efeito de duplicação e uma noção de transitoriedade pode ser entendida ao apropriar-se de um material com características semelhantes à água, e que propicia constantes alterações na peça, mediante o espaço em que se encontra inserida e pelas mudanças que ocorrem no decurso do tempo. Na ilusão criada pela peça, o observador é confrontado com os paradoxos líquido e sólido, água e vidro, aparência e realidade.

Assim como a água, a propriedade refletora do material permite não apenas o envolvimento do espectador, deixando-o exposto, mas também de lhe proporcionar uma experiência imersiva, absorvido nos seus próprios pensamentos. Para a artista, a água é compreendida numa relação contínua e não se revela assim tão transparente, uma vez que a " água é uma forma de relação perpétua, não tanto uma substância, mas uma coisa cuja identidade se baseia em sua relação com outras coisas. A maior parte do que você vê quando olha para a água é o reflexo da luz."⁷ (Roni Horn in Rota, 2018, trad. livre)

3. Conclusão

O tema da memória tem sido recorrentemente trabalhado por artistas ao longo da História da Arte. Alguns, servem-se das características físicas de mutabilidade, transitoriedade, impermanência e fugacidade da água e da sua qualidade metafórica, para trabalhar este tema segundo diferentes metodologias. Nos casos apresentados neste artigo, Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn vimos como a memória é referenciada nas suas produções, segundo práticas que adotam processos transitórios e paradoxais a partir da água.

Em Dong a fugacidade e a translucidez da água possibilitam ao artista refletir a existência e a transitoriedade das ações humanas, encaradas como efêmeras, sujeitas ao seu apagamento no decorrer do tempo. Assumindo a

7

"Water is a form of perpetual relation, not so much a substance but a thing whose identity is based on its relation to other things. Most of what you're looking at when you look at water is light reflection."



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

transitoriedade da água, num conjunto de atos performativos que manipulam práticas quotidianas como a caligrafia, e através dos quais convergem uma série de paradoxos sem que nenhum vestígio concreto e permanente seja realizado pelo artista, reforçando através da transitoriedade da água, o carácter ilusório de toda a matéria.

O tempo, é também uma questão fulcral no desenvolvimento do trabalho de Sugimoto, que o investiga através do mar, um elemento comum de conexão entre o ser vivo ao longo da história. Servindo-se da fotografia como meio, condensa o movimento das ondulações e estende essa memória através de imagens que se fecham e se abrem simultaneamente, de modo a perscrutar como o tempo é percecionado. Recorrendo à ação da água, Sugimoto, inverte a lógica representacional da fotografia e desloca a nossa perceção para evidenciar a pluralidade do tempo, questionando simultaneamente a compreensão que temos deste, que parece ser determinado mediante os diferentes ritmos dos objetos.

Por sua vez, em Horn, a água serve para compreender a transitoriedade do tempo, documentando em fotografias o fluxo constante da água, que se apresenta invariavelmente de segundo a segundo e retratando desta forma a memória de um corpo em movimento constante. A nossa memória é também questionada pelo autor, no jogo ótico conseguido nas peças de vidro do artista, através da ilusão que estas provocam no observador, no uso de um material que apresenta uma morfologia semelhante à água e questionando de certa forma até que ponto a nossa memória é fiel.

Assim, as qualidades mutáveis da água servem aos autores apresentados, para perscrutar os contornos da memória, indistinta com a passagem do tempo, sendo esta representada, avaliada e questionada através de um elemento em constante metamorfose. A sua contínua transformação possibilita capturar e revelar o processo de dissipação no tempo, dialogando entre o presente e o passado, a realidade e aparência, o fugaz e o perene, o visível e o invisível.



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

4. Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Teresa. Exposição de vidro e sobre o vidro. (RE)pensar o ensino, 2019, p 8-17. Porto: I2ads edições. ISBN: 978-989-54417-6-1

ALPHAWOOD FOUNDATION CHICAGO. Song Dong (vídeo). 2019. Disponível em: <https://theallureofmatter.org/artists/song-dong/>. Acesso em: 05 jan.2022

ANDRADE, Bruno. Imagem e Memória- Henri Bergson e Paul Ricoeur. Revista Estudos Filosóficos. N°9, 2012, p. 136-150. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/estudosfilosoficos/article/view/2208>. Acesso em: 15 Ag. 2020

ARTSY. Seascapes. 2020. Disponível em: <https://www.artsy.net/artist-series/hiroshi-sugimoto-seascapes>. Acesso em: 23 jan. 2022

FOK, Silvia. Life &Death: Art And The Body In Contemporary China. 2013. USA: Intellect, The University of Chicago Press

GLEITMAN, Henry, FRIDLUND, Alan, REISBERG, Daniel. Psicologia. 10ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2014

HAUSER&WIRTH. Roni Horn. 2017. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirthexhibitions/5931-roni-horn-13>. Acesso em: 22 Ag. 2020

KOEPNICK, Lutz. 2014. On Slowness Toward na Aesthetic of the Contemporary. New York: Columbia University Press

NASHER SCULPTURE CENTER. Roni Horn. 2017. Disponível em: <https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition/id/467>. Acesso em: 24 Jan. 2022

OLIVEIRA, Alecsandra. Arte como lugar da memória. Revista Travessias , 2009, p. 1-26. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/37523028.pdf>. Acesso em: 24 Jan. 2022

PACE. Song Dong. 2012. Disponível em: <https://www.pacegallery.com/artists/song-dong/>. Acesso em: 21 Ag. 2020



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

PAUL, Francine. Fascinante Tamise. Fascinantes images/ Roni Horn, Some Thames, commissaire: Anne- Marie Ninacs, Galerie de l'UQÀM, dans le cadre du Mois de la Photo, Montréal. 6 septembre- 8 octobre 2011. Etc, 95, p. 49-50, 2012. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2012-n95-etc019/65954ac.pdf>. Acesso em: 27 Ag. 2020

PLATE, Liedeke, SMELIK, Anneke. Technologies of Memory in Arts. UK: Palgrave Macmillan, 2009.

PUBLIC DELIVERY. Hiroshi Sugimoto's fascinating & tranquil seascapes. 2021 Disponível em: <https://publicdelivery.org/hiroshi-sugimoto-seascape/>. Acesso em: 24 Jan. 2022

RICOEUR, Paul. Memories and Images. In FARR, Ian. Memory. London: WhiteChapel Gallery, 2004, p.66-70

ROUTA, Elisa. Water as a form of perpetual relation by Roni Horn. 2018. Disponível em:

<http://www.panthalassa.org/water-as-a-form-of-perpetual-relation-by-roni-horn/>. Acesso em: 10 Set. 2020

SEE, Grace Ignacia. From Box Camera to Biennales: Six Decades of Hiroshi Sugimoto. 2018. Disponível em: <https://theartling.com/en/artzine/box-camera-to-biennales-six-decades-of-hiroshi-sugimoto/>. Acesso em: 06 Mar. 2022

SUGIMOTO, Hiroshi. Hiroshi Sugimoto Interview: Between Sea and Sky (vídeo). 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JWh4t67e5GM&ab_channel=LouisianaChannel . Acesso em: 06 Mar. 2022

VOLODINA, Natalia. Hiroshi Sugimoto: At times, my fantasies were so vivid i thought I had a mental disorder. 2016. Disponível em: <https://birdinflight.com/inspiration/experience/hiroshisugimoto.html>. Acesso em: 21 de Jul. 2020



A passagem do tempo na obra de Song Dong, Hiroshi Sugimoto e Roni Horn: adoção de processos transitórios e paradoxais na prática artística a partir da água

Andreia Pereira
Domingos Loureiro
Teresa Almeida

WALSH, Julie. Song Dong- The Diary Keeper, in QUEENSLAND ART GALLERY. Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Australia: Queensland Art Gallery, 2002, p.96-97. Disponível em: [Fhttps://lucian.uchicago.edu/blogs/wuhung/files/2012/12/2002_Song-Dong-and-Yin-XiuzhenChopsticks.pdf](https://lucian.uchicago.edu/blogs/wuhung/files/2012/12/2002_Song-Dong-and-Yin-XiuzhenChopsticks.pdf). Acesso em: 05 Jan. 2022

WINTERSON, Jeanette. Roni Horn- Entering the Flow-World. 2009. Disponível em:

<http://www.jeanettewinterson.com/journalism/roni-horn-entering-the-flow-world/>. Acesso em: 27 Ag. 2020

A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira¹
Teresa Almeida²
Domingos Loureiro³

1

Mestre em Artes Plásticas, Ramo de Pintura. Licenciada em Artes Plásticas, Ramo de Pintura pela FBAUP. Colaborou no 1st e 2nd International Congress on Contemporary European Painting, FBAUP, Porto. Integrou diversas exposições coletivas assim como diversas Bienais de Arte Internacionais

2

Artista plástica e professora na FBAUP. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Pós-Graduada em "Vidro e a Arquitectura" e "Vidro e as Artes Plásticas" na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestre em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; Doutorada em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutoramento na VICARTE. Integra a Unidade de Investigação VICARTE (UIDB/00729/2020). Colabora com o i2ADS. Participa em vários congressos internacionais. Expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro. Possui publicações em revistas internacionais, capítulos de livros e trabalhos de curadoria. Atualmente é membro editorial da revista Éter e membro do comité Internacional do ICOM Glass.

3

Doutorado em Arte e Design pela Universidade Porto. Professor Auxiliar na FBAUP, no Departamento de Artes Plásticas- Pintura. Coordenador da Secção da Pintura na FBAUP. Investigador integrado e foi membro da Direção (2017-19) do i2ADS. Integra o Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-19). Organização do ICOCEP (2017, 2019); Organização de eventos de natureza científica. Artista plástico presente em exposições e coleções em diversos países. Autor e editor de diversos documentos científicos e académicos. Orador em diversas conferências nacionais e internacionais, em Portugal e no estrangeiro.

Resumo

Num panorama ambiental preocupante a natureza encontra-se em constante deterioração, provocada em grande escala pela ação humana. Numa tentativa de agir face ao presente problema, a arte pode ser vista como meio de reaproximação do sujeito com a natureza e reavivamento da importância desta num equilíbrio existencial, não só para o ser humano, mas para todas as unidades que integram a natureza. A experiência estética apresenta-se como um dos pontos fulcrais para o incentivo a uma ética ambiental. A experiência estética da natureza e experiência estética da arte permitem desenvolver uma sensibilidade e comprometimento que se manifestam de forma ampla na perceção multisensorial do sujeito. Aliando estas duas vertentes da experiência estética, a obra de arte pode funcionar como um apelo capaz de proporcionar o despertar de um agir ético.

Palavras-Chave: Arte; Experiência Estética, Mensagem, Natureza

Abstract

In a worrying environmental scenario, nature is constantly deteriorating on a large scale caused by human action. In an attempt to act in the face of the present problem, art can be seen as a way to bring the subject closer to nature and reviving its importance in an existential balance, not only for the human being, but for all the units that make up nature. The aesthetic experience presents itself as one of the key points for encouraging environmental ethics. The aesthetic experience of nature and the aesthetic experience of art allow to develop a sensitivity and commitment that are broadly manifested in the multisensory perception of the subject. Combining these two aspects of the aesthetic experience, the work of art can function as an appeal capable of providing the awakening of an ethical act.

Key Words: Art, Aesthetic Experience, Message, Nature



1. Introdução

Numa situação cada vez mais frágil e alarmante, repleta de tensões e preocupações, são abordados e discutidos atualmente, com destaque para o mundo da arte, os mais diversos meios de fazer o espectador repensar e alterar as suas ações perante a natureza.

Ao fazer uso da teoria da estética de comprometimento desenvolvida por Arnold Berleant (1932-), filósofo e músico norte-americano, que é, no presente contexto, vista como um entendimento rico e essencial para o desenvolvimento de uma consciência ética sobre a natureza, procurar-se-á realçar o poder da experiência estética da natureza sobre a experiência estética da arte e vice-versa, e como ambas funcionam como motor para o desenvolvimento de uma atitude participativa positiva do espectador na sua relação com o ambiente natural.

Assente numa preocupação ecológica, é aqui apresentada a capacidade que a arte possui enquanto veículo portador de uma mensagem de consciencialização e ampliação do nosso entendimento ecológico. Deste modo, partindo do exemplo de algumas obras de diferentes artistas, interrelacionar-se-á a mensagem e experiência que a obra comporta com a preocupação que a incita.

2. A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Desde os seus primórdios que a arte tem utilizado a imagem como meio de comunicação. Tanto nas pinturas ancestrais como nas representações iconográficas e nas obras que se precederam ao longo dos diversos movimentos artísticos, encontra-se presente a intenção de transmitir uma mensagem, ideia ou sentimento. A interpretação a ela associada depende do espectador que a observa. Dentro deste, o seu conhecimento e as suas capacidades cognitivas, as suas experiências vivenciadas e os seus sentidos vão-se despertando e relacionando para a produção de um significado perante o que está a visualizar.

Por meio de uma linguagem plástica própria, o artista, assumindo a pretensão em transmitir uma mensagem, tenta despertar o espectador



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

para o campo da interpretação. Tal aspiração é defendida por René Hyughe quando afirma:

A obra de arte, que acolhe e transfigura qualquer inquietação humana, não poderá deixar de oferecer o eco, a harmonia àquele que os procura e nessa altura, mostrar-lhe-á imperiosamente e com clareza a equação resolvida numa determinada realização. (HUYGHE, 1998, p. 16)

A interpretação ocorre por uma atitude de questionamento. Quando posicionado perante uma obra, o sujeito, se predisposto a tal, possui a capacidade de desenvolver uma experiência estética proporcionada pelo que este sente ao interagir com o dinamismo e complexidade presentes nessa situação. (DOLESE, 2015)

Por entre processos de assimilação, quer seja com o mundo físico quer seja pelas experiências que vivenciou, o observador começa a estabelecer um diálogo de entrega e reflexão com a obra. Através da matéria e da forma o expectador tenta encontrar semelhanças com as experiências que o artista pretende transmitir. De um modo relacional e por entre processos de seleção e simplificação o observador vai construindo a sua própria interpretação.

Inúmeras reflexões filosóficas têm vindo a argumentar que a estética possui um grande peso na relação com a ética do ser humano para com a natureza, uma vez que se apresenta como um dos primeiros estímulos visuais na nossa relação com o ambiente natural.

Com o intuito de demonstrar as implicações da estética no campo da ética, Arnold Berleant desenvolveu um amplo pensamento neste campo, ao qual designou de Estética de Comprometimento. Os valores estéticos presentes no ambiente têm ganho cada vez mais reconhecimento enquanto elemento reflexivo para territórios da ecologia e ética.

A estética do comprometimento de Berleant opõe-se à teoria do desinteresse ou prazer desinteressado apresentada por Kant (1724-1804), uma vez que esta última ao apelar a uma visão isoladora, distanciada e objetificada coloca de parte o ambiente da experiência estética da natureza ao abstrair tanto o sujeito como o elemento natural. A estética



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

do comprometimento dá grande enfoque e importância ao contexto natural e às experiências multissensoriais do indivíduo. Nesta visão de comprometimento, o ambiente é uma unidade de lugares, percepções e organismos, rejeitando qualquer tipo de divisão ou dualismo, dando assim primazia a uma apreciação participativa, reconhecendo o valor estético no processo de reciprocidade mútua presente na participação ativa entre apreciador e ambiente. (BERLEANT, 2013)

A estética do comprometimento visa expandir o espectro de compreensão da experiência estética ao entendê-la como portadora de largas e numerosas categorias perceptivas capazes de propiciar um despertar e envolvimento em todos os modos de sensibilidade que incitem o reconhecimento das dimensões estéticas dessa experiência. (BERLEANT, 1997; VARANDAS, 2014)

Por volta dos anos 60 do século XX, essencialmente na Europa e na América do Norte deu-se uma necessidade de resposta à negligência da estética da natureza. Tal reação foi resultado de uma necessidade de resposta à progressiva preocupação do ser humano com a degradação ambiental e estética provocada na natureza proveniente da Revolução Industrial, e de uma consciencialização da relevância do movimento ambiental, quer no debate teórico quer na ação prática. (CARLSON, 2019)

Esta preocupação ambiental manifestou-se também na prática com movimentos como a Arte Povera e a Land Art, que desenvolveram uma nova interpretação do espaço entre arte e natureza. Estas manifestações artísticas permitiram a entrada da natureza no seu campo de ação. A Arte Povera e a Land Art marcadas pelo recurso a materiais naturais e comuns que se realçavam pela banalidade e simplicidade como a terra, galhos de árvores, papel, jornais, entre outros, contrapôs-se aos tradicionais utilizados no campo das artes plásticas. (INFOPÉDIA, 2020) O objetivo principal da arte realizada assentava no desejo de ultrapassar os limites entre o quotidiano e a arte, cultura e natureza, focando-se na interação primária entre indivíduo e objeto, do qual são exemplos os artistas Giuseppe Penoni (1947-) e Agnes Denes (1931-).

A obra "Wheatfield – A Confrontation" (1982) da artista húngara Agnes Denes, sediada nos Estados Unidos, é uma das mais marcantes obras



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

da Land Art. Encomendada pela Public Art Fund⁴, como uma escultura que ocuparia uma praça, a artista rapidamente ultrapassou a noção de obra como algo exclusivamente aprazível. Como modo de protesto face às alterações climáticas, à desigualdade económica e à fome no mundo, Denes atribuiu à sua obra um carácter social, ecológico, educativo, político e cultural. (RKAIN, 2020)

Escolhendo o local de concretização da obra de modo preciso e deliberado, o aterro sanitário situado na parte baixa de Manhattan, a dois quarteirões do World Trade Center e da bolsa de valores de Wall Street (local de negociação de mercadorias como o trigo) frente à Estátua da Liberdade. Locais simbólicos que serviam simultaneamente para comentar e levar à reflexão sobre a degradação do solo e a distribuição da riqueza. (HOBAN, 2019)

O aterro sanitário, repleto de resíduos inférteis como resíduos de demolições e roupas, foi limpo, tratado e em seguida semeado à mão pela artista e voluntários. Mantido por 4 meses, fertilizado, pulverizado contra fungos e sustentado por um sistema de irrigação, a colheita realizada em agosto desse mesmo ano rendeu cerca de meia tonelada de trigo saudável. (AGNESDENESSTUDIO, 2001)

Como a própria artista afirma:

Plantar e colher um campo de trigo numa terra no valor de 4,5 bilhões criou um poderoso paradoxo. O campo de trigo é um símbolo, um conceito universal que representava os alimentos, a energia, o comércio mundial e a economia. Referia-se à má gestão, ao desperdício, à fome e às preocupações ecológicas. Alertou-nos para as nossas prioridades equivocadas. (AGNESDENESSTUDIO, 2001)

Este processo de produção e colheita provocou também uma aproximação e a criação de trocas recetivas entre a obra e as pessoas que trabalhavam nos prédios em redor, que visitavam o campo frequentemente, criando um sentimento de participação, colaboração e inclusão, uma vez que a obra passou a integrar o dia-a-dia desses indivíduos durante 4 meses. (IBIDEM)

4

"To imagine is not to remembre. No doubt is not true, and the image, pure and simple, will not be referred to the past..."



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Esse pensamento e prática tem-se estendido e ampliado até ao momento presente por meio de diversas reflexões artísticas assentes num pensamento ecológico que procura interligar do modo mais eficaz possível o conhecimento e a percepção do ambiente que nos rodeia com o reconhecimento das forças e sistemas naturais que permitem compreender a ação humana como um dos factores de produção de uma dinâmica ecológica. (MOORE, 2017)

Num contexto mais focado na componente ecológica, a obra de Giuseppe Penone, escultor italiano, a destaca a relação entre o ser humano e a natureza, produzindo uma reflexão sobre a vivência em ligação com o ambiente natural. É por intermédio do tato que o escultor desenvolve de forma mais aprofundada essa relação mútua. Para ele, a pele é o principal meio de conhecimento do mundo tornando-nos conscientes da presença do nosso corpo no espaço partilhado com outros organismos. Realçando a homogeneidade entre natureza e ser humano esta co-dependência que existe estabelece-se mutuamente. (IYNF, 2016; MARKS, 2015; MGG, 2020)

A árvore destaca-se como elemento predileto na sua prática artística. Em "Continuerà a crescere tranne che in quel punto" (1968-) uma mão em bronze, resultante de um molde da mão do próprio artista, foi segurada pela jovem árvore na altura. Como resultado, este organismo natural foi-se desenvolvendo reconhecendo a presença de um corpo próximo e com o qual teve que coexistir. Com o passar do tempo o tronco foi engrossando em torno da peça, como um agente ativo, realçando a interligação presente entre a ação humana e a ação natural, entre o tempo humano e o tempo orgânico. (MARKS, 2015; IYNF, 2016) A este respeito Penone referiu: "Combino a minha respiração com a do mundo verde ao meu redor, sinto o fluxo da árvore em volta da minha mão contra o tronco". (PENONE IN MARKS, 2015)

A situação climatérica atual tem tornado cada vez mais evidente as consequências das ações humanas sobre a natureza. Numa situação cada vez mais frágil e alarmante, repleta de tensões e preocupações, inúmeros artistas têm abordado e discutido os mais diversos meios de consciencialização e de alteração das nossas ações perante o ambiente natural no campo da arte.



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Ao construir esculturas coloridas com formas que se assemelham a organismos marítimos, como podemos visualizar na sua obra Arise [Figura 1], a artista canadiana Aurora Robson (1972-), na sua prática artística, por meio da utilização de resíduos plásticos provenientes das descargas de lixo nos oceanos, procura alertar para o consumo excessivo de plástico e as suas consequências para o ecossistema. Possuindo uma prática artística composta por várias técnicas e materiais,



Figura 1. Aurora Robson, Arise, 2017, 910x914x1371cm, detritos de plástico, poliacrílico colorido, hardware e LED's. Fotografo: Marshall Coles. Cortesia da Artista. Disponível em: <https://www.aurorarobson.com/arise>

A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Robson cria um trabalho resultante de uma ação meditativa perante o fluxo incessante de resíduos plásticos. Por meio de colagens tridimensionais, a artista muda a trajetória negativa destes materiais nocivos tornando-os algo apelativo visualmente, ao mesmo tempo que consciencializa para a magnitude de lixo produzido por este resíduo tóxico. (WHELDEN, 2015)

A artista cria uma harmonia visual que induz à reflexão da atitude do indivíduo sobre as consequências da sua ação para com o planeta, assim como alerta para a gestão de recursos. Como Robson menciona: "(...) extrato-o [o plástico] do seu destino destrutivo e utilizo o seu potencial para tornar-se uma fonte de reflexão agradável. É um processo de resgate, descontextualização e romance."⁵ (ROBSON, 2017)

Confrontado com um elemento que integra o seu quotidiano o espectador é incitado a refletir sobre ele, a repensar o impacto do seu uso. Num mundo em constante alteração a artista apela a um equilíbrio para com a natureza.

A experiência estética encontra na percepção sensorial um dos seus eixos essenciais e dominantes. Esta, segundo Berleant, possui uma aura para cada conhecimento memória, condição, fator cognitivo e hábito corporal, contribuindo todas elas, enquanto dimensões inerentes de "experiências sensoriais diretas" (BERLEANT, 1997, p.3) de forma ativa para a experiência estética. A percepção estética empobrece quando é entendida, somente, pelos parâmetros visuais, uma vez que obtemos antes uma estética da aparência em vez de uma experiência estética. Quando optamos por uma atitude participativa na experiência, o significado encontra-se no modo como algo é experienciado e nas trocas perceptivas que daí advém, (BERLEANT, 2005) como podemos constatar na obra de Aurora Robson.

O despertar estético da natureza que a experiência ambiental propicia leva a uma mudança de ações do sujeito para com o ambiente. A experiência estética do ambiente gera no apreensor, que participa de forma ativa, envolvimento e compromisso produzindo tanto sentimentos de inclusão e continuidade com o ambiente, como de totalidade ao apelar à identificação simbiótica com o todo. (VARANDAS, 2012)

A experiência estética do ambiente, em Berleant, ultrapassa a conceção de uma "estética da visualidade" (PATRÃO, 2016, p.38) que dá

5

"(...) I extract it from its problematic destructive fate and utilize its potential to become a source for enjoyable reflection. It is a process of rescuing, de-contextualizing and romancing."



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

primazia à visão. Abarcando todos os sentidos e campos sensoriais do corpo, rejeita-se qualquer espécie de divisão, dado que o sujeito apreensor e o ambiente são elementos da mesma experiência integral, ou seja, o perceptor deixa o modo de apreensão contemplativo e passa a participar de forma ativa na experiência, obtendo uma maior consciencialização do ambiente. (BERLEANT, 2013b; PATRÃO, 2016) Assim sendo, pressupõe-se antes uma estética da envolvência que resultará na estética do comprometimento.

Olafur Eliasson (1967-), artista dinamarquês-islandês, teve em atenção a relação de interação com o espectador/apreensor quando em 2015, frente ao *Place du Panthéon* [Figura 2], decorria a Conferência do Clima da ONU COP21, o artista colocou 12 pedaços de gelo retirados de um manto de gelo situado na Gronelândia. Com uma disposição igual aos números do relógio, a peça alerta em todos os ponteiros que o tempo está a contar.



Figura 2. Olafur Eliasson and Minik Rosing, *Ice Watch*, 2014, 12 ice cubs, *Place du Panthéon*, Paris, 2015. Fotografia de Martin Argyroglo. Cortesia do Artista; Neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Que as ações prejudiciais para com o ambiente encurtam cada vez mais esse tempo e a possibilidade de alterar o paradigma climático atual. Com esta obra, designada *Ice Watch*, que foi apresentada anteriormente em Copenhaga em 2014, na *City Hall Square* para marcar a publicação do Quinto Relatório de Avaliação das Alterações Climáticas do IPCC da ONU e posteriormente em Londres em 2018, na *Bloomberg's European Headquarters* e em frente à *Tate Modern*, o artista pretende que o espectador veja e sinta aquilo que se está a perder a cada dia. (ELIASSON, 2015) Como Eliasson o afirma: "Eu espero mesmo que o *Ice Watch* possa criar sentimentos de proximidade e presença, e que nos comprometa [com o ambiente]" (ELIASSON *in* REA, 2018)

No entanto, é claro que esta obra é alarmante em vários aspetos. Ao alertar para as consequências das alterações climáticas, a obra em si não contribui para impedir tal alteração, pelo contrário leva-nos a pensar que esses pedaços de gelo não deveriam ter sido retirados do local ao qual pertenciam, dado que esse lugar já estava a sofrer as consequências negativas do aquecimento global, e que pouco resta desses preciosos glaciares. Mas é através deste desconforto que o artista provoca o espectador e leva-o a refletir sobre as suas ações para com a natureza.

Nesta tentativa de consciencialização climática, Eliasson reforça a importância de repensar o peso das nossas atitudes e atividades no ambiente natural e a necessidade de uma rápida resposta da parte de cada indivíduo. Ao interagir e visualizar em primeira mão o degelo desses fragmentos, o observador confronta-se com uma realidade cada vez mais alarmante. Aqui, tanto o local expositivo quanto a disposição da obra afetam de forma ampla a apreensão desta. Situado frente ao edifício onde decorreu a conferência da ONU COP21, local em que se debateram as medidas políticas necessárias para combater as alterações climáticas, o sujeito é os próprios ponteiros do relógio. Marcando a sua presença entre cada um dos fragmentos é a ele que compete a velocidade à qual os ponteiros se movem.

A experiência estética do comprometimento apela neste enquadramento à adoção de um comportamento de reciprocidade, de colaboração e de capacidade de resposta, disponibilidade e vontade na habilidade de reconhecer o valor estético positivo ou negativo desse ambiente. (SAITO, 2017)



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Do ponto de vista de Berleant, a experiência estética é um processo dinâmico, no qual, por meio de uma capacidade de resposta recíproca, se dá uma colaboração entre objeto e o sujeito, como um diálogo entre ambos. Ainda que tal experiência seja um ato criativo do perceptor, esta não é uma construção pura, depende antes daquilo que o sujeito aceita desses elementos que compõem o ambiente, e conseqüentemente, que influência estes exercem nele. (IDEM) Nesta obra de Eliasson, o sujeito é despertado em todos os seus sentidos para perceber o cheiro do gelo, a sua estética, sentir o toque, interagir com esse organismo em rápida modificação, criando uma ligação emocional fruto da experiência estética vivenciada.

Contudo, apesar de se apresentar como largamente inclusiva, a experiência ambiental é uma vivência de carácter sempre particular, dado que as circunstâncias no âmbito das quais o sujeito se compromete corporalmente mediante um contexto são individuais e locais. (BERLEANT, 1997) Por conseguinte, perante esse comprometimento com o ambiente, o apreensor desenvolve uma consciencialização do ambiente, na qual a estética encontra-se muitas vezes como impulsionadora da ética. Berleant defende esta relação impulsionadora por meio da substituição da dicotomia sujeito-objeto pela continuidade ontológica e pelo compromisso de sensorialidade integral. (SERRÃO, 2005)

Ainda que a arte se encontre muitas das vezes no campo da representação visual, isso não indica que esta se cinja a uma estética da aparência. Como Berleant afirma, a apreciação da natureza destaca-se pela sua capacidade de unificação, e essa qualidade evidencia-se tanto na arte quanto na natureza. Quando o indivíduo se posiciona sobre a obra e a natureza como elementos através dos quais desenvolve de forma espontânea e participativa uma apreciação estética ao invés de os encarar como elementos talhados para serem apreciados esteticamente. (BERLEANT, 2013) Tanto o artista quanto o sujeito ao participarem de forma ativa no ambiente natural incorporam-no e desenvolvem relacionamentos que cooperam com o mundo vivido.

Em sintonia com este pensamento, David Buckland (1949-), artista britânico em conjunto com o projeto *International Cape Farewell*, procura desenvolver uma consciência coletiva mundial que responda às alterações



climáticas. Por meio de projeções nos fragmentos resultados do degelo [Figura 3] o artista apela a um futuro sustentável e estimulante.

Como o próprio afirma:

(...) o desafio é aceitar a verdade futura das mudanças climáticas e, de maneira importante, posicioná-la como uma responsabilidade cultural. (...) Para abraçar uma mudança cultural como parte necessária da solução, requer que a comunidade criativa ajude a ter uma visão do novo e que a prática da arte habite a realidade num plano diferente. ⁶ (BUCKLAND, 2014)



Figura 3. David Buckland, Discounting the Future, 2008, Balkin. Cortesia do Artista.

Disponível em: <https://www.bucklandart.com/art/ice-texts/discount-future/>

Os artistas aqui mencionados tentam despertar novas percepções e entendimentos sobre aquilo que rodeia o espectador. A mensagem e a forma de expressão criam a linguagem do artista, e este processo a comunicação pode ser unilateral ou bilateral. (SULLIVAN, 2006)

6

"The challenge is to accept the future truth of climatic change and importantly position it as a cultural responsibility, it is our evolved action, our feavous human activity that is causing the planet to warm. To embrace a cultural shift as the necessary part of the solution requires the creative community to help vision the new and for art practice to inhabit reality on a different plane".

A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Incidindo sobre as ideias de envolvimento e de comprometimento para com a natureza, a arte estabelece-se aqui como meio de expressão da convivência e relação adquirida na experiência de participação na natureza. Numa reciprocidade ativa entre o ser humano e o ambiente natural circundante, o nosso ser sinestésico apreende a vitalidade dos organismos presentes na natureza. Não cingindo a experiência ao estritamente visual, a imersão no ambiente exalta o caráter participativo da experiência sensorial.

A experiência da arte e a experiência da natureza são distintas significativamente, no entanto podem complementar-se. Mediante uma contemplação participativa na natureza, tal ação possui uma carga significativa, que em muitos casos pode ser entendida como impulsionador no agir ético, pelo facto de ser espontâneo e sensível. Este ato cria sentimentos de união entre as variadas formas de vida, despertando uma ética baseada no respeito.

Admitindo-se que haverá sempre uma lacuna entre aquilo que se pretende transmitir e aquilo que é entendido pelo observador, espera-se que com esse despertar o indivíduo seja capaz de desenvolver entendimentos semelhantes aos acima mencionados e que tal lhe proporcione um lembrar da importância da sua relação com a natureza e da interdependência que existe entre ambos, bem como um despertar ecológico que leve a um agir ético.

3. Conclusão

Ao realçar a relação de interdependência entre o ser e o seu ambiente é perceptível que se ambiciona aqui uma simbiose entre ambos, uma vez que somos e estamos na natureza em simultâneo. Propõe-se ao espectador um despertar para uma consciência ecológica. Ao apresentar as obras é lançada uma tentativa de estas provocarem no sujeito algum tipo de avivamento de vivências com a natureza. Vivências essas que, em confronto com as obras, permitam suscitar uma certa sensação de envolvimento. Essa envolvimento pode manifestar-se em vários parâmetros, quer seja sensorial, emocional ou intelectual. As obras ao serem manifestações da potencialidade da relação entre sujeito e natureza, são reconstruídas numa nova relação com o espectador, criando um ambiente vivo de comunicação.



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

Com preocupações que se incidem sobre o ambiente natural e as relações que a humanidade estabelece para com este, no desenvolvimento de uma consciência ecológica, afirmando o ser humano no seu todo físico, emocional, intelectual e afetivo na resposta à natureza, à arte e ao ambiente que o circunda, a estética do comprometimento realça a sua componente ecológica por meio da experiência multissensorial e cognitiva que o sujeito obtém na experiência estética da natureza e na experiência estética vida arte, impulsionando-o a abrir as portas para um bem agir ético para com a natureza.

Referências

BERLEANT, Arnold. Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment, 1ªed. Lawrence: Kansas. University Press of Kansas, 1997

BERLEANT, Arnold. Aesthetics and Environment: Variations on a Theme, Burlington. Ashgate Publishing Company. 2005.

BERLEANT, Arnold. What is Aesthetic Engagement?, Contemporary Aesthetics, 2013, Disponível em: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>. Visitado a: 26.03.2020

BUCKLAND, David. Discounting the Future. David Buckland, Disponível em: <https://www.bucklandart.com/about/>, Visitado a: 14.08.2020

CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2019, Disponível em : <https://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>, Visitado a : 24.06.2020

DOLESE, Melissa June. Art as Communication: Employing Gricean Principles of Communication as a Model for Art Appreciation, 2015. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1921&context=gc_etds. Visitado a: 12.08.2020

ELIASSON, Olafur. Ice Watch, Olafur Eliasson 2015. Disponível em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>. Visitado a: 03.02.2022

HUYGHE, René. O poder da Imagem. Edições 70, Lisboa. 1998

INFOPÉDIA. Arte Povera. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/\\$arte-povera](https://www.infopedia.pt/$arte-povera). Visitado a: 20.07.2020



A Experiência Estética: Da Mensagem a Uma Necessidade de Ação

Cassandra Pereira
Teresa Almeida
Domingos Loureiro

IYNF. Giuseppe Penone: the symbiosis between human beings and nature. International Young Nature Friends, 2016 Disponível em: <http://www.iynf.org/2016/03/giuseppe-penone-the-symbiosis-between-humanbeings-and-nature/>, visitado a: 05.08.2020

MGG, Giuseppe Penoni, Marian Goodman Gallery, 2020 Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/>, visitado a: 05.08.2020

MARKS, T. The Force of Nature: interview with Giuseppe Penone, Apollo – The International Art Magazine, 2015. Disponível em: <https://www.apollomagazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/>, Visitado a: 06.08.2020

MOORE, Catriona. Not just a pretty picture: art as ecological communication, 2007. pp.345-392. Disponível em: https://www.academia.edu/26318057/Not_just_a_pretty_picture_art_as_ecological_communication. Visitado a: 14.08.2020

PATRÃO, Joana. A paisagem enquanto experiência. Mar: imersão e viagem. 2016. Pp.115. Faculdade de Belas Artes, Relatório de Projeto de Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

REA, N. Olafur Eliasson hauls 30 Icebergs to London, Inviting the Public to contemplate the devastating effects of climate change, Artnet, Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/olafur-eliasson-ice-watch-london-1416811>. Visitado a: 8.09.2020

ROBSON, Aurora.About. Aurora Robson, Disponível em: <https://www.aurorarobson.com/about>, visitado a: 14.08.2020

RKAIN, Jamyle, A natureza como filosofia em Agnes Denes. Arte que Acontece. 2020. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/a-natureza-como-filosofia-em-agnes-denes/>. Visitado a: 16.03.2022

AGNESDENESSTUDIO. Agnes Denes Wheatfield, 2001. Disponível em: Visitado a: 16.03.2022

HOBAN, Phoebe. Agnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains as Relevant as Ever. Architectural Digest. 2019. Disponível em. Visitado a: 16.03.2022



SAITO, Yuriko. (2017), The Ethical Dimensions of Aesthetic Engagement, *ESPEs*, vol. 6/2, pp.19-29, Disponível em: <http://oaji.net/pdf.html?n=2019/6934-1560504740.pdf>. Visitado a: 28.03.2020

SERRÃO, Adriana. V. Pensar a Natureza a partir da Estética (2005), Comunicação apresentada no XIX Encontro de Filosofia, A Ética e os desafios do mundo contemporâneo, Universidade de Lisboa, Edição APF – Associação de Professores de Filosofia, Universidade de Lisboa, Lisboa

SULLIVAN, Karen. (2006), How does art 'speak' and what does it 'say'? Conceptual metaphor Theory as a Tool for understanding Artistic Process, University of California at Berkeley, pp.1-11. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228300073_How_Does_Art_'Speak'_and_What_Does_it_'Say'_Conceptual_Metaphor_Theory_as_a_Tool_for_Understanding_the_Artistic_Process, Visitado a: 13.08.2020

VARANDAS, Maria. Estética Ambiental e Ética Ambiental, que relação?, Ética Animal e Ética Ambiental, *Philosophica*, Lisboa. vol.38, pp.131-139. 2012

VARANDAS, Maria. A Natureza Solo de Conjunção da Ética e da Estética. Fundamentos para a perspetivação do valor estético da natureza na ação ambiental". 2014. pp.249. Tese de Doutoramento em Filosofia – Ramo de especialização em Filosofia da Natureza e do Ambiente, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa

WHELDEN, SCOTT. Aurora Robson on appropriating nightmares. Honolulu Museum of Art. 2015. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&ct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj-vPyEr-P1AhUNmBQKHRfTDBkQFnoEAcQAQ&url=http%3A%2F%2Fblog.honoluluacademy.org%2Faurora-robson-on-appropriating-nightmares%2F&usq=AOvVaw3kWzogzEWIbCg9EHBMS3AK>. Visitado a: 03.02.2022



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades

TABLEAUS OF MEMORY: the archive as a reconstructive narrative of temporalities

Jéssica Wisniewski Dias (PPG-ACL/UFJF)¹

Resumo

O presente artigo propõe um estudo acerca de fontes primárias e seus saberes, a fim de colocá-las como possíveis reconstrutoras da memória social, deslocando-as através do tempo, para além do passado. Este artigo utiliza como ferramenta fotografias e partituras musicais encontradas no arquivo pessoal do Coral Mater Verbi – o segundo coral de meninos cantores mais antigo do Brasil em atividade, fundado em 1953 e localizado na cidade de Juiz de Fora (MG). Aplicando conceitos da memória social, história do tempo presente e velhas/novas mídias inseridos na pesquisa em arquivos, propõe-se, através das ferramentas mencionadas, pensar as intercessões entre fotografia e música nas relações de temporalidade, considerando novas roupagens de rememoração.

Palavras-chave: Memória social; Arquivologia; Fontes primárias.

Abstract

The present article proposes a study about primary sources and its knowledges, pretending to put them as part of the social memory's reconstructions displacing through time, apart from the past. This article draws on as tools photographies and music scores located in the private archive of Mater Verbi's choir – the second oldest Brazilian boys choir in activity, created in 1953 and placed in the city of Juiz de Fora (MG). Aplying the social memory, history of the present and old/new media concepts inserted into the archive studies, this article intends along its tools to think about the intercessions between photography and music in temporality relations, considering new outlines of recollection.

Keywords: Social memory; Archive studies; Primary sources.

1

Bacharel em Música com habilitação em Canto Lírico (UEPA). Mestra em Artes (PPG-ACL/UFJF) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF). Bolsista CAPES. E-mail: jessicawisnie@gmail.com



1 PENSANDO A MEMÓRIA NOS ARQUIVOS E ALÉM DELES

Ao imaginar um arquivo imagina-se uma grande sala repleta de livros, documentos, monumentos e demais artefatos de um tempo passado, os quais tiveram papel de importância para determinada construção histórica em certa comunidade e que, de certo modo, ainda detêm algo sobre a identidade da mesma. Pensa-se na sala de arquivo não apenas como um “armazenador coletivo de conhecimentos” (ASSMANN, 2011, p. 369), mas também como “[...] uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta” (SAMAIN, 2012, p. 160). É possível observar que além do valor material, habitante no arquivo por meio de seus documentos físicos, há em si um valor simbólico; valor este que interage diretamente com as memórias individuais e coletivas presentes na humanidade. Memórias estas que permeiam o imaginário individual e social, participando nas construções de lembranças e esquecimentos.

Faz-se necessário, de antemão, propor algumas definições a respeito da memória: do que esta se constitui e como se dá sua atuação em um contexto social. De acordo com Halbwachs (1968), o fenômeno da memória surge a partir de lembranças individuais guardadas; lembranças tais que passadas de indivíduo para indivíduo ganharão aspecto coletivo, pois que passarão a fazer parte da formação social e cultural destes a cada instante em que forem repassadas e relembradas. Para isto, acorda-se que é necessário haver um princípio afetivo no processo de transmissão de memórias, entrelaçado pela identificação: “Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo” (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, on-line). É através desta combinação ente afetividade e memória que se dá o fenômeno da rememoração, criando assim uma rede humana por onde as lembranças serão revividas sempre que acionadas. Para Silva (2016): “a rememoração não é um retorno, mas uma progressão. Não é uma tentativa de exumação, mas de revivificar a passagem irremediável do tempo” (SILVA, 2016, p. 20).

De forma aprofundada nas discussões mais atuais acerca deste fenômeno, Huyssen (2000) busca descrever a rememoração em tempos atuais como transitória e incompleta, já que com a abertura às novas mídias



e tecnologias, prenota-se uma ruptura social entre memória e cultura na medida em que se questiona: rememorar o quê? Por que, e para quem? Neste contexto, já não há uniformidade nos grupos sociais e no repasse da memória, como visto em Halbwachs (1968). Para Huyssen (2000), nossa relação com a memória e sua preservação está conectada a uma transformação de temporalidade, “provocada pela complexa intercessão de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumos, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). A rememoração como fenômeno isolado, no entanto, seja ela privada ou pública, é ainda eficiente em seu objetivo de guardar uma memória e mantê-la viva. Deve-se atentar, porém, se a mesma não está atrelada unicamente a um medo de esquecimento.

No que tange as transmissões da memória social, tomando-a como elemento vivo, atual, em constante reconstituição e suscetível de revitalizações: estas podem ocorrer por meio de um legado escrito, relacionado à memória cultural, ou por meio de um legado oral, relacionado à memória comunicativa, de acordo com Assmann (2011). Para Candau (2018), “nas sociedades modernas a transmissão de uma boa parte da memória é mediatizada (livros, arquivos, computadores etc.)” (CANDAU, 2018, p. 110). Assim, muitas destas memórias passam a ser guardadas em arquivos e coleções, sejam estes públicos, privados, pessoais, físicos ou digitais, a fim de se manterem passíveis de rememoração. Já para Pollak (1989), tendo em vista outro ponto de afirmação, o uso da transmissão oral é um fator fundamental contribuinte à memória afetiva social, especialmente no caso das narrativas documentais. Aparte os diversos meios de transmissão da memória, pode-se concluir que: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 10).

A partir de tais noções de memória e considerando seus princípios fluidos, não apenas concretos, mas também simbólicos, é possível retornar ao arquivo. Para Farge (2009), o arquivo vive por meio de sua subjetividade, através de testemunhos, ritos, costumes e memórias que ali se encontram em constante transformação, e não apenas pela sua materialidade: “O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os “relatos”, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade” (FARGE, 2009, p. 3).



Por esta razão, faz-se igualmente necessário desvendá-lo de acordo com esta subjetividade, procurando nele não apenas informações que se encontram visíveis aos olhos, mas também aquilo lhe que falta: seus rasgos, suas ausências, danos e fragilidades. Corroborando Nora (1993) em sua visão de arquivo como lugar de memória: são como templos materiais ou simbólicos onde habita a memória, e por onde a mesma é capaz de revitalizar-se e reconstituir-se a cada instante através de objetos materiais, rituais, costumes, testemunhos, obras de arte, etc. Tal como o arquivo, os lugares de memória defendem uma lembrança ameaçada de esquecimento e surgem pela necessidade de manter a memória corrente. Destaca três características presentes em tais lugares:

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 22).

Busca-se, a partir deste olhar simbólico para o arquivo, por meio das fontes materiais e o que elas ocultam, traçar a possibilidade de novos rumos, narrativas e meios de rememoração para o estudo de caso em questão, o Coral Mater Verbi.

1.2 CORAL MATER VERBI

O recorte do presente artigo se dá a partir do grupo de canto intitulado "Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia". O grupo foi oficialmente fundado em 1953 nas dependências do Colégio Academia, localizado na cidade de Juiz de Fora – MG. De acordo com Dias (2021), na década de 1940 o colégio em questão contava com um modesto grupo de canto, o qual foi modificado e aprimorado a partir de 1950, quando o Padre José Maria Wisniewski (1913-1995) decidiu fundar um coral mais aperfeiçoado. Relata em seus diários que a ideia de formar um grupo com crianças e jovens surgiu após noticiar a existência de corais litúrgicos católicos de meninos cantores na Europa, ou *Pueri Cantores* (em tradução livre: Crianças Cantoras). A partir de 1954 o então recente Coral Mater



Verbi passa a apresentar-se em público, já em 1955 o grupo decide aderir à batina padronizada aos moldes daquela utilizada pelos *Petits Chanteurs à la Croix des Bois* de Paris (em tradução livre: Pequenos Cantores da Cruz de Madeira). Esta, na cor branca, com a presença da cruz de madeira, usada como acessório, e posteriormente substituída nas cores vermelho e branco, ainda com a presença da cruz. O grupo traja a batina durante suas apresentações até o momento.

Em relação ao seu repertório, são executadas principalmente obras da música litúrgica, dentre cantos gregorianos, compositores do Movimento Ceciliano² como Jorge Braun, Alban Lipp, Lehmann e Peter Griesbacher, compositores renascentistas como Palestrina e Viadana, mas também arranjos de canções do folclore brasileiro e obras selecionadas da música denominada clássica. O Coral Mater Verbi possui como objetivo desde seus anos iniciais a formação humana e o ensino da liturgia cristã católica através do contato com a música; participa ativamente nos cantos de missas comuns, nos eventos do Colégio Academia e da cidade de Juiz de Fora, em festivais diversos e competições coral em âmbito nacional e internacional. Pode-se pensar no grupo como parte da história cultural da cidade.

Conforme Dias (2021), foi relatado que o fundador do grupo, Padre José Maria Wisniewski, sofria de um problema auditivo que agravou-se com o passar dos anos. Assim, a partir da década de 1970, o padre deixou por definitivo sua função de preparador vocal do grupo, passando ao cargo de diretor artístico e organista acompanhador em ocasiões pontuais. Durante este período, o qual se iniciou por volta de 1973 e findou em 1994, ano anterior ao seu falecimento, Padre Wisniewski buscou registrar todos os acontecimentos do Mater Verbi e reunir aqueles de remetiam a sua fundação e anos iniciais em formato de livros, que de certa forma funcionavam também como álbuns, recontando através de fotografias, programas de concerto, recortes de reportagem em jornal, rotinas de ensaio e partituras musicais, a trajetória do grupo e do Colégio Academia, reunindo tal material em um arquivo – o qual se encontra preservado até o momento. Estes livros são denominados e separados entre “crônicas” e “tomos”. Após o falecimento de Padre José Maria Wisniewski as crônicas do grupo passaram a ser escritas pelos regentes sucessores, fato que ocorre até o presente.

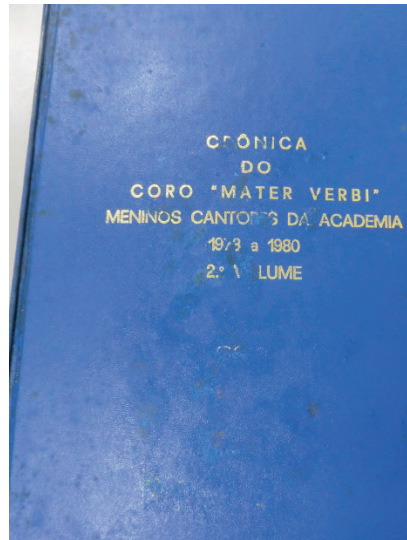
2

O movimento ceciliano, ou movimento restaurista, elaborado a partir de um decreto do Papa Pio X instaurou-se na música da liturgia cristã católica ao princípio do século XX na Europa com intuito de recuperar obras musicais pertencentes ao canto gregoriano (tradicional da igreja católica apostólica romana no século XIV), buscando uma restauração, ou mesmo um retorno da música executada durante os ritos missais, a qual vinha adotando caráter teatral e operístico, de acordo com Carvalho [200-].



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 1: Capa do 2º Volume das crônicas do Coral Mater Verbi.



Fonte: Arquivo pessoal do coral Mater Verbi (2019).

Figura 2: Um recorte de reportagem de jornal a respeito dos Meninos Cantores, quando o grupo apresentou-se na Venezuela, em ocasião de um encontro da Federação Internacional de Meninos Cantores.



Fonte: Arquivo pessoal do coral Mater Verbi (2019).

Figura 3: As batinas padronizadas utilizadas atualmente pelo Coral Mater Verbi.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2018).

Os materiais encontrados no arquivo do Coral Mater Verbi podem facilmente ser compreendidos como fontes primárias, isto é, as informações diretas, que não receberam nenhum tipo de tratamento ou interferência. Pode-se pensar em fontes primárias como manuscritos, diários, gravações de entrevista, obras de arte, músicas (partitura), fotografias, dentre outros. Como, no entanto, deve-se tratar tais fontes? O que as mesmas querem dizer sobre os seres e histórias habitantes do acervo? Quais os saberes ocultos e vestígios de lembrança que estas trazem consigo?

1.3 FONTES PRIMÁRIAS COMO SABERES

Dadas algumas noções do arquivo para além de sua materialidade e ambientação ao recorte proposto, atenta-se nesta sessão para as fontes primárias e seus usos. De acordo com Cury e Campos (1997), às fontes primárias não se deve conferir verdade absoluta, faz-se antes necessário compreendê-las como saberes, saberes estes que atuarão de forma relacional, isto é, em relação direta com o objeto pesquisado e que devem ser primeiramente ouvidas para que tal objeto tome forma, ocorrendo uma troca entre quem pesquisa, o objeto pesquisado e as fontes, o que deverá proporcionar reconstruções das mesmas:

Nas linhas de um outro enfoque, sob a direção do sentido de *ponto em relação*, as fontes primárias teriam o poder não só de propiciar explicações, como o de recebê-las. Nesse caso, as fontes e os objetos no regime da investigação e da pesquisa, manteriam uma relação de interdependência: elas fariam circular explicações que emanariam de si, deslocando os significados dos objetos, e explicações que emanariam dos objetos, alterando ou mantendo os significados que as fontes apresentam. [...] Assim, as fontes primárias igualmente se tornam passíveis de investigação e pesquisa, pois o objeto passa a infiltrar nelas significados que obrigam a reconstrução de seu lugar como fonte (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Para Farge (2009), trata-se de um jogo sensível entre semelhanças e dessemelhanças: deve-se romper o jogo de semelhanças para encontrar o que há de singular e aquilo que se deve triar e abandonar. É preciso pensar nas fontes que habitam dentro da fonte explícita e o que estas querem dizer-nos através de seus indícios, precavendo-se da identificação excessiva: "Identificar-se é anestesiá-lo o documento e a compreensão que se pode ter dele" (FARGE, 2009, p. 72). Corroborando a ideia de Cury e Campos (1997), é necessário haver uma troca para que haja o confronto, e assim esta fonte se reconstitua de uma nova maneira, tal como em uma reação química.

Determinando as fontes primárias como saberes cambiantes, que possibilitam uma troca entre quem pesquisa, o objeto pesquisado e a própria



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades

Jéssica Wisniewski Dias

fonte, é possível então observar seu caráter intertextual e interdisciplinar. Conforme Cury e Campos (1997), é intertextual, pois pode promover o cruzamento entre textos, fazendo com que haja um diálogo entre quem lê e quem escreve, transformando assim o estado do objeto pesquisado.

As atividades do leitor e do escritor se intercambiam e o objeto texto, que resulta do tecido de significados tramado por ambos, se apresenta como um espaço em movimento, um móbile sempre aberto a diferentes configurações. Todo texto é, assim, um espaço de confluência de múltiplas vozes (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Assim denota-se seu caráter interdisciplinar: pela multiplicidade de faces que o objeto pesquisado pode adquirir, cabe a quem pesquisa portar-se como agente em movimento que, igualmente, trará novos saberes para questionar as fontes e filtrá-las, decidindo o que ali será trazido à luz e o que será abandonado, criando assim uma nova realidade a partir de um determinado ponto de vista. Nesta relação, inclui-se também um jogo de memória individual e social:

No trabalho com as fontes, recuperação de matizadas memórias, também o pesquisador se verga sobre a sua própria memória, através do jogo intertextual que, agora, inclui a sua voz. Cabe ao pesquisador “suspender”, mesmo que momentaneamente, as lembranças já estratificadas, fazendo circular as que foram selecionadas para o esquecimento. Fazendo circular até mesmo as memórias irrealizadas, mas que guardam ainda o frescor de uma potencialidade futura. Atravessá-las com um olhar interdisciplinar, com um novo sentido de preservação de suas fontes é, desse modo, para ele um desafio (CURY; CAMPOS, 1997, on-line).

Buscar compreender o arquivo e as fontes primárias em suas relações com a memória é fundamental, neste caso, para pensar o objeto a ser estudado. Este artigo propõe, a partir das premissas observadas e dos estudos de imagem, pensar em novas possibilidades de reconstituição da memória do grupo musical Coral Mater Verbi, utilizando como meio um recorte de fotografias presentes no arquivo do mesmo.



2 OS QUADROS: relação entre fotografia e memória

A estreita relação entre fotografia e memória configura-se a partir do uso da fotografia nos álbuns de família, ainda no século XIX. De acordo com Bourdieu (1965) apud LE GOFF (2003), é possível observar o gradual reconhecimento social da fotografia para famílias e grupos sociais distintos com finalidade de tornar-se instrumento de recordação social. Corroborando Sontag (1977):

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. [...] Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 1977, p. 11).

Ainda, para Le Goff (2003), a fotografia surge como uma revolução da memória, tornando-a mais democrática e possibilitando que esta seja guardada. Já, para Samain (2012), as fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos: representam mais do que uma lembrança a ser guardada. São envolvidas por camadas de memória que se desvelam a partir do olhar observador. De caráter anacrônico, as fotografias são compostas “de vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas)” (SAMAIN, 2012, p. 162). Deste modo, é possível reconhecê-las como meio de transmissão da memória, tal qual as memórias transmitidas pela escrita e pela oralidade; a fotografia também é espécie de narrativa.

Nas sociedades contemporâneas, não se pode pensar e discutir memória sem investigar os artefatos biográficos e imagéticos que fazem parte da vida cotidiana, com especial destaque para a fotografia, tomada como documento histórico para diversas instâncias sociais, e como relicário afetivo no reduto doméstico (SILVA, 2016, p. 18-19).

Pensando, então, o registro fotográfico como aliado da memória e dos processos de transmissão da mesma, faz-se possível caracterizar os álbuns do Coral Mater Verbi (crônicas e tomos) como agentes transmissores



destas memórias individuais e coletivas, iniciadas pelo fundador do grupo e passadas de forma corrente através das diversas formações de meninos cantores e regentes preparadores ao longo do tempo. Tanto é que, exemplificando de maneira prática, a formação atual do grupo reconhece seu fundador, Padre José Maria Wisniewski, por meio de fotografias, assim criando uma nova roupagem acerca deste personagem e transmutando-o ao tempo presente. Conseqüentemente, como partes de um jogo de “quebra-cabeças” da memória, tanto padre José Maria quanto os demais regentes e diretores do grupo, continuarão a ser recriados e rememorados a cada vindoura geração de meninos cantores, em suas memórias individuais.

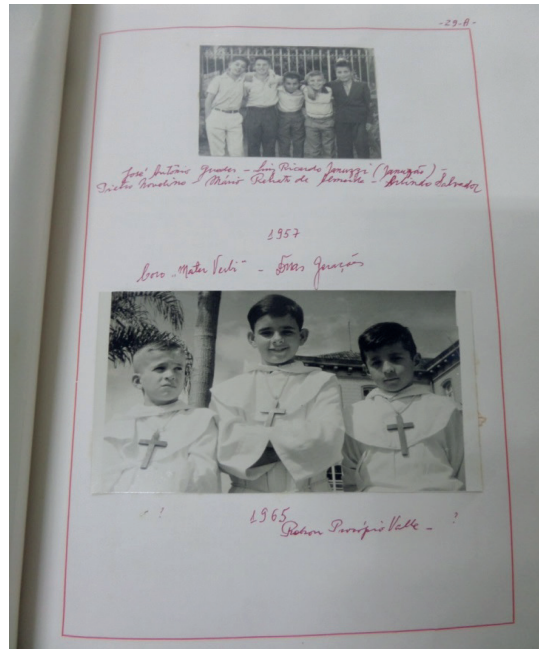
Figura 4: Fotografia anexada por Pe. José Maria Wisniewski no “Tomo II – Crônica Reconstituída da Academia” mostrando uma das primeiras formações do Coral Mater Verbi, no ano de 1956, após missa em frente da igreja matriz de Paraíba do Sul. Observa-se ainda o uso das batinas brancas.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

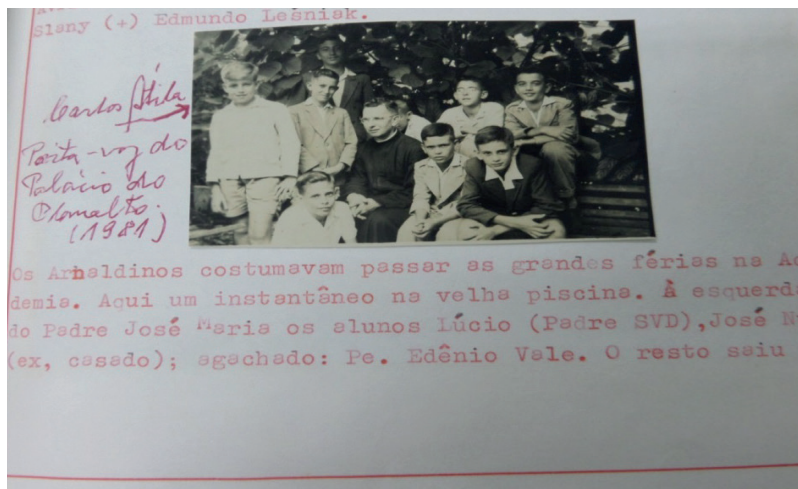
QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 5: Fotografias anexadas por Padre José Maria Wisniewski ainda no Tomo II, retratando meninos cantores das primeiras formações do coral.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 6: Ainda das primeiras formações de meninos cantores, desta vez com Padre José Maria ao centro. Observa-se os detalhes de relato escritos pelo Padre e, inclusive, os feitos de alguns dos meninos da fotografia após adultos.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Para Halbwachs (1968), esta transmissão por meio de imagens se dá em forma de quadros, os quais denomina como “quadros coletivos da memória”: São narrativas contidas em imagens, as quais passadas de gerações antigas até as atuais, acabam por tornar-se parte da memória não só coletiva como individual, agindo como se o indivíduo presente houvesse experimentado as mesmas sensações da geração passada, assim, incorporando esta memória e o sentimento de pertencimento referente a ela.

Tanto é verdade que os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado isso tudo. A história não é todo o passado, mas também não é tudo aquilo que resta do passado. Ou, se quisermos, ao lado de uma história escrita, há uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência. Se não fosse assim, teríamos nós o direito de falar em memória, e que serviço poderiam nos prestar quadros que subsistiriam apenas em estado de informações históricas, impessoais e despojadas? (HALBWACHS, 1968, p. 66-67).

Os quadros, por sua vez, são muito mais do que datas e informações; querem-nos falar de um determinado tempo (ainda em transformação), pois que modificam-se através da experiência, dos ritos e da rememoração afetiva de quem os observa no tempo presente, perpassando a questão temporal. Para Silva (2016), a trama visual acaba por tornar-se uma extensão do discurso oral, com base em construir uma crônica familiar que alimente o culto à memória, sendo a imagem o componente chave para os jogos de lembrança e esquecimento:

Lembrança e esquecimento se relacionam de forma dialética: não existe memória sem a ambivalência entre as duas instâncias. O componente que amalgama esses extremos é a imagem. É o relevo ou apagamento das impressões memoriais que sustentam a dinâmica interna entre recordar e esquecer (SILVA, 2016, p. 17).



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades

Jéssica Wisniewski Dias

Nestas construções há de se considerar a representação e auto-representação contidas nas narrativas da imagem. De acordo com Kossoy (1998) é através dos testemunhos fotográficos que se torna possível criar imaginários nítidos acerca das construções das imagens. Afirma Silva (2016): “A fotografia – enquanto suporte memorial – acaba se confundindo com as imagens mentais. Torna-se uma espécie de prótese da memória” (SILVA, 2016, p. 19). Para compreender melhor a função narrativa suportada pela imagem fotográfica, há de se recorrer novamente à rememoração: para narrar um relato ou uma imagem é preciso rememorá-los, trazê-los ao presente, em suas tramas reais e imaginárias.

O papel narrativo deve ser compreendido em seu sentido mais amplo, englobando desde os relatos espontâneos de uma conversa entre conhecidos, as anotações íntimas em um diário ou a narrativa ampliada proposta pela historiografia (SILVA, 2016, p. 22).

Nesse sentido, é possível observar uma construção narrativa a partir das crônicas e tomos do Coral Mater Verbi, onde Padre José Maria Wisniewski desenvolve o papel de narrador dos feitos do grupo, a fim de rememorar e registrar os acontecimentos passados e presentes. Pode-se pontuar neste tipo de construção a questão da representação, mais certamente caracterizada neste contexto como uma teatralização, presente no ato fotográfico. De acordo com Menezes (1998), a fotografia aqui se mostrará como uma representação que se dá para além da trajetória pessoal, onde deve ser levada em consideração uma construção de subjetividades a partir da imagem mostrada. Portanto, a mesma é portadora de um caráter performático. Corroborar Silva (2008): “A foto é um ato teatral, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação” (SILVA, 2008, p. 31 apud SILVA, 2016, p. 67).

Ainda para Silva (2016), esta é uma teatralização que ocorre pela seleção de momentos que deveriam ser preservados, afinal: “A fotografia é resultante de uma escolha, de uma ocasião ou de um aspecto das relações da família, que habitualmente, vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico” (LEITE, 2001 p. 95 apud SILVA, 2016, p. 67). Abaixo vê-se o exemplo desta teatralização em algumas imagens presentes no Tomo II.



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto
narrativa reconstrutora de temporalidades

Jéssica Wisniewski Dias

Figura 7: Padre José Maria Wisniewski em ato de conversar com dois meninos cantores. Na imagem nota-se claramente um ato de representação; propondo mostrar as bases educacionais do colégio, os meninos atentos ouvindo seu superior, como quem lhes fala uma palavra importante.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

À questão da imagem enquanto narrativa, acrescenta Manguel (2001) a ideia de que é apenas possível experimentar aquilo que já se conhece, posto que um indivíduo traduz uma imagem a partir de sua própria experiência e do que foi transmitido como conhecimento não apenas iconográfico, mas também relacionado ao seu meio social, privado e outras questões. Por fim: “Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas [...]” (MANGUEL, 2001, p. 28), não sendo estas fixas, imutáveis ou invariáveis.

2.1 IMAGENS ENQUANTO AGENTES RECONSTRUTORES

Analisadas as premissas do impacto do registro fotográfico na memória e como esta atua enquanto narrativa social e privada dentro da questão temporal, torna-se possível observar suas perspectivas futuras: de acordo com Sontag (1977) e Candau (2018), há no momento da contemporaneidade uma espécie de proliferação excessiva na produção de imagens, a qual se manifesta de maneira crescente desde o último século. É possível considerar que os usos da imagem se fragmentaram e tornaram-se fluidos, causando uma expansão descontrolada, a qual Candau (2018) denomina como “iconorreia”: uma “profusão de imagens (difundidas continuamente, tratadas, estocadas)...” (CANDAU, 2018, p. 111). Imagens passam a ser descartáveis uma vez que a troca e o repasse destas se dão de forma rápida e incessante.

Diante deste panorama, questiona Elsaesser (2018): até que ponto a imagem digital é um ponto de ruptura em relação à criação de imagens ou apenas uma continuação tecnológica da história, a qual ainda não se apreendeu completamente? De ambas as maneiras, as mídias digitais acabaram por afetar de forma mais direta os jogos de lembrança e esquecimento. Como observa Candau (2018), os esquecimentos ou apagamentos, inclusive voluntários, tornaram-se algo comum. Entretanto, faz-se necessário pontuar que mesmo estes fazem parte do ato da lembrança.

História e memória entram em interseção e conjunção quando passa-se a compreender o passado como parte do presente e vice-versa, com intuito de desvendar e evidenciar as lacunas, os vestígios, através das mais variadas fontes. Quanto ao futuro, este também está contido no presente e nas múltiplas alterações dos traços memoriais. Conclui-se: há tensão no ato de presentificar, pela expectativa do futuro. Relacionando esta ideia ao registro fotográfico, Elsaesser (2018) diz: “Nós nos interessamos pela indexicalidade da fotografia porque a perdemos no pixel pós-fotográfico” (ELSAESSER, 2008, p 86). Em suma, a preservação das velhas mídias se dá por um impulso de nostalgia, afim de tornar parte do presente determinado tempo. Deve-se atentar que a nostalgia não se trata de um elo ou de uma adoração ao passado, mas sim de uma ação própria da memória coletiva, a qual também vive e se modifica na rememoração, transpondo fatos do



passado ao tempo presente em nova roupagem e, conseqüentemente, alterando a visão futura sobre o fato. Pode-se pensar na nostalgia compreendida como um afastamento temporal e espacial do fato/objeto passado e, graças a este fenômeno, é que a rememoração, mais uma vez, se torna possível.

A estas presentificações e ausências suscita-se a criação de lembranças simuladas: para Halbwachs (1968), quanto menos nítida a lembrança, mais esta abre possibilidades a quem a enxerga através da imagem, e do ponto de vista em que se encontra, provocando a criação de novas condições e realidades. Corrobora Kossoy (1998) ao destacar as fotografias como dotadas de múltiplas faces, o que vem também a facilitar o processo de criação de novas realidades. Junto a isso, é de importância destacar que imagem fornece testemunho, no entanto não confere verdade absoluta, podendo ser passível de transformação e alteração, oferecendo, por sua vez, a possibilidade de interpretação. Em frente às mídias digitais, tais possibilidades abrem-se ainda mais.

Corrobora Flusser (2012, *apud* POLICENA; QUIROGA, 2019), trazendo a fotografia no século XX e XXI como technoimagem, isto é, projetada através de programas em linguagem computacional e executada por aparelhos eletrônicos. As imagens passam por um processo de abstração, podendo ser imaginadas,³ fora de uma linha do tempo linear contida em passado, presente e futuro. Apresentam-se, por sua vez, de forma descontínua. É aí que reside seu problema quanto à veracidade:

A imagem técnica não faz referência a um passado ou futuro da consciência histórica: está num plano formalístico atemporal, de modo que, sem o conhecimento específico do programa, não há qualquer referência que permita falar seguramente a respeito de sua veracidade (POLICENA; QUIROGA, 2019, p. 12).

Discutem-se aqui as possibilidades da imagem fotográfica no tempo presente e futuro, observando a partir deste estudo a problemática que envolve a veracidade e realidade da fotografia quando esta passa a ser dependente de mídias digitais, não mais estando condicionada a uma causalidade linear temporal. Porém acrescenta-se, de um outro ponto de

3

"Ao fundo das imagens não há mais um mundo natural de primeira ordem, mas programas que podem ser decifrados, editados e manipulados para projetar realidades alternativas" (POLICENA; QUIROGA, 2019, p. 12).



vista, que é possível pensar nos apagamentos, nas ausências e nas cercanias cibernéticas como contribuintes para a reconstrução da memória, mesmo que esta reconstrução seja elaborada de maneira fictícia: “deve-se aplicar também a afirmação de que as novas e antigas mídias estão destinadas a convergir num “hipermeio” digital” (ELSAESSER, 2018, p. 80). A união dos fenômenos midiáticos à fotografia pode, por sua vez, também ser uma forma de presentificar o passado, transpondo temporalidades e participando como agente de rememoração através de sua reprodução nos mais diversos meios.

Afinal, considerando a fragilidade do tempo e sua maneira involuntária de esvair-se, constata-se a impossibilidade de recontar o passado de forma intacta, estando a memória e as fontes arquivadas à mercê de quem as utiliza no tempo presente e para quais fins. Afirma-se ainda: “O homem não se lembra do passado, ele o reconstrói sempre... Ele parte do presente – e é por intermédio dele, sempre, que ele conhece, que ele interpreta o passado” (FEBVRE, 1953 apud DOSSE, 2012, p. 8). A mesma premissa pode ser aplicada à questão da fotografia, sendo esta parte de uma temporalidade não linear e passível de interpretações. Interpretações estas que podem ser manipuladas a partir do olhar presentificado, ou seja, do tempo presente de quem a interpreta, deixando-a, enfim, em aberto e em eterno estado de suspensão, como parte de uma trama temporal.

3 A PERFORMANCE E O REGISTRO MUSICAL ENQUANTO APARATOS DA MEMÓRIA

Ao adentrar no arquivo do Coral Mater Verbi e folhear as crônicas e tomos, é possível observar registros de apresentações do grupo executando algumas obras musicais compostas pelo Padre José Maria Wisniewski. Da mesma forma, encontram-se diversas partituras de sua autoria no arquivo. No entanto, não há registro de gravação e registro de performance de nenhuma de suas obras. É sabido que o Coral Mater Verbi gravou álbuns em formato de disco LP e CD. De acordo com Dias (2021), o primeiro álbum em LP do coral foi gravado em 1984, sob a regência de Otávio Garcia e direção artística de Padre Wisniewski. Após este, foram lançados outros quatro álbuns, sendo um LP e três CDs, somando cinco registros fonográficos. Destaca-se um lançamento de relevância, datado de 1993, sob a regência de Fernando Vieira: um CD não apenas voltado para a música litúrgica, mas também para a música de câmara brasileira, no qual o grupo executou obras de Ernani Aguiar e Osvaldo Lacerca, renomados compositores da música de concerto brasileira do século XX.⁴

4

De acordo com escritos, Ernani Aguiar parecia ter contato direto com o grupo, contribuindo com várias de suas obras ao repertório do Mater Verbi. Há de se mencionar também uma troca de correspondências e repertório entre o Padre José Maria Wisniewski e Osvaldo Lacerca.



QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Figura 8: Primeiro LP do Coral Mater Verbi – Meninos Cantores da Academia, sob regência de Otávio Garcia. O mesmo encontra-se preservado no acervo do coral.



Fonte: Acervo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

Figura 9: Início da “Missa Recordação” composta pelo Padre José Maria Wisniewski, a qual consta ter sido ensaiada, em diário do coral. Este é apenas um pequeno exemplo das diversas obras do Padre. Muitas chegaram a entrar em programas de concerto e missas comuns, sem, no entanto, possuírem um registro fonográfico ou visual. Sabe-se apenas de suas execuções por meio dos registros escritos.



Fonte: Arquivo pessoal do Coral Mater Verbi (2019).

QUADROS DA MEMÓRIA: o arquivo enquanto narrativa reconstrutora de temporalidades
Jéssica Wisniewski Dias

Observados os suportes materiais, tal como o caso do recurso escrito (inclui-se a partitura musical) e da fotografia, enquanto guardiões de memórias, e tomando como premissa ainda o princípio simbólico desta, há de se propor também uma análise de reconhecimento da performance e da gravação musical enquanto aparatos da memória. Em conceito elaborado por Flusser (1985) os aparatos técnicos tratam-se não apenas de uma ferramenta ou máquina, mas também de um objeto imaterial, que age como prolongamento da função humana. Ou seja, o aparato torna possíveis interfaces e diálogos entre o ser humano e o mundo através de novas mídias. A partitura, por exemplo, seria aqui considerada uma velha mídia.

Nota-se que a performance musical faz parte de um contexto sociocultural, fato este que possibilita sua conexão direta com o conceito de memória abordado em Halbwachs. Corroboram Baldutti e Castello Branco (2020):

Na música, especificamente, a repetição da reprodução sonora traz a lembrança que vai acionar memórias individuais e coletivas. Halbwachs (1990) afirma que a forma de retomar a música é recriá-la continuamente [...]. Ao se apresentarem em grupo, os integrantes estão inteiros dentro dessa sociedade e podem colocar em ação os recursos da memória coletiva evocando e mantendo tradições (BALDUTTI; CASTELLO BRANCO, 2020, p. 115).

Neste contexto, a performance e a gravação musical relacionam-se diretamente com a memória a cada vez que determinada obra é acessada e “performada” para um público, entrando em estado de ressignificação e rememoração. Também vale ressaltar a gravação dos processos de performance enquanto potencialidade visual, colaborando em uma nova visão da performance. Por isto, a gravação aqui destaca-se também como aparato.

É viável, por exemplo, pensar nos processos de performance de obras musicais escritas por Padre José Maria Wisniewski para que seja possível compreendê-las enquanto parte de uma memória social, a qual se encontra em constante transformação, pela rememoração, explorando também seu caráter único, por não mais ser esta um produto unicamente subjugado à linguagem musical escrita.⁵

5

[...] somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento (COOK, 2006, p. 7).



A gravação musical entraria juntamente à performance enquanto aparato por esta ser compreendida enquanto técnica mnemônica (técnica de memorização). De acordo com Machado (2015), a gravação musical possui em sua finalidade, desde o advento fonográfico e principalmente ao longo do século XX, registrar sons e, por conseguinte, fixar memórias. Explica:

Colombo sistematizou quatro categorias de estrutura de memorização (mnemotécnicas) ao longo do século XX: a gravação – memorização de um fato por meio de imagem (visual, acústica ou acústica-visual); o arquivamento – a tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema; a gravação do arquivamento – tradução de uma imagem-recordação, de um signo mnemônico em um signo arquivístico e localizável no sistema; a regravação do arquivamento – produção de cópias dos signos já arquivados a fim de evitar-se um possível esquecimento (COLOMBO, 1991, p. 18 apud MACHADO, 2015, p. 475).

Já a performance musical, cada vez sendo reconhecida como processo independente e de participação coletiva, é destacada como “[...] o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte” (ZUMTHOR, 2011, p. 64; apud ALMEIDA, 2007, p. 50). Para Schechner,

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2002, p. 2).

3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Padre José Maria Wisniewski deixou sua obra musical e diários diversos em suporte escrito, o que permite certa transmissão de sua memória, porém não a longo alcance, já que é sabida a deterioração das fontes materiais



mediante a ação do tempo. Considerou-se, portanto, neste estudo a performance musical em seus processos junto ao registro fonográfico e visual como adicionais plausíveis para que ocorra uma rememoração do Coral Mater Verbi de forma amplificada, para além daquilo que preexiste no arquivo e do que se possa transmitir através de agentes sociais e afetivos.

A partir de tal olhar seria possível, junto às demais fontes, vislumbrar diversas temporalidades, colocando passado, presente e futuro do grupo em estado de resignificação, permitindo que sua memória possa manter-se viva e transformada sempre que acessada, tendo em consideração o princípio simbólico presente no arquivo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BALDUTTI, Carla.; CASTELLO BRANCO, Marta. A História de Beatles Forever de JF pela mídia local: 37 anos de Memória e Nostalgia. In: MUSSE, Christina; MEDEIROS, Thereza; HENRIQUES, Rosali. (orgs.). *Nostalgias e memórias no tempo das mídias*. Florianópolis: Editora Insular e Editora da UFJF, 2020. p. 107-141.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2018.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006. p. 05-22.

CURY, E. N.; CAMPOS, M. Z. F. Fontes primárias: saberes em movimento. *Revista da faculdade de educação*, São Paulo, v. 23, n. 1-2, 1997, on-line. Disponível em: <<https://www.scielo.br/journal/rfe/about/#about>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

DIAS, Jéssica Wisniewski. *Tutto è scherzo d'amore: padre José Maria Wisniewski entre memórias passadas, presentes e futuras*. 2021. p. 130. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – UFJF, Juiz de Fora.



DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. Tradução: Sílvia Maria Fávero Arend. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, 2012, p. 5-22.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: SESC, 2018.

FARGE, Arlete. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: USP, 2009.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOSSOY, Boris. Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico* (org.). São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41-47.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. *Revista história*, São Paulo, v. jul.-dez, n. 173, 2015. p. 457-484.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg; Cláudia Strauch.. 4. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-104. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>>. Acesso em: 25 jan. 2021.



POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLICENA, Guilherme; QUIROGA, Tiago. Comunicologia de Vilém Flusser: por uma compreensão epistemológica da midiatização. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISAS EM MUDIATIZAÇÃO E PROCESSOS SOCIAIS. *Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais*, n. 3, 2019, [S.l.]. *Anais...* São Leopoldo: Unisinos, 2019. p. 1-18. Disponível em: <<https://mediaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-artigos/article/view/297>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, v.10, n.1, 2012, p. 151-164.

SCHMIDT, Maria Luísa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 4, n. 1-2, 1993, p. 285-298. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SILVA, Michel. O. *Saudades eternas*: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade. 2016. p. 123. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UEL, Londrina.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1977.

WISNIEWSKI, José Maria. *Crônica reconstituída da Academia*: tomo II (1953-1975). Juiz de Fora, 1976.

Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense: apuros sobre um campo negligenciado

Art in the Pedagogy courses of Baixada Fluminense: troubles about a neglected field

Massuel dos Reis Bernardi¹

Resumo

Como parte integrante da pesquisa de doutorado do autor, o presente artigo pretende investigar aspectos do ensino de Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense. A relevância da pesquisa consiste em tratar de um campo pouco explorado academicamente (MARTINS E LOMBARDI, 2015) em uma região alvo de diversas questões geográficas, políticas e curriculares (SOUZA E SOUZA, 2018). A metodologia utilizada na pesquisa, consiste numa abordagem de métodos mistos (CRESSWELL, 2007; VOSGERAU E ROMANOWSKI, 2014), com uma parte quantitativa sobre os cursos e disciplinas artísticas, e uma parte qualitativa sobre o lugar que as Artes ocupam nos currículos (MOREIRA, 2021; ARROYO, 2019). De acordo com as informações levantadas é possível debater sobre alguns apuros que o ensino de Arte vem enfrentando na formação de pedagogos da Baixada Fluminense. Como resultados, se percebem algumas carências que os cursos de Pedagogia investigados mostram sobre a formação artística dos professores pedagogos da região, e o quanto isso pode interferir no primeiro contato com as Artes que as crianças possam ter por meio desses pedagogos formados nesse contexto.

Palavras-chave: Artes. Pedagogia. Ensino de Arte.

Abstract

As a part of the author's doctoral research, this article intends to investigate aspects of Art teaching in Pedagogy courses in Baixada Fluminense. The relevance of the research consists to deal with a field that has been little explored academically (MARTINS E LOMBARDI, 2015) in a region targeted by several geographic, political and curricular issues (SOUZA E SOUZA, 2018). The methodology used in the research consists of a mixed methods approach (CRESSWELL, 2007; VOSGERAU AND ROMANOWSKI, 2014), with a quantitative part about artistic courses and disciplines, and a qualitative part about the place that the Arts occupy in the curricula (MOREIRA 2021; ARROYO, 2019). According to the information collected, it is possible to discuss some problems that the teaching of Art has been facing in the formation of pedagogues in the Baixada Fluminense. As a result, some shortcomings are perceived that the Pedagogy courses investigated show about the artistic formation of pedagogue in the region, and how much this can interfere in the first contact with the Arts that children may have through these pedagogues trained in this context.

Keywords: Arts. Pedagogy. Art teaching.

1

Doutorando em Educação (PUC-Rio); mestre em Artes (UFU); especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ); licenciado em Dança (UFRJ); ator (ETTeatro Martins Penna). Professor de Arte da SEEDUC/RJ. Integra os grupos de pesquisa PROFEX (PPGE/PUC-Rio) e GPAP (UPM-SP). Atua e tem experiência nas áreas de Arte e Educação, com ênfase em Dança e Teatro. É professor e pesquisador de Arte na formação docente da Baixada Fluminense. Esta pesquisa foi realizada com o apoio da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.



Introdução

O presente artigo contempla parte da pesquisa de doutorado em Educação, que vem sendo desenvolvida pelo autor. Busca-se apresentar um panorama de como e onde as Artes estão sendo abordadas nos cursos de Pedagogia em Instituições de Ensino Superior (IES) da Baixada Fluminense no estado do Rio de Janeiro. Além do levantamento de quantas e quais são as universidades que possuem os cursos de Pedagogia na Baixada Fluminense, o estudo pretende identificar os cursos que oferecem disciplinas relacionadas às Artes e como elas estão sendo concebidas pelas matrizes curriculares. Pretende-se também debater sobre os currículos desenvolvidos nos cursos de Pedagogia investigados (MOREIRA, 2021; MOREIRA E CANDAU; 2007).

A problemática da pesquisa trata de identificar se há consonância curricular entre as quatro linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) a serem abordadas na educação básica, segundo a Lei 13.278/16 (BRASIL, 2016). Esta lei inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro no componente curricular Arte por professores polivalentes² (PEDROSO et al., 2019). Nesse sentido, para que o pedagogo consiga ensinar todos os conteúdos inerentes a cada uma das áreas artísticas, a sua formação precisará de maior aprofundamento. Dessa forma se faz necessária uma busca pela expansão e reconhecimento das áreas artísticas negligenciadas historicamente no Brasil (BARBOSA, 2010). Se cada uma das linguagens artísticas mencionadas possuem um universo de possibilidades de trabalho na escola, busca-se entender como o pedagogo tem contato com a complexidade de ensinar Arte na Educação Infantil (EI) e Anos Iniciais do Ensino Fundamental (AIEF)?

Desse modo, mostra-se relevante uma pesquisa sobre como o pedagogo está sendo formado na Baixada Fluminense, a qual é uma região composta por 13 municípios próximos à região metropolitana, e, dentre diversas outras questões, necessita de qualificação profissional docente (SOUZA E SOUZA, 2018).

Isso revela que as políticas de formação docente em questão ficaram aquém do ideal, com sucessivas mudanças que não estabeleceram um

2

Termo usado pelos autores para designar os "professores polivalentes de Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental como tarefa prioritária e específica dos cursos de Pedagogia." (PEDROSO et al., 2019, p. 17)



Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
apuros sobre um campo negligenciado
Massuel dos Reis Bernardi

padrão minimamente consistente de preparação deste docente para fazer face aos problemas educacionais. Toda a luta pelos movimentos sociais desta região foi importante para que a Baixada Fluminense fosse agraciada com um *campus* universitário público federal, pois essa luta propagou as deficiências de formação docente que existem na rede de educação básica. Além da demanda de professores para atuarem na educação básica, pois em muitos lugares ainda existe essa carência, falta também qualificação para os docentes em atividade nas redes estaduais e municipais. (SOUZA E SOUZA, 2018, p. 189)

No caso do ensino de Arte na Pedagogia, há diversas questões a serem desvendadas, pois ainda é um campo pouco explorado no Brasil (MARTINS E LOMBARDI, 2015) e merece atenção, não só para atualização de dados, mas para que se reflita sobre a formação docente em Arte de quem irá trabalhar na EI e AIEF: o pedagogo.

Apesar do campo das Artes ser bastante estudado, problematizado e debatido pelos institutos e departamentos de Artes de diversas universidades, o recorte desse artigo aborda os cursos de Pedagogia como *locus* de investigação. Diferentemente dos departamentos e institutos de Artes, nos cursos de Pedagogia pode-se perceber uma abordagem pouco considerada na qualidade do fazer, mencionada por Dewey (2010).

A arte é uma qualidade do fazer e daquilo que é feito apenas externamente, portanto pode ser designada por um substantivo. Uma vez que adere à maneira e ao conteúdo do fazer, ela é adjetiva por natureza. Quando dizemos que jogar tênis, cantar, representar e uma multidão de outras atividades são artes usamos uma forma elíptica de dizer que existe algo de artístico na *realização* delas e que essa arte qualifica a tal ponto aquilo que é feito e criado que induz em quem as percebe atividades em que também existe arte. (DEWEY, 2010, p. 381, grifo no original)

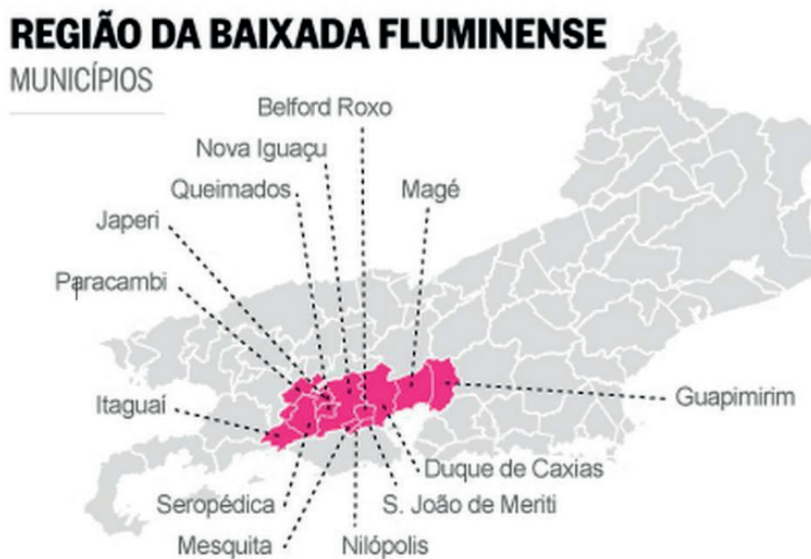


Nesse sentido, o campo artístico nesse artigo aborda a necessidade de um olhar atento à qualidade do fazer (DEWEY, 2010), que, muitas vezes, é pouco considerado pelos cursos de Pedagogia numa região como a Baixada Fluminense.

A região da Baixada Fluminense

A Baixada Fluminense, local onde a pesquisa se desenvolve, é uma região que engloba 13 municípios: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, São João de Meriti, Seropédica e Queimados, conforme o mapa representado pela figura abaixo.

Figura 1 – Mapa representativo dos municípios da região da Baixada Fluminense.



Fonte: Guerreiro e Borja, (2021).

A escolha pela região se deu por apresentar aspectos geográficos, históricos, políticos e sociais específicos quando comparados à capital fluminense, ou mesmo outras regiões brasileiras.

A região da Baixada Fluminense tem cerca de 20% da população do estado do Rio de Janeiro³.

3

2.549.389 habitantes na Baixada Fluminense e 12.773.138 habitantes no Estado do Rio de Janeiro. (SOUZA E SOUZA, 2018, p. 180)

Apesar de um grande percentual da população ainda ocupar postos de trabalho na cidade do Rio de Janeiro, a região possui um dos maiores centros comerciais do estado e concentração de algumas indústrias, como a de cosméticos, por exemplo. Entretanto, apesar do elevado desempenho econômico, os baixos índices sociais e educacionais são uma marca negativa da Baixada Fluminense. Os índices sociais mostravam, no final do Século XX, que a região estava distante das taxas aceitáveis de desenvolvimento humano. E, nesse caso, seria um erro associar desenvolvimento econômico com desenvolvimento social numa relação única, pois, mesmo com os melhores índices de desenvolvimento econômico. (SOUZA E SOUZA, 2018, p. 179-180)

Segundo os autores, apesar do elevado desempenho econômico da região, o desenvolvimento humano é uma marca negativa da Baixada Fluminense. Os autores também apontam que as políticas de formação de professores são precárias, e estão longe do ideal, com sucessivas mudanças que não vêm estabelecendo “um padrão minimamente consistente de preparação deste docente para fazer face aos problemas educacionais.” (SOUZA E SOUZA, 2018, p. 189). Por isso, a região merece atenção sobre os aspectos levantados, pois eles adentram as paredes das IES, e, como preveem as DCN, aspectos como “a diversidade e a multiculturalidade da sociedade brasileira, por meio do estudo acurado da literatura pertinente e de realidades educacionais, assim como por meio de reflexão e ações críticas” (BRASIL, 2006, p. 3). E esses elementos podem ser possíveis com as Artes saindo dos cursos de Pedagogia e chegando às escolas, como um possível meio de avançar em seu processo de civilização, (MENDES, 2016) e reversão desse quadro.

Questões em torno de um campo em apuros

As questões que vêm norteando a pesquisa desvelam alguns apuros sobre o campo. Essa consideração se configura como apuros no



Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
apuros sobre um campo negligenciado

Massuel dos Reis Bernardi

sentido de mencionar um efeito de urgência, isto é, atribuindo-se a esses apuros uma complexidade de algumas dificuldades, problemas, impasses, contrariedades, adversidades, tribulações, privações, crises, agruras, provações. Esses apuros podem ser lidos pela necessidade de se observar quais as dimensões artísticas que se encontram no interior do contexto dos cursos de Pedagogia de uma região como a Baixada Fluminense. Como um estado que está *em apuros*. Isto é, merece investigação pela urgência em entender como os processos artísticos dentro dos cursos de Pedagogia se entremeiam ao contexto específico da Baixada Fluminense. Uma vez que muitas crianças terão o seu primeiro contato com Arte na escola (MARTINS E LOMBARDI, 2015), o campo se mostra em apuros, pois há uma precarização e negligência do componente curricular Arte nas disputas curriculares através dos tempos (BARBOSA, 2010; ARROYO, 2019). Frente a esses apuros, cabe questionar: os cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense preparam professores para atuar no componente curricular Arte na EI e AIEF? Quantas e quais são as universidades que possuem os cursos de Pedagogia na Baixada Fluminense? Esses cursos são presenciais, ou à distância (EAD)? Que disciplinas estão sendo o enfoque da formação artística desses profissionais? Quais elementos podem ser extraídos pela (não)identificação de disciplinas artísticas nos currículos (MOREIRA, 2021; ARROYO, 2019)?

Considerando que, segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) em vigor para os cursos de Pedagogia (BRASIL, 2006), dentre outros componentes curriculares,

Art. 5º O egresso do curso de Pedagogia deverá estar apto a: [...] VI – ensinar Língua Portuguesa, Matemática, Ciências, História, Geografia, **Artes**, Educação Física, de forma interdisciplinar e adequada às diferentes fases do desenvolvimento humano; [...] i) decodificação e utilização de códigos de diferentes linguagens utilizadas por crianças, além do trabalho didático com conteúdos, pertinentes aos primeiros anos de escolarização, relativos à Língua Portuguesa, Matemática, Ciências, História e Geografia, **Artes**, Educação Física. (BRASIL, 2006, p. 1-3, grifo nosso)



Se as DCN para os cursos de Pedagogia estão prevendo isso, o que se observa é uma sobrecarga em relação aos pedagogos de cumprir não só o que prevê as próprias DCN, como a Lei 13.278/16 (BRASIL, 2016), relativa às Artes. Essa problemática considera, portanto, o ensino de todos os componentes curriculares mencionados pelas DCN (BRASIL, 2006) mais as quatro linguagens artísticas (artes visuais, dança, música e teatro) previstas pela Lei 13.278/16 (BRASIL, 2016).

O caminho metodológico vem sendo traçado através de uma pesquisa de métodos mistos (CRESSWELL, 2007; VOSGERAU E ROMANOWSKI, 2014), provida de uma parte quantitativa e outra qualitativa. Na abordagem quantitativa está compreendido o levantamento de quantos cursos e quantas disciplinas de cada curso possuem o ensino de Arte dentre os 13 municípios da região investigada. Os dados da parte quantitativa foram coletados em duas bases de dados: Censo da Educação Superior (CenSup) de 2017 e 2018⁴ e no site do Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior (e-MEC).

Sob a abordagem qualitativa, considera-se a relevância de se pensar como os currículos (MOREIRA, 2021), e as metodologia para o ensino artístico (BARBOSA, 2010) nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense merecem atenção frente aos apuros mencionados. Nesse sentido, as matrizes curriculares; as cargas horárias; as ementas das disciplinas contribuem para conclusões sobre o ensino de Arte na região.

Nesse bojo, o ensino de Arte deve ser considerado importante, pois existe um

[...] valor da arte para a humanidade desde o seu aparecimento, atribuindo a ela, também, o fator de desenvolvimento humano, já que, devido à arte, o ser humano caminhou no seu processo de civilização, tendo participação ativa nesse percurso. A arte, também, é um meio de entendimento do homem consigo si próprio, com o outro e com o meio em que vive. [...] o ensino de arte na formação do pedagogo pode também possibilitar que ele desenvolva condições teóricas e metodológicas para que se constituía como apreciador e seja capaz de mediar aprendizagens de forma

4

Dados mais recentes disponibilizados pela base de dados no momento da realização da pesquisa.



Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
apuros sobre um campo negligenciado
Massuel dos Reis Bernardi

consistente, além de contribuir para o enriquecimento de sua formação humana, o que favoreceria a expressão criadora do ser humano. Em relação ao ensino da arte no sistema escolar, torna-se necessário uma análise da legislação e uma contextualização históricas. (MENDES, 2016, p. 156-157, grifo nosso)

As palavras da autora reforçam e sintetizam a necessidade da Arte na formação de professores e pedagogos, e essa complexidade reside em apuros justamente por estar distante do ideal, no contexto da Baixada Fluminense, como mostram os dados a seguir.

Resultados

Como primeiros resultados, já é possível constatar que a Arte nos currículos dos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense ainda ocupa um lugar muito pequeno.

De acordo com os dados do CenSup e do e-MEC, o número de cursos de Pedagogia em atividade e com vagas autorizadas⁵ encontrados nos 13 municípios da Baixada Fluminense totalizou 113. Desse total, 103 são na modalidade EAD e 10 presenciais, conforme descritos nas tabelas abaixo:

Tabela 1: Distribuição das IES que oferecem curso de Pedagogia por município da Baixada Fluminense na modalidade presencial em atividade que possuíam vagas autorizadas.

Município	IES*	Esfera administrativa	Quantidade de cursos
BELFORD ROXO	PRIV1	Privada	1
DUQUE DE CAXIAS	PRIV2	Privada	1
	PÚBL1	Pública Estadual	1
	PRIV3	Privada	1
NOVA IGUAÇU	PÚBL2	Pública Federal	1
	PRIV5	Privada	1
	PRIV6	Privada	1

5

Foram desconsiderados os cursos que não constavam como "em atividade" ou que diziam não possuir "vagas autorizadas" nas duas bases de dados. Esse descarte foi feito por não serem um número significativo de cursos, e por apresentarem divergências entre as duas bases de dados consultadas.

Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
 apuros sobre um campo negligenciado

Massuel dos Reis Bernardi

QUEIMADOS	PRIV7	Privada	1
SEROPÉDICA	PÚBL3	Pública Federal	1
SÃO JOAO DE MERITI	PRIV8	Privada	1
Totais		3públicas 8privadas	10

Fonte: dados do CenSup de 2017 e 2018 e site do e-MEC.

*Por conta dos aspectos éticos da pesquisa, foram substituídos os nomes e siglas das IES.

Tabela 5: Distribuição dos cursos de Pedagogia em atividade por município da Baixada Fluminense na modalidade à distância.

Município	Esfera administrativa	Quantidade de cursos
Berlford Roxo	Privadas	10
Duque de Caxias	Privadas	20
Guapimirim	Privadas	3
Itaguaí	Privadas	11
Japeri	Privadas	2
Magé	Privadas	8
Mesquita	Privadas	2
Nilópolis	Privadas	7
Nova Iguaçu	Privadas	21
Paracambi	Privadas	5
Queimados	Privadas	2
São João de Meriti	Privadas	10
Seropédica	Privadas	2
Total	Todas Privadas	103

Fonte: site do e-MEC.

De acordo com os dados descritos nas tabelas acima, o quantitativo de cursos na modalidade à distância corresponde a 91,15% do total dos



Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
 apuros sobre um campo negligenciado

Massuel dos Reis Bernardi

curso encontrados, todos eles em universidades privadas. Os cursos presenciais somam apenas 8,84% do total. O número de cursos encontrados em universidades públicas (federais e estaduais) é, em sua totalidade, oferecido na modalidade presencial, e totalizam somente 2,65% dos cursos encontrados. Isso já nos mostra que os cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense são majoritariamente ofertados pelo ensino privado e à distância.

Para adensar a investigação sobre as Artes nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense foi escolhido o recorte apenas dos cursos presenciais. Esse recorte se deu pela não disponibilidade de dados na maioria dos sites das IES que ofereciam os cursos EAD.

Em relação às disciplinas artísticas encontradas nos cursos investigados, foram analisados os sites oficiais das IES que têm cursos presenciais. Nos documentos e informações encontradas nesses sites, ou mesmo em contato com coordenadores e professores que disponibilizaram as informações. Desse modo, foi possível chegar ao quantitativo de disciplinas relacionadas às Artes em cada curso presencial. O que os dados apontam é um quantitativo de apenas uma disciplina obrigatória em cada curso, e que dos 10 cursos, apenas um dispõe de disciplina optativa/eletiva.

Tabela 3: Distribuição de disciplinas obrigatórias relacionada às Artes por cursos presenciais de Pedagogia da Baixada Fluminense.

IES	Disciplina Obrigatória	CH	Teórica/prática	Créditos	Período	% obrigat. no curso
PRIV2, PRIV6, PRIV7, PRIV8 currículo anterior (nos 4 cursos/ 4 municípios)	Arte e educação - fundamentos, metodologia e prática (arte-educação é eletiva, mas não é ofertada)	72	36T 36P	4	NI**	1/36 disc. obrig. 72/3540h
PRIV2, PRIV6, PRIV7, PRIV8 currículo atual (nos 4 cursos/ 4 municípios)	Arte e educação - fundamentos, metodologia e prática	80	60T 20P 20virtual (professora não soube dizer o que é isso)	NI**	2º	NI**
PÚBL1*	Arte, movimento e ludicidade	90	60T 30P	5	5º	1/37 disc. obrig. 90/3925h



Arte nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense:
 apuros sobre um campo negligenciado

Massuel dos Reis Bernardi

PÚBL3	Arte-educação	40	40T, apesar do professor dar aulas práticas	2	5°	1/53 disc. obrig. 30/3210h
PRIV3	Conteúdos e metodologias do ensino de artes	80	20T 60P	4	4°	1/42 disc. obrig. 80/3200
PRIV1	Metodologias e Fundamentos da Arte Educação	80	80T 0P 40 atividades culturais	4	7°	80/3440 não informado se é obrigatória
PRIV5	Prática Pedagógica II (Arte e Educação)	40	20T 20P	2	2°	1/27 disc. obrig. 40/3200
PÚBL2	Arte e Educação	30	30T apesar do professor dar aulas práticas	2	7°	1/49 disc. obrig.

Fonte: documentos disponibilizados nos sites das IES e em consulta a professores e coordenadores dos cursos.

* Única IES a informar que oferece alguma disciplina optativa/eletiva.

** Não informado.

A partir dos dados levantados na tabela acima, é possível perceber uma diversidade de nomenclaturas, quantidade de créditos, períodos em que são oferecidas e um ínfimo quantitativo que as disciplinas artísticas em relação ao total dos cursos.

Outro elemento que chama atenção é em relação ao que toca os dados qualitativos sobre as divisões entre teorias e práticas nas disciplinas. Algumas IES consideram legalmente nas matrizes curriculares apenas a teoria de disciplinas artísticas. Porém, ao chegar aos professores dessas disciplinas, todos mencionam o caráter prático desenvolvido em suas metodologias, o que configura um descompasso entre os currículos formal e real (LIBÂNEO, 2001).

Os dados qualitativos também apontam que em virtude da pandemia de COVID-19 e do processo de reestruturação dos currículos dos cursos de Pedagogia⁶, em algumas IES houve alterações, tais como: oferta de algumas disciplinas somente no formato remoto; baixa procura por alguns

6

Os processos de reestruturação dos currículos dos cursos investigados apareceram sobre a exigência de adequação à Resolução 02/2019 (BRASIL, 2019).



cursos que obrigaram algumas IES não abrirem turmas ou determinadas disciplinas, tampouco admitirem estudantes nos semestres de 2020 e 2021.

Considerações finais

Mediante o quadro exposto sobre as Artes nos cursos de Pedagogia da Baixada Fluminense, é possível constatar diversos apuros que merecem atenção e urgência. O ensino de Arte prevê que se incluam quatro linguagens artísticas no componente curricular Arte na educação básica (BRASIL, 2016), mas os pedagogos possuem a incumbência de ensinar outros componentes curriculares. O contato com Arte nos cursos de Pedagogia presenciais da região se dá de uma forma bastante superficial, por oferecerem apenas uma disciplina artística obrigatória. Embora os 10 cursos analisados possuam disciplinas obrigatórias, elas não ocupam espaço significativo nas disputas curriculares (ARROYO, 2019) entre as matrizes consultadas. Além disso, o que vêm sendo praticado pelos professores não reflete a descrição das matrizes curriculares das disciplinas previstas (LIBÂNEO, 2001).

Todos esses elementos confirmam que o campo artístico vem sendo negligenciado dentro dos cursos de Pedagogia da região e, possivelmente irá se refletir fora deles. Uma vez que os municípios da Baixada Fluminense apresentam dados distante das taxas aceitáveis de desenvolvimento humano (SOUZA E SOUZA, 2018), as Artes podem ser um importante caminho de investimentos nas “realidades educacionais, assim como por meio de reflexão e ações críticas” (BRASIL, 2006, p. 3). E esses elementos podem ser possíveis com as Artes sendo tratadas com profundidade e qualidade dentro dos cursos de Pedagogia. E, mais do que isso, saindo dos cursos e chegando às escolas, como um possível meio de avançar em seu processo de civilização, (MENDES, 2016) e reversão desse quadro.

Esse panorama, portanto, mostra a complexidade incidente sobre os apuros presentes no ensino de Arte que da formação de futuros pedagogos da Baixada Fluminense apresenta. E, mais ainda, sobre como as crianças que possivelmente terão o seu primeiro contato com Arte na escola (MARTINS E LOMBARDI, 2015) por meio desses pedagogos formados nos referidos cursos.



Referências

ARROYO, Miguel G. *Currículo, território em disputa*. 5ª ed. Petrópolis: vozes, 2019.

BRASIL, Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Pedagogia*. Reexaminado pelo parecer CNE/CP nº 3/2006, homologado e publicado no Diário Oficial da União em 15/5/2006. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf>. Acessado em: 23 jan. 2022.

_____. *Lei n. 13.278/16* – Altera o § 6º do art. 26 da Lei n. 9.394, referente ao ensino da arte. 2016. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm>. Acessado em: 23 jan. 2022.

_____. *Resolução CNE/CP Nº 2, de 20 de dezembro de 2019*. Brasília: MEC, 2019. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2019-pdf/135951-rcp002-19/file>>. Acessado em 17 jan. 2022.

BARBOSA, Ana Mae. *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São. Paulo: Cortez, 2010.

CRESSWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 2ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUERREIRO, João; BORJA, Bruno. *Pesquisa impactos da Covid-19 na economia criativa da Baixada Fluminense*: Observatório Baixada Cultural IFRJ/UFRRJ, 2021.

LIBÂNEO, Antônio Carlos. *Organização e gestão da escola: teoria e prática*. Goiânia: Ed. Alternativa, 2001.

MARTINS, Mirian Celeste; LOMBARDI, Lucia Maria Salgado dos Santos. A arte na pedagogia e a formação do professor para educação infantil e anos iniciais: inquietações e esperanças. *Trama Interdisciplinar*. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 23-36, 2015. Disponível em: < <https://www.seer.ufrgs.br/gearte/article/view/117499>>. Acessado em: 21 jan. 2022.



MENDES, Ana Silvia Cury Abbade. As concepções do ensino da arte na pedagogia. *Revista Triângulo*. v. 9, n. 1, p. 153-164, 2016. Disponível em: < <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/revistatriangulo/article/view/1717>>. Acessado em: 23 jan. 2022.

MOREIRA, Antônio Flavio Barbosa. Formação de professores e currículo: questões em debate. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, v.29 n.110, p. 35-50. Rio de Janeiro Jan./Mar. 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ensaio/v29n110/1809-4465-ensaio-S0104-40362020002802992.pdf>>. Acessado em 26 jan. 2022.

PEDROSO, Cristina C. A.; DOMINGUES, Isaneide; FUSARI, José C.; GOMES, Marineide O.; PIMENTA, Selma G.; PINTO, Umberto A.; BELLETATI, Valéria C. F. *Cursos de Pedagogia: inovações na formação de professores polivalentes*. São Paulo: Cortez, 2019.

SOUZA, Renan Arjona de; SOUZA, Nádia Maria Pereira de. A luta pela educação na Baixada Fluminense-RJ: o contexto de expansão do Ensino Superior. *COLÓQUIO – Revista do Desenvolvimento Regional*. Taquara/RS, v. 15, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://seer.faccat.br/index.php/coloquio/article/view/773>>. Acessado em 21 jan. 2022.

VOSGERAU, D. S. R.; ROMANOWSKI, J. P. Estudos de revisão: implicações conceituais e metodológicas. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 14, n. 41, p. 165-189, 2014. Disponível em < <https://periodicos.pucpr.br/dialogoeducacional/article/view/2317>>. Acessado em 21 jan. 2022.

<https://emec.mec.gov.br/>

<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/sistema-censup/>



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana¹
Robert Moura²

Resumo

Este artigo apresenta um cenário do ensino musical na cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, a partir de um levantamento realizado nas edições do *Jornal do Commercio* do ano de 1891 e do *Almanak Laemmert* publicado no mesmo ano. Foram consultados os anúncios de aulas de música particulares e de instituições de música ou de escolas regulares, objetivando contribuir para a compreensão da situação do ensino musical na capital do Brasil nesse período e apresentar um levantamento das ofertas de aulas, os instrumentos musicais estudados, escolas e professores em atividade. Em um total de 121 anúncios analisados, observou-se uma predominância de homens no ensino formal e de mulheres em aulas particulares, sendo o piano o instrumento mais frequente em ambos os casos.

Palavras-chaves: ensino musical; ensino de piano; música brasileira; música no Rio de Janeiro no século XIX.

Abstract

This article presents a scenario of musical education in the city of Rio de Janeiro at the end of the 19th century, based on a survey carried out in the 1891 editions of *Jornal do Commercio* and the *Almanak Laemmert* published in the same year. Advertisements for private music classes and music institutions or regular schools were consulted, aiming to contribute to the understanding of the situation of music education in the capital of Brazil in this period and to present a survey of the offers of classes, the musical instruments studied, schools and active teachers. In a total of 121 advertisements analyzed, there was a predominance of men in formal education and women in private lessons, with the piano being the most frequent instrument in both cases.

Keywords: music education; piano education; Brazilian music; music in Rio de Janeiro in the 19th century.

1

Dr. Fábio Henrique Viana possui Bacharelado em Música (Flauta Transversal) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000), Diploma de Flauta pelo Conservatório Giuseppe Verdi, de Milão, Itália (2003), Mestrado em Música (2005) e Doutorado em História (2011) pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor da Escola de Música e do Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais da Universidade do Estado de Minas Gerais..

2

Ms. Robert Moura possui Bacharelado em Música (Violão Clássico) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2017) e Mestrado em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2021). Fundador e professor da Alaúde Escola de Música. Em 2021, lançou o EP *Ensaio para a morte* com a trilha que compôs para a peça de teatro homônima



Panorama musical do Rio de Janeiro na década de 1890

Na década final do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro já contava com uma grande movimentação cultural. Na qualidade de capital do Brasil e de cidade mais populosa, ela também era o principal centro econômico do País. Milton Santos (1993, p. 21) assinala que, em 1890, a cidade tinha uma população de 522.651 pessoas. E, como termo de comparação, a segunda e terceira cidades de maiores populações eram, respectivamente, Salvador, com 174.412 e Recife com 111.556. A população do Rio atingiria o número de 691.565 habitantes, em 1900. A cidade abarcaria uma enorme gama de imigrantes estrangeiros e de outros estados, tornando-se o “principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira” (MOURA, 1995, p. 45). Assim, a

complexidade crescente da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população geraria nos últimos anos do século [XIX] um público novo, a quem não mais satisfaria, em sua ânsia de divertimentos, os dias do entrudo e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias. Esses anos assistiriam à abertura de uma infinidade de teatros de revista e vaudevilles, de cafés-concerto, cafés-dançantes, chopes-berrantes e cinemas para o entretenimento, principalmente, das novas classes médias urbanas e das elites, em suas noites e fins de semana afastadas da rotina das repartições e do comércio, às vezes aproximados pelo ingresso barato ao povão carioca que se forma naquele contexto (MOURA, 1995, p. 76).

Ary Vasconcelos (1985, p. 5) chama a atenção para a presença do choro e da música popular na cidade, em 1891, destacando os “pequenos grupos instrumentais, formados geralmente à base de flauta, cavaquinho e violão, ou então pianistas/pianeiros maravilhosos” que, em sua opinião, faziam “a mais bela música popular do mundo: o choro”, e cita Calado e Viriato “como dois de seus criadores” (VASCONCELOS, 1985, p. 5). Vasconcelos assinala também que Ernesto Nazareth (1863-1934), então com 28 anos, e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), com 44 anos, “estavam em



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

plena produção de obras portentosas, cuja importância, ainda hoje [1985], mal começamos a pressentir” (VASCONCELOS, 1985, p. 5).

Nesse contexto, a cidade estava, de fato, impregnada de música. A música popular podia ser ouvida nas ruas do centro e dos subúrbios da cidade. Vasconcelos registra ainda que, em 1891, o choro completara 21 anos e, nessa altura, já havia uma legião de chorões na cidade do Rio de Janeiro, assim como a prática das serenatas (VASCONCELOS, 1985, p. 6). Ele ressalta que “música brasileira, entretanto, ouvia-se [mais] no receso dos quintais da Cidade Nova e dos subúrbios e nas calçadas, do que nos lugares em que, a rigor, seria mais apropriado: nos teatros” (VASCONCELOS, 1985, p. 7). Neste mesmo ano, Anacleto de Medeiros, fundador da Banda do Corpo de Bombeiros, iria compor a polca *Está Se Coando*, “um de seus primeiros trabalhos”, conforme Vasconcelos (VASCONCELOS, 1985, p. 7). Nesse sentido, Marcia Taborda (2004, p. 82) observa que os bairros cariocas se tornaram pontos de referência e identificação de músicos populares que eram convidados para tocar em festas nas casas das “boas famílias”.

O carioca desse tempo também iria desenvolver um grande culto aos teatros que se multiplicariam na cidade. Entre eles estavam o Politeama Fluminense, o Apollo, o Recreio Dramático, o Lucinda, o Sant’Anna, o Variedades Dramáticas, o Fênix Dramática, o São Pedro de Alcântara e o Lírico. Vasconcelos (1985, p. 7) aponta que a música que se ouvia nesses teatros era, geralmente, das óperas e operetas estrangeiras:

No Lírico [...] ocupado pela Cia. Dramática Italiana, [...] se destacavam os cantores Andréa Maggi e Pia Marchi, cantou-se o *Othello*, a *Fedora*, o *Amleto*. Muita ópera também foi ouvida no Lucinda: *Tosca*, *Dalila*, *Adriana Lecouvreur*, etc. No Politeama Fluminense, a Cia. Italiana de Operetas desenrolou seu repertório, que ia de *Mascotte* e *A Filha do Tambor-Mor* [...] a *Os Sinos de Corneville* e *Uma Noite em Veneza* [...]. A Cleary’s London Opera Co. deitou e rolou no São Pedro com *O Mikado*. Já no Teatro Variedades, [...] foi reapresentada uma zarzuela em três atos, arranjada por Soares de Sousa Júnior, música dos maestros Chueca e Valverde e da maestrina Chiquinha Gonzaga: *A Dama de Ouros* (VASCONCELOS, 1985, p. 7).



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

De fato, nossas consultas às edições do *Jornal do Commercio*, de 1891, corroboram as palavras de Vasconcelos: constatamos que, nesse ano, as óperas, mas, sobretudo, as operetas, zarzuelas, mágicas e vaudevilles comandaram as programações dos teatros. Boa parte delas cumpriria longas temporadas.

As residências também seriam ambiente regular para a apreciação musical, sendo local recorrente de convivência social, fossem nos bairros mais privilegiados economicamente, fossem nos subúrbios e cortiços. Nas casas da burguesia, o cenário seriam os salões, nas regiões pobres, os quintais. Os bailes eram constantes nesses ambientes. Outro importante ambiente da prática musical na cidade eram os cafés-concerto. Segundo Edmundo (2003, p. 286), “o canto lírico não se fez para o café-concerto do Brasil. O que nele se ama com fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais”.

Ensino musical

Toda essa produção não poderia estar desvinculada do ensino musical que iria alimentar e ser alimentada por esse mercado. A partir de consultas a edições do *Jornal do Commercio*, buscamos identificar como era o ensino musical na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX. A análise dos anúncios publicados que ofertavam aulas de música particulares ou em escolas nos permitiu desenhar um perfil desse recorte.

No ano de 1891, que usamos como base para a pesquisa, podia-se encontrar regularmente ofertas de aulas na cidade do Rio Janeiro. Foram encontrados 33 anúncios de aulas particulares de música nas edições do *Jornal do Commercio* daquele ano. Ao analisá-los, consideramos a variação de ofertas de aulas entre professoras e professores, os instrumentos ofertados, bem como abordagem teórica (harmonia, composição, teoria e solfejo) e afinação de piano. Também nos atentamos aos anúncios de aulas de música que ofereciam outros conhecimentos, tais como aulas de línguas, entre outras disciplinas escolares, atividades artísticas (desenho e pintura) e manuais como bordado e tapeçaria.

Quanto às instituições, aparecem escolas de ensino regular, que também incluíam a disciplina música em seus quadros, e escolas que se dedicavam exclusivamente à música. O Instituto Nacional de Música (atual



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) oferecia “solfejo individual, canto coral, teclado, violino, violoncelo, contrabaixo, instrumentos de sopro, harmonia e acompanhamento, canto solo, piano, harpa, órgão, contraponto e fuga, composição, história e estética”. Já o Liceu de Artes e Ofícios, além das aulas de música (não especificadas), oferecia “desenho elementar, ornatos, de figura, geométrico, de arquitetura e de máquinas, escultura, português, aritmética, álgebra, geometria, francês, inglês, alemão e escrituração mercantil”.

Dentre as escolas regulares que também ofereciam aulas de música, havia o Colégio Felipe Nery, de instrução primária e secundária, localizado à Rua do Alcântara, 62, que oferecia aula de música (sem maiores especificações); o Colégio Universitário Fluminense, localizado à Rua Itagipe, 91, Engenho Velho, que ofertava aulas de música figurando em seus anúncios aulas de teoria, piano, música coral; o Colégio Abílio, escola de primeiro grau para meninos de 7 a 10 anos, localizado à Rua Marquês de Abrantes, 20, que ofertava aulas de música, figurando em seu anúncio canto e elementos de música com o maestro V. Amabili; a Primeira Escola Pública Primária de Segundo Grau para o sexo masculino que ficava na Rua do Passeio, 9, e oferecia aula de música (sem especificações); a Primeira Escola Primária de Segundo Grau para o sexo feminino, na Rua dos Inválidos, 52, que também oferecia aula de música (sem especificações); o Primeiro Externato da Educadora – Cursos Primário e Secundário (não consta endereço) ofertava música (sem especificações); o Internato particular para meninas, na Rua do Senhor dos Passos, 39, que, além de aula de música (sem especificações), tinha aula de piano; o Externato Andrade, na Rua do Catete, 115, dispunha de aulas de música (sem especificações); e a Escola de Aprendiz Artífices, localizada no bairro da Urca, também ofertava aula de música (sem especificações).

A forte presença do piano

Essa relação dos anúncios de aula de música ressalta o piano como instrumento com maior oferta de aulas. Dos 33 anúncios de aulas particulares de música encontrados no *Jornal do Commercio*, em 1891, o piano é citado em 24 (73%) deles. Quatro desses anúncios tratam, exclusivamente, de aulas



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

de piano. Temos 11 anúncios nos quais constam apenas como sendo “aula de música”, que deixam em aberto a possibilidade que o piano também fosse utilizado nessas aulas. Identificamos 4 ofertas de aulas de canto. Aulas de solfejo, flauta, harmonia (com prática aplicada ao piano) aparecem com uma citação cada.

Essa forte presença do piano na educação musical também pode ser percebida através das partituras publicadas pelas editoras do Rio de Janeiro que teriam o instrumento como destino. No mesmo levantamento feito nas edições de 1891 do *Jornal do Commercio*, na área do mercado editorial musical, encontramos anúncios de venda de 20 álbuns de partituras e 130 de peças avulsas das seguintes lojas e editoras: Arthur Napoleão & C., localizada à Rua do Ouvidor, 89; Bushmann & Guimarães, Rua dos Ourives, 52; Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha, Rua do Ouvidor, 93; Casa Editora de Fertin de Vasconcelos & Morand, Rua da Quitanda, 42; Bevilacqua, Rua dos Ourives, 43; Companhia Importadora de Pianos e Músicas (Rua Gonçalves Dias, 73); Casa André Tanue; Livros Importantes (R. Sete de Setembro, 83); e duas lojas sem nome citadas, uma localizada na Travessa de S. Francisco de Paula, 22 e outra na Rua da Quitanda, 38.

Quanto aos gêneros musicais, o volume de obras avulsas publicadas aponta uma maior popularidade da valsa (49 partituras) e da polca (29 partituras), seguidas pela quadrilha (11 partituras), habanera (4 partituras), fantasia (3 partituras). Outros gêneros como o romance (2 partituras), tango (2 partituras), hino (2 partituras), e canção, capricho, gavota, improviso, *mazurka*, melodia, minueto-valsas, monólogo, prelúdio, *scherzetto*, *schottisch* e serenata aparecem com uma partitura publicada cada um. Quanto aos compositores identificamos nomes conhecidos da história da música ocidental, como Carlos Gomes (7 peças), Strauss (6 peças), Chiquinha Gonzaga, Haendel e Tchaikovski, estes três últimos com uma peça cada. Entre os nomes menos conhecidos nos nossos dias figuram M. de Vasconcellos (9 peças), Caet (7 peças), Júlio Reis (6 peças), Ketten (5 peças), J. G. Christo (5 peças), A. Milanez (4 peças), Henrique Braga (4 peças), J. Barata (3 peças), Ernestina Índia do Brasil (2 peças), Ernesto Couto (2 peças), J. B. de Oliveira (2 peças), J. Meissler (2 peças), J. R. Oliveira (2 peças), Julio Perdigão (2 peças), Moszkowski (2 peças), Padarewski (2 peças), Waldteufel (2 peças), Arthur Napoleão (1 peça), Elisa C. Faria (1 peça), Sara Borges (1 peça), Sylvia Berta (1 peça).



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

Temos ainda álbuns com várias peças reunidas que contemplam nomes como os dos compositores Chopin e Schubert, outros são coletâneas de música, por vezes de autores anônimos ou não citados nos anúncios, que parecem ser organizadas de forma mais aleatória, como *Sortimento completo de música de todos os editores da Europa e América*, no qual não constam os gêneros nem autores, editado pela Bushmann & Guimarães. A Editora Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha aparece como responsável pelas publicações de um volume contendo 8 valsas, de Chopin, um volume contendo 50 melodias, e vários álbuns dos quais não constam os autores; um álbum contendo 40 peças, danças, hinos e bailados espanhóis; um volume contendo 40 polcas célebres; um volume contendo 25 quadrilhas; um volume contendo 12 overtures célebres; um álbum contendo 12 noturnos modernos; um álbum contendo 12 noturnos modernos; um álbum contendo 40 minuetos célebres; um álbum contendo 40 marchas célebres; um álbum contendo 27 gavotas célebres; um álbum contendo 10 valsas e polcas das mais modernas. Entre as publicações realizadas pela Bevilacqua constam: um volume de Mazurkas, de Chopin; um volume de sonatas, de Schubert. Entre as publicações da Bevilacqua também constam os álbuns *Noturnos*, *Óperas completas* (diversas óperas em volumes individuais) e *Fantasia para salão*, dos quais não constam os autores. O anúncio da publicação *Pagine d'Album* (trechos de música), de A.C. Ribeiro de Andrade Machado e Silva Junior (música) e Stecchetti (palavras), não traz o nome da editora.

Dentre os métodos para o estudo de música constam: *Arte Simplificada da Música*, de Dr. A. de Castro Lopes; *Princípios da Música*, de Augusto Savard; *Método de Transposição*, de Augusto Savard; *Solfejos do Instituto Nacional de Música*, de Cheriebini, Catel, Méhul e Cossec; *Primeiras Noções Sobre Música* (extraídas dos Princípios da Música de A. Savard, professor do Conservatório de Paris), de A. Fontes Junior. Dentre as demais publicações encontramos o *Dicionário Musical*, de Raphael Machado, e o *Livro de Lembranças do Pianista*, de Henrique Lemoine.

Essa lista de partituras e métodos publicados que constam nos anúncios do *Jornal do Commercio* nos dá um panorama do mercado editorial do ano de 1891 e do repertório mais praticado pelos instrumentistas que liam música. Também podemos confirmar a música para piano como a mais publicada, assim como a presença de gêneros como a valsa, polca, *mazurka*, quadrilha e o *schottisch* que trataremos mais à frente.



Hegemonia feminina nos anúncios do *Jornal do Commercio*

Na pesquisa realizada nas edições do *Jornal do Commercio*, de 1891, foram encontrados 33 anúncios de professoras e professores particulares de música. As mulheres seriam as grandes responsáveis por essas aulas. São delas 28(85%) desses anúncios, sendo que apenas 5 (15%) são de homens e um dos anúncios é feito em conjunto por uma professora e um professor. Para além da música, essas professoras exerceriam um importante papel na educação, pois, elas também se dedicavam a outras disciplinas que iam de línguas, história, geografia e aritmética à religião e trabalhos manuais.

Um total de 20 (71%) dentre essas 28 professoras ofereciam também outras aulas como: línguas (francês – 13 citações; português – 11 citações; inglês – 8 citações; alemão – 2 citações; latim – 1 citação), disciplinas escolares (aritmética – 16 citações; história – 8 citações; geografia – 7 citações; desenho – 3 citações; pintura – 1 citação; matemática – 1 citação; ciências – 1 citação; estudos clássicos e literários – 1 citação; instrução primária – 1 citação), religião (2 citações), instrução moral e religiosa (1 citação) e trabalhos manuais, tais como tapeçaria (2 citações), bordado (1 citação); flores de couro (1 citação), flores de filigrana de ouro e prata, de cera, escama e outras qualidades (1 citação), trabalhos de agulha (2 citações) e trabalhos de fantasia (1 citação). Vale o registro de que seis dessas vinte professoras identificam-se como estrangeiras (uma francesa, uma alemã e as outras quatro não informam a nacionalidade, e que todas as seis ofereciam também aulas de língua).

Por outro lado, entre os anúncios dos professores, não constam ofertas de quaisquer outras disciplinas que não estejam dentro da área musical. Dentre os 5 anúncios, temos 2 que citam, exclusivamente, o ensino do piano. Outros dois oferecem piano, canto, flauta e outros instrumentos (podendo ser possivelmente do mesmo professor, pois, embora nos anúncios constem endereços diferentes, o texto da oferta se refere igualmente a aulas de “piano, canto, flauta e outros instrumentos”) e um que oferta aula de Harmonia com prática aplicada ao piano. O anúncio feito em conjunto por uma professora e um professor oferece aulas de música, solfejo, piano, canto, português, francês e desenho, não explicitando quem se encarregava de cada disciplina.



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

Ressalta-se, portanto, nos anúncios do *Jornal do Commercio*, em 1891, a presença majoritária de mulheres no ensino de música particular (28 professoras e 5 professores), tendo o piano como instrumento com maior número de ofertas (24 ofertas em 34 anúncios) e o fato delas dedicarem-se ao ensino também de outras disciplinas alheias ao campo musical (20 entre as 28 professoras). Entre os professores, encontramos dois que ofereciam outros serviços, além da aula de piano. Um deles oferta serviço de afinação de piano e o outro para tocar para famílias nos dias santos.

A hegemonia das mulheres no ensino de música particular pode ser percebida ainda nos anúncios de procura por professoras de música. Elas são requisitadas em 4 dentre os 5 que foram encontrados. Isso nos reafirma que eram as mulheres quem se dedicavam em maior número e pareciam receber mais credibilidade em aulas de música, também fora da cidade do Rio de Janeiro, pois 3 dos 4 anúncios são para lecionar em São Paulo e outro em uma fazenda em local não especificado, mas possivelmente no Estado do Rio de Janeiro. A solicitação de professoras, provavelmente, também se deve ao fato de que, além de aulas de piano e música, em 3 dos 4 anúncios também são requisitadas aulas de línguas, desenho, aritmética, história, geografia e prendas. Aulas que, de acordo com o material apurado, eram ofertadas apenas por mulheres. Dois desses anúncios também pedem que sejam professoras estrangeiras, sendo que um deles também especifica que a aula seria para uma mocinha. Um único anúncio dos cinco foge à regra, ao solicitar um padre para aulas de música no Estado do Espírito Santo.

Os professores em maior destaque no Almanak Laemmert

O *Almanak Laemmert* nos revela outro panorama em relação à questão da presença de professores atuando na cidade. O catálogo apresenta um número bem maior de homens na atividade do que mulheres. A destacada presença do piano no ensino musical também pode ser percebida logo no título do item referente aos professores de música no *Almanak Laemmert* onde se lê "Professores de Música, Piano e diversos Instrumentos". A consulta realizada a partir da edição do *Almanak*, de 1891, apresenta um total de 88 anúncios de aulas de música. Desse total, identificamos 71 (81%) anúncios como sendo de professores, 14 (16%) de



Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade.

Fábio Henrique Viana
Robert Moura

professoras e 3 (3%) anúncios que devido à abreviação do primeiro nome, não foi permitido identificar o sexo.

Sendo um catálogo comercial da cidade do Rio de Janeiro, podemos concluir que o *Almanak Laemmert* apresenta uma relação de professores que exerciam uma atuação mais formal em relação às aulas de música do que os que aparecem nos anúncios do *Jornal do Commercio*. O que também pode ser deduzido em razão de nomes de músicos conhecidos que exerciam a atividade musical em outras áreas além da docência, como composição e apresentações públicas como Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Henrique Braga, Alfredo Bevilacqua, Hugo Bussmeyer, Frederico Nascimento, Isidoro Bevilacqua, Miguel Cardoso, Paul Faulhaber e Vincenzo Cernichiaro.

O *Almanak Laemmert* (p. 203) registra que José Soares Barbosa era o mestre de música da Escola de Aprendizes Artilheiros no ano de 1891. Na Companhia de Aprendizes Artífices as aulas de música estavam sobre a responsabilidade de José Pedro de Carvalho (ALMANAK LAEMMERT, p. 210). João Pereira da Silva era o mestre de música do Batalhão Naval do Quartel da Fortaleza da Ilha das Cobras e do Corpo de Marinheiros Nacionais (ALMANAK LAEMMERT, p. 368-370).

Considerações finais

Reunindo os dados do *Jornal do Commercio* e do *Almanak Laemmert* temos um total de 121 anúncios de ofertas de aulas de música de professores e professoras na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1891. Desse montante, 76 (62%) são de professores, 42 (34%) de professoras, e descartamos 4 (3%) por 3 deles (no *Almanak*) não nos permitirem identificar o gênero devido à abreviação do prenome, e 1 (no *Jornal do Commercio*) que foi feito em conjunto por uma professora e um professor. Assim, encontramos um cenário diferente da nossa pesquisa inicial que apontava para uma maior presença de mulheres dedicando-se ao ensino da música na cidade. De toda forma, é importante considerar a presença das mulheres como educadoras musicais, tendo elas aparecido como maioria entre os anúncios de aulas particulares do *Jornal do Commercio*, sobretudo de piano e dedicando-se também a outras disciplinas, fundamentalmente às línguas.



Referências

BRASIL, Bruno. Jornal do Commercio (Rio de Janeiro). Hemeroteca Digital, 17/8/ 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro/>. Acessado em: 9 out. 2020.

EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat2.pdf>

JORNAL DO COMÉRCIO. Porto Alegre, 29/4/2016. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/04/economia/496242-apos-189-anos-jornal-do-commercio-do-rio-de-janeiro-deixa-de-circular.html. Acessado em: 9 out 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

VASCONCELOS, Ary. **A nova música da República Velha**. Não consta local: edição do autor, 1985.

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!

I'm a fan of Victor Arruda and he's still alive!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)¹

Resumo

Este artigo pretende fazer uma breve revisão da trajetória e do processo criativo do artista cuiabano Vitor Arruda, cuja obra foi iniciada e difundida inicialmente na "Geração 80" no Rio de Janeiro. Com um trabalho majoritariamente pictórico com forte estética do grotesco, relacionado com a palavra e à inscrições de aforismas de carga etnológica de uma sociedade brasileira reprimida e na transição da democracia, a estética Arrudiana apresentou a arte brasileira imagens de uma realidade obscena e velada pelo comum. A voz de Arruda aparece como interlocutor e fonte primária em trechos de entrevista inédita concedida no período da pesquisa realizada em 2013. Questões que atravessam os tabus do corpo, das sexualidades e das subjugações de gênero, abriram desde aquele momento, no discurso das artes visuais no Brasil, uma dimensão estética e conceitual apresentadas e discutidas publicamente, ainda de maneira insipiente. No início da década de 10 desse milênio, entusiasticamente consideramos naquele momento a obsolescência da censura no país, infelizmente vivemos novamente um onda de caça a obras de arte, nos obscuros tempos de governamentalidade que assombrou a cena artística contemporânea subitamente, desde o golpe de 2016. Situações já tidas como retrogradadas e incoerentes com o momento em que o texto foi escrito, no contexto atual emergem com questões que podem corroborar, infelizmente, com os atentados recente as exposições "Queermuseu", a performance "La Betê" de Wagner Schwartz e à obra de Pedro Moraleida apresentada postumamente na exposição "Faça Você Mesmo sua Capela Sistina".

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Arte Brasileira; Victor Arruda;

Abstract

This article intends to make a brief review of the trajectory and creative process of the Cuiabian artist Vitor Arruda, whose work was initiated and initially disseminated in the "Geração 80" in Rio de Janeiro. With a mostly pictorial work with a strong aesthetic of the grotesque, related to the word and the inscriptions of ethnologically charged aphorisms of a repressed Brazilian society and in the transition from democracy, Arrudiana aesthetics presented Brazilian art with images of an obscene reality veiled by the common. Arruda's voice appears as interlocutor and primary source in excerpts from an unpublished interview granted during the research period carried out in 2013. Questions that cross the taboos of the body, sexualities and gender subjugations, opened up from that moment, in the discourse of the visual arts in Brazil, an aesthetic and conceptual dimension presented and discussed publicly, still in an incipient way. At the beginning of the 10th decade of this millennium, we enthusiastically considered at that moment the obsolescence of censorship in the country, unfortunately we are experiencing again a wave of hunting for works of art, in the obscure times of governmentality that suddenly haunted the contemporary art scene, since the 2016 coup. Situations already considered backward and inconsistent with the time when the text was written, in the current context emerge with questions that can unfortunately corroborate with the recent attacks on the exhibitions "Queermuseu", the performance "La Betê" by Wagner Schwartz and to the work of Pedro Moraleida presented posthumously in the exhibition "Do It Yourself Your Sistine Chapel".

Keywords: Contemporary Art; Brazilian Art; Victor Arruda;

1

Artista indisciplinar, Professor Substituto do Curso Técnico de Artes Visuais do Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologia (CICALT). Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Licenciado em Artes Visuais pela Escola de Design da mesma instituição e Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do Grupo de Pesquisa em Ensino e Aprendizagem da Prática de Performance na Universidade (CNPQ) na Escola Guignard (UEMG).



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!

Em 2013, encontrei com Victor Arruda no Evento *Art Rio*, coincidentemente, no mesmo ano que escrevia sobre sua obra. Felizmente nos conectamos e pude conhecer seu atelier, na época, no bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro. Victor vive, vivo ainda, e produzindo ativamente várias séries novas, que inclusive dão continuidade à aquela que vi no *stand* da *Art Rio*, no estilo, na estética, nos formatos contíguos e que expandem ainda as temáticas e poéticas daquele momento e de seu tempo “coroa”, e já coroado por sua trajetória, de envelhecer pintando gostoso nos anos, atravessando a pandemia de agora, ao longo desta quase década que sucedeu nosso primeiro encontro, interlocução direta e amizade.

O artista gentilmente supervisionou a revisão deste texto, colaborando com as informações que atualizaram sua trajetória e seus dados biográficos, cujas exposições e trabalhos mais recentes produzidos entre 2013 e 2021 aqui se encontram como fonte de pesquisa e mapa (inacabado) de sua vida e obra, pois ele está vivo ainda.

Dentre os mais recentes trabalhos de Arruda, estão “Eu sou fã de...” em que o artista realiza pinturas semanais em papel simples com um nome de alguém que ele admira nas redes sociais, onde mantém interlocuções atualmente e com ênfase durante a pandemia de COVID 19. Trabalho que junto com a série “*You Are Still Alive*” que o artista prepara para vir a público postumamente (inspirado na obra do artista conceitual americano On Kawara), acompanham seu processo de envelhecimento e de experimentação de outras poéticas da maturidade, nesse momento de sua trajetória.

Este artigo pretende fazer uma breve revisão da trajetória e do processo criativo do artista, que tem um trabalho majoritariamente pictórico, aqui veremos algumas das diversidades e variações de técnicas, mídias e de suportes que Arruda experimenta em sua produção. Sobre as suas emblemáticas imagens, em pintura e desenho, que apresentam dimensões sociais e culturais que atravessam as sexualidades e os dilemas de gênero, implícito em sua obra, a voz de Arruda aparece como interlocutor e fonte primária em trechos de entrevista inédita concedida no período dessa pesquisa realizada em 2013. Situações já tidas como retrogradadas



e incoerentes com o momento em que o texto foi escrito, como censura, tabus e repressão sexual, são tratados pelo artista nesse artigo e podem contribuir para pensarmos a obsolescência anacrônica dos mais recentes atentados as exposições “Queermuseu”, a performance “La Betê” de Wagner Schwartz e obra de Pedro Moraleida apresentada postumamente na exposição “Faça Você Mesmo sua Capela Sistina”. Fatos que marcam a História da Arte Brasileira e reacendem forçosamente um “fogo-fatuo” inexistente no túmulo desse tipo de ideário de pudicícia do corpo, diante do comportamento da *polis* e de suas políticas, na mídia, nas comunicações, na cultura e sociedade contemporânea.

A estética Arrudiana apresentou a arte brasileira imagens de uma realidade obscena e velada pelo comum, em um tempo assombrado pela ditadura, relacionando a palavra e a inscrição de aforismas de carga etnológica dessa sociedade reprimida e na transição da democracia, ainda no século passado. É sempre bom lembrar vanguardas, no ano 22 do novo milênio.

“Eu estou vivo ainda”

Victor André Pinto de Arruda, pisciano do dia 11 de março dia 1947, natural de Cuiabá, Mato Grosso, mora na cidade do Rio de Janeiro desde os 14 anos. Graduado em Museologia pela UNI-RIO; o artista produz desde a década de 70, trabalhos de forte carga sociopolítica, trazendo em suas qualidades plásticas impregnações do grotesco, do tosco, do sujo e de marginalidade, por excelência. Foi um precursor da chamada “Geração 80”, com uma linguagem que vai além da pintura, passando pelo desenho, fotografia, vídeos e instalação. Suas características estéticas foram conceituadas como integradoras do movimento estilístico da “Transvanguarda”².

Foi sócio e diretor da Galeria Saramenha (RJ). Idealizador do projeto educativo “Tato e Contato” (1977) organizou na Funabem, R.J. o primeiro atelier de arte livre para crianças com problemas de aprendizagem e distúrbios psicológicos, cuja experiência fez parte da importante exposição “À Margem da Vida”, organizada por Frederico Morais no MAM-RJ, em 1981. Atuou como professor em várias instituições, dentre elas, a renomada

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Suas obras estão nos acervos de importantes museus, como o MAM-RJ e MAC-Niterói. Arruda ainda criou dois painéis no Memorial da América Latina em São Paulo (em 1989, a convite de Oscar Niemeyer).

Em meio a uma infinidade de exposições, elenca-se sua participação (coletivas) em: "salão Nacional de Arte Moderna" (1976), "Salão Nacional de Artes Plástica" (1985); "Caminhos do desenho Brasileiro" Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (1986); "Transvanguarda e Culturas Nacionais" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, curada por Achille Bonito Oliva (1986); Bienal Latino-Americana de Arte Sobre Papel, Buenos Aires, Argentina (1986); Palácio das Nações (org. Centre D'art Contemporain de Genève), ONU, Genebra, Suíça (1989); Bienal Internacional de Cuenca, Equador (1989). "Brazil: Images of the 80s & 90s" no Art Museum of the Americas/OEA" em Washington, Estados Unidos (1993). Convidado da primeira edição da Funarte, do "Projéteis de Arte Contemporânea" Palácio Gustavo Capanema, RJ(2003).

Citando as individuais, entre as mais importantes, constam mostras na Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, DF (1986); Sala Corpo de Exposições, Belo Horizonte, MG (1987); Galleria De Crescenzo, Roma, Itália (1988) Subdistrito Comercial de Artes, São Paulo, SP (1992); Canvas & companhia, Porto, Portugal (1996) Museu Nogueira da Silva, Braga, Portugal (1999); Museu de Arte Moderna de Santa Catarina, Florianópolis, SC (2002); "Os 3 últimos Abismos & Pinturas Extemporâneas" Paço Imperial, RJ (2007); "A Respeito da Corrupção", Amarelonegro Galeria de arte, RJ (2009); dentre outras; Destacando a Galeria Anna Maria Niemeyer, que representou o artista e realizou diversas individuais, no período de 1981 à 2011.

Entre 2012 e 2014, o artista participou de diversas mostras pelo Brasil, em diversas Galerias e Espaços Museus, se destacando entre elas as mais recentes exposições: Oi Futuro Ipanema, RJ (2015); Galeria Artur Fidalgo, RJ (2015), "TRANS"; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ (2018) "Arruda, Victor" exposição retrospectiva; Paço Imperial, RJ (2021) "Temporal".

A conformação na qual se iniciou o trabalho de Victor Arruda foi beirando uma marginalidade estilística, o artista faz apropriações de



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

expressões gráficas encontradas na vida cotidiana, referências populares que incorporam elementos da sexualidade e das relações sociais e suas problemáticas.

A obra de Arruda traz para a cena aquilo que está, ou deveria estar, oculto, fora dos olhos, escondido do convívio público, dissimulado pela sociedade (reprimida). O seu trabalho desobsceniza os tabus e traz a tona questões que se mantêm como fator alienado pelo grande público, ativando uma sensibilização reflexiva e questionadora de situações decorrentes na vivência de uma sociedade ocidental burguesa, estandardizado em imagens provocativas que propõe experiências estéticas inquietadoras, imergindo a percepção do leitor para um lugar de desestabilização em que o espectador é retirado da passividade e recolocado na condição de interpretante ativo e questionador de padrões, do bom gosto, de narrativas, de *mise en scenes* que remetem à vida comum, só que trazida de forma crua e explícita para o objeto do olhar.

O estilo desenvolvido pelo artista perpassa, como aponta Adolfo Montejo Navas (2001), aspectos melodramáticos, excessos, humor, cores fortes, universos interculturais, vitalidade e sexualidade berrante. Sua escolha plástica está ao longe do “bem feitinho”, e do meticuloso. O “berrante”, o “borrado” e o “sujo” são, muitas vezes, premissas de seu acabamento. De traços fortes e de muita certeza do que imprime no suporte, proposita esta dinâmica intencional do estilo “escroto”, como define o próprio artista, que é o que interessa como pesquisa e exercício de sua poética na imagem gráfica e pictórica.

Eu sou um artista pós-moderno. Pós-moderno no sentido de não ser mais arte pela arte; tendo uma despreocupação com o estético. A arte passa a ter um interesse em produzir uma reflexão a respeito de outros campos do saber, históricos, sociológicos e antropológicos. A Modernidade foi um dos instrumentos que utilizei para a minha criação, eu evidentemente, fui extremamente influenciado pelo modernismo, mas não fiquei prezo a ele. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida por telefone em 30 de setembro)



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

Obviamente, diante de uma perseguição em seu tempo (sob regime ditatorial) em desacordo com a moral vigente, foi criticado, mal visto e mal tratado. Foi neste contexto que Arruda desenvolveu um trabalho “forte” (para muitos), que explicitava sua insatisfação com as temáticas abordados em suas imagens, em um desconforto de mão dupla, tanto para as questões sociais que lhe incomodava com para o público que via nas imagens de Arruda o que não era confortável de se perceber. Sua produção se faziam adversa dentro dos valores da sociedade brasileira, como também em relação ao movimento contemporâneo da época.

Seus trabalhos, transvanguardistas³, acontecem antes dos artistas Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, que se aproximam num mesmo universo estilístico e que podem ser analisados como influências de seu trabalho, mas que possivelmente se encontram e se apropriam em outro momento, distanciados geográfico e sócio-culturalmente. São apontados pelo artista como referências suas, Robert Crumb e Philip Guston, como também o grafite, as “revistinha de sacanagem” da década de 70, os desenhos de portas de banheiros e as pinturas dos loucos (Museu do Inconsciente).

No caso da transvanguarda italiana, com a qual foi associado oportunamente por seu crítico-mor, Achille Bonito Oliva, deve-se dizer que há distância de imaginário alegórico e de ressonância clássicas – aliás, bem italianas -, assim como no diferente tônus visual e cultural (sempre muito mais respeitoso com a história, como se evidência até pelo uso da técnica do fresco). Neste sentido, a transvanguarda de Francesco Clemente, ou de Sandro Chia e Enzo Cucchi, de certo modo, é uma pintura maneirista, que pinta com o passado, apesar de sua eclética transversalidade temporal. A herança, neste sentido, é muito mais subliminar – e até mais chocante: fala-se de forma diferente da cultura. O próprio deboche e atrito – até mesmo do fazer estético – de Arruda está longe da prática mais excelsa dos artistas italianos, de sua técnica, rigor, texturas, luminosidade, monumentalidade etc. Pelo contrário, é o valor dado à iconografia o que acaba sendo uma convergência, assim como a fragmentação da figuração. (NAVAS, 2011. p. 11-13)

3

Em 1980, a Quadragésima Bienal de Veneza foi marcada pela aparição da “transvanguarda” (o “além-vanguarda”). O movimento foi idealizado por Achille Bonito Oliva, o qual afirmava que a pintura já não tinha história e tornara-se livre, podendo assim usar toda e qualquer influência. [...] Para ele, existia apenas a arte mundial, que se inspirava em todas as tradições, imitando, subvertendo e pastichando à vontade. Embora supostamente internacional, o núcleo da transvanguarda era italiano; havia, porém, destacados membros estrangeiros. (PORTAL DAS ARTES)



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

Arruda foi um dos primeiros artistas no Brasil a trabalhar com uma estética referente à revistas de quadrinhos, na pintura, e com certeza o primeiro a utilizar as revistas de sacanagem do Carlos Zéfiro como referência (Em 1976 apresentou no salão nacional de arte moderna pinturas baseadas em imagens de Zéfiro). A presença de tramas articuladas em narrativas léxicas, no plano pictórico, trata irônica e politicamente a melodramática presença do desnivelamento de classes sociais no país. Situações de poder de classes dominante e a consequente submissão dos pobres. Em conjuntura com referências da cultura local, este imaginário se fazia estético, engendrado nas imagens de Victor Arruda.

Naquela história de pegar o popular, de pegar a baixa arte; a coisa mais banal, me interessava muito, como sempre me interessou. E eu aí disse: Qual seria a maneira de eu criar uma coisa brasileira? Invés de pegar as revistas do Homem Aranha, da Mulher Maravilha, pegar as revistas de sacanagem do Carlos Zéfiro; porque eu já estava pintando coisas que eu lia nos banheiros masculinos, desenhos de paus, desenhos pornográficos mesmos. E coisas assim: “fulano chupou meu pau”; “fulano dá o cu”. Eu já estava elaborando essas questões; então eu disse: Bom, eu vou unir o Carlos Zéfiro a essa, vamos dizer, curiosidade intelectual com o proibido, com o inefável. E foi assim que surgiu essa questão, da utilização da pornografia pra falar da crítica social, através do sexo e poder. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em setembro no seu atelier no RJ.)

Dentre as escolhas plásticas investidas por Victor Arruda, seus desenhos e pinturas, apresentam traços fortes e formas fantásticas que transgridem a normalidade corporal, dando possibilidade a vistas e condições extraordinárias da representação do corpo. As composições Arrudianas suscitam sempre o movimento e o ritmo em paisagens caóticas e presença notável de carga metalinguísticas. A forte relação da representação de corpos, comenta o artista, “Não tento pintar corpos, por exemplo, e sim o que está por trás ou por dentro disso.” A sexualidade tácita no corporal se expressa intrínseca e em suas formas mais perversas, cujas cenas desvelam hábitos nem sempre popularizados pela obscenização moralista que os



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

dissimula em nossa sociedade pseudo pudica. Expõe as questões dos prazeres relacionados ao corpo, à solidão, ao medo, nas elaborações psíquicas diversas que tocam as sexualidades, os fetiches, as práticas do sexo, a dimensão voyeurística das cenas que revelam questões além do erótico.

Meu trabalho aborda o sexo não de uma forma erótica, porque falo de outras coisas paralelas, como a impossibilidade de comunicação até no sexo, mesmo durante o ato sexual. A questão do sexo não é só erótica, ele pode estar ligado a essa profunda solidão que já comentei, e por isso se torna apenas um paliativo, um alívio. Além disso, normalmente, também no sexo existe a questão do exercício do poder. (ARRUDA *apud* NAVAS, 2011, p. 203)

Comentando sobre o início de sua carreira, considerado pelo artista como um período de “muita censura, muita repressão; total incompreensão” o artista analisa o processo perceptivo em relação a sua obra no decorrer do tempo:

As pessoas não entendiam nada, muito pouca gente, aliás, muito pouca gente entende ainda hoje; estamos em 2013, inda há reações horrorizadas diante de certas pinturas minhas. Eu fico assim, sem entender o quê que é isso? Por que isso, vamos dizer, enquanto eu era jovem, na década de 70, isso era uma coisa que me espantava... mas, teve a revolução sexual, teve as questões políticas, as pessoas compreenderam tantas coisas, e quando veem uma cena erótica, pintada, ficam chocadas, espantadas! Em que mundo nos estamos, que planeta é esse? (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em setembro no seu atelier no RJ.)

Em seu processo de criação, que significativamente atravessou, desde o início da década de 70 até os dias de hoje vivendo e trabalhando na cidade do Rio de Janeiro, Arruda expõe uma trajetória que elabora em sentido expandido seus suportes e sua substância no espaço visual. Arruda trabalha a figura em suas mais diversas relações de interação e expressão, que se revelavam em meio a uma estrutura representativa de ideias, que



perpassa desde as apropriação da pornografia e de elementos sociais e políticos, em formas de utilização do corpo.

Declara com veemência ser um *voyeur*, e sobretudo, um “*voyeur full time*, de tudo, inclusive do cultural”. Explica que esse aspecto do “voyeurismo funciona como filtro de tradução” para o seu trabalho. Uma capacidade de cognição artística de captar no mundo a potência do desprezível, do pouco aproveitável, do desvalorizado, do destronado, em uma dinâmica transversal que mira e deglute, rumina e vomita, nutrientes imagéticos em suas trabalhos visuais.

A minha arte está ligada ao inconsciente. E a psicanálise me ajudou chegar a esses conteúdos e a essa liberdade de tratá-los de uma maneira pictórica, e também antipictórica, o que corresponde à minha estrutura fragmentada. Eu encontro a alteridade dentro de mim mesmo. (ARRUDA *apud* NAVAS, 2011, p. 199)

Em um processo intelectual que envolve ironia, ideologia e crítica em sua prática artística, Victor Arruda considera fazer uma “uma pintura que é antipintura” e afirma: “O que eu faço é antiarte”, com imensa gratidão ao Dadaísmo, referencia crucial em sua formação intelectual, confere créditos a sua condição de Brasileiro não alienado, atento à chamada “culturas ocidentais contemporânea”, somatórias que permitiram, com perspicácia, alimentar sua prática e pensamento constitutivos de seu trabalho. Uma pintura que quer dizer questões instigantes, “colocar interrogantes” de relevância contemporânea, inquietar seus paradigmas e cânones, enquanto linguagem.

Falando sobre sua relação com o desenho, Arruda aponta situações de seu processo criativo, que muito, contribui para o entendimento de sua obra como um todo, como também, sobre a raiz de sua pintura, localizado como um hábito “obsessivo”, de acordo como o próprio artista em entrevista feita por Adolfo Montejo Navas (2011), em fala do desenho como acontecimento instintivo, sem ser forçado; como se fosse uma extensão de seu corpo representado no gesto gráfico que flui e simplesmente acontece, ocasionalmente, de forma despretensiosamente e descompromissada. Situação esta, que existente, levando em consideração todo um precedente técnico que corroborou para o refinamento de seus traços e expressões, o preparando para estar de forma



relaxada e natural na realização do ato potencial de concomitar experiência e seu erudito repertório na composição de suas imagens.

O artista conta: “sempre tentei desenhar no papel apropriado para desenho, com nanquim, os materiais ‘nobres’.”, mas releva esta tentativa de trabalhar, como um exercício válido, que o preparou, dando-lhe mais segurança e controle sobre seu ofício. Sobretudo aponta o artista, que esta qualidade quase “projetista” de se desenhar, deixava impregnações indesejadas em seu trabalho. “Acontece que isso sempre provocou uma frieza, um distanciamento crítico, que eu percebi que não havia quando estava falando ao telefone, por exemplo, e começava a desenhar no primeiro papel que eu encontrasse na minha frente.” (ARRUDA *apud* NAVAS, 2011 p. 191). Neste hábito do desenho ao telefone, acaba por se caracterizar como uma espécie de método para trazer as imagens do inconsciente, se é que posso chama-las assim. Explica Arruda: “Eu vejo o que a minha mão está fazendo, mas a minha mão não está fazendo o que estou pensando, são duas coisas distintas.” Essa prática acontecia sobre suportes casuais e despreziosos, como caixas e bulas de remédios, envelopes de cartas, embalagens, papéis descartáveis, guardanapos, “suportes” que até então seriam lixo, eram transformados em superfície para o traço.

Descobri que aquele era o meu jeito de desenhar, que esse é o meu desenho e que esses são os suportes adequados para o meu trabalho. Percebi, também, que todos aqueles desenhos que eu fiz em papel de boa qualidade, com tinta de boa qualidade, eram, na verdade, estudos para esses. Era como se a minha mão estivesse apenas sendo treinada num desenho intelectual, pra ficar bem mais solta e livre, para quando eu não estivesse pretendendo fazer um desenho. [...] Quando entendi que os envelopes, as bulas de remédio, eram o suporte para os meus desenhos, eu passei a ver que tipo de artista eu era. O desenho revelou um lado absolutamente livre e intuitivo, quase automático, da minha produção. Claro que tenho um lado que está sempre ligado à história da arte, à questão intelectual da arte, mas isso entra organicamente, como um alimento. (ARRUDA *apud* NAVAS, 2011, p. 191)



Tendo sido neste momento, das experimentações plásticas iniciais, de suportes e técnicas, que se imprimem na construção da identidade estilística do artista, que aconteceu a descoberta de sua verve expressiva e a predileção por determinadas formas, suportes e materiais que conformaram uma identidade peculiar a sua pesquisa prática e relevância nas artes visuais.

Para além do desenho e da pintura, dois carros chefes de sua linguagem artística, Victor Arruda experimenta outras mídias em sua pesquisa estética. Conversando com o artista sobre os materiais, suporte, mídias que ele experimenta em sua linguagem, pergunto a ele (desenhista e pintor) como foi o processo que o levou à trabalhar com outras situações visuais, já que seu trabalho é grandiosamente consolidado acerca de expressões gráfico-pictóricas? Não encontra um porque exato nisso e afirma em alto e bom tom, que em relação a isso não se instaura paradigma algum, tampouco regras e condicionamentos: “A arte é o campo da liberdade. É o campo onde tudo é possível, porque você pode exercer a sua vontade, não há campo nenhum, em que a liberdade seja tão fundamental.”

Em um diálogo com as produções contemporâneas que utilizam-se de novas tecnologias, ainda sim tendo um instrumento de trabalho, que é uma Câmera digital, Victor Arruda captura frames de um televisor que exibe filmes de Fita Cacete, em que incorpora o analógico e o digital em suas potencialidades, vamos dizer, “Tecno-simbióticas”, num processo retínico e mecânico de sua percepção para a geração do ato, fotográfico. Apropriação astuciosa e significativa, que transversaliza a prática e o suporte da obra de arte, trazendo a tona, reflexões sobre a questão da produção contemporânea.

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

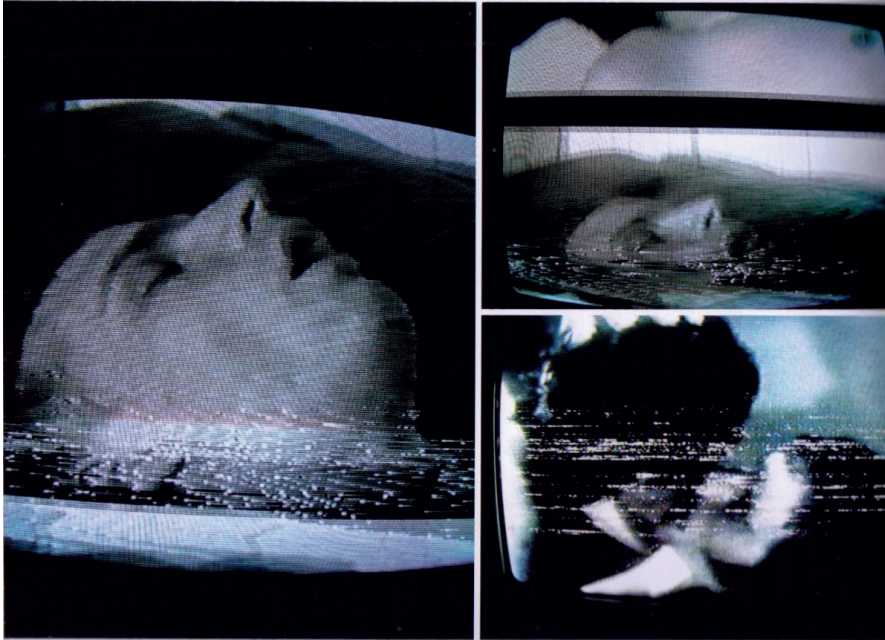


FIGURA 1 – Parte da série “Com defeito” (2000)
Fonte: Fotografias de Victor Arruda, dimensões variáveis, in: NAVAS, 2011.

E esse trabalho que eu faço com fotos a partir de filmes pornográficos gays, é justamente a questão de tentar mostrar que eu, por exemplo fui um artista, sou um artista, mas até a pouco tempo eu era um artista que não tinha nenhum interesse sobre a questão do belo, resolvi mostrar que o belo pode ser encontrado nesse lixo, “lixo” que as pessoas consideram, que é o lixo pornográfico, que é uma coisa de baixíssima qualidade, que não deve ser vista, que é censurável, que é vergonhoso; e mais nessa situação que é uma obra comercial em que as pessoas fodem, você tem cenas que são belíssimas, você pode escolher detalhes que são belíssimos. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em seu atelier no RJ.)

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)



FIGURA 2 – Parte da série “Meus Berninis” (2000)

Fonte: Fotografias de Victor Arruda, dimensões variáveis, in: NAVAS, 2011.

Eu descobro naquilo, alguma coisa que é bela, que me interessa, quer dizer, uma expressão, ou uma posição de um corpo, que cria alguma coisa, que eu, de alguma forma, consciente ou inconscientemente por uma questão, vamos dizer de reflexo; aquele gesto que aquela pessoa tem, pode ser até no filme pornográfico, eu acho que elas tem significados que transcendem aquilo. Transcendem no sentido de que eu posso descobrir numa dessas coisas pornográficas uma cena que poderia ser de um filme sobre o amor. Que poderia ser de um filme sobre a natureza. Que poderia ser um filme de terror, porque no filme de terror também tem expressões do belo, as vezes até uma cena que está acontecendo de um homem atacando um outro homem ou uma mulher, no fogo, num incêndio e tem uma cavera, de repente aquilo tem uma organização que cria um estranheza que pode ser bela. Pode ser bela pela posição que as coisa se encontram dentro

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

daquele estilo, daquela fotografia, ou podeseer também pela estranheza que aquilo provoca, que você não sabe muito bem porque que é. É essa surpresa que te tira do... Você passaa ver ali uma coisa que não era o esperado. E esse não esperado, pode ser o belo. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em seu atelierno RJ.)

Falando sobre seu trabalho em fotografia e sobre a poética que desenvolve nele, mostra um novo interesse dentro da pesquisa em sua linguagem, experimentando a dinâmica do belo como objeto estético de investimento. Diz, "O belo não está no objeto, o belo esta no olhar de quem vê."; Destaca o exercício de elencar a beleza na existência do grotesco, como a forma de mostrar a expressão de uma beleza especial que pode ser encontrada em lugares mais soturnos do olhar; "O belo que ninguém consegue vê, que ninguém quer ver. É como se ali não pudesse ter o belo", afirmando que a beleza existe em qualquer lugar.

Eu fui procurar o belo, porque, como o meu trabalho não é uma questão ligado ao belo, nunca foi; O meu trabalho tem a intenção de criar uma estranheza perturbadora, é o que eu pretendo com o meu trabalho. Então eu quis mostrar que eu posso falar também do belo, não é proibido. Mas já que eu quis falar do belo, eu fui procurar o belo no material considerado, pelas pessoas em geral, como o lixo mais desprezível da cultural. Que é a pornografia gay. Por que além de ser pornografia, ainda, é ligada a questão gay; uma coisa menos aceitável. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida por telefone em 2 de outubro)

Conversando com Victor Arruda, sobre os limiares dos territórios expressivo, da discussão entre o que Pornografia e o que é Erotismo? Entramos na questão que tocava os trabalhos de mídia fotográfica, onde o artista captura frames da tela de vídeo, que passa cenas de filmes pornográficos gays, e em um processo de descoberta experimental em gerar fotografias de, se torna verve primorosa na pesquisa do belo dentro da pornografia, na criação de um material estético não-pornográfico.



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

A questão artística não está no produto em si, na produção pornográfica; a questão artística está no olhar. O interesse de uma produção pornográfica está no puro e simples alívio. O interesse está em permitir e provocar o alívio da tensão sexual, não é necessário que haja nenhuma intenção de criação artística. Isso não impede que um olhar sofisticado, encontre nesta produção, e aliás, em qualquer parte, questões ligadas a arte, seja esteticamente falando ou em relação à outro tipo de conteúdo intelectual. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida por telefone em 30 de setembro)

Em sentido à ampliação de suas dimensões e transmutações de suportes pictóricos, Arruda cria “pintura para ser pisada”, em um processo performance de criação, onde o artista pintou em *locu* (pintura-instalação c/ 28m2 realizada sobre o piso da Sala 13 de Maio, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ, 2001) a obra, que mais uma vez rompia com a condição do espectador e do espaço, seinstalando sobre o chão da sala de exposição, deslocando o público para cima de sua imagem, invertendo os planos de apreciação do espaço convencional de expografia, tangenciando-o em uma forma transgressora da experiência estética em pintura (pintura-instalação).



FIGURA 3 – Público sobre “Pintura para ser pisada”
Fonte: Acervo do autor, 2012.

Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

A importância desta obra, em Victor Arruda, contudo tão significativa por ser museólogo de formação, é não só de propositora de transgressão na relação da experiência estética do público com a obra, no que toca a subversão ordinária do espaço e do corpo diante das comuns limitações museais em relação à trabalhos de pintura. Mas especialmente, no que diz respeito à relação perceptiva das imagens representadas e sua interação com o expectador, agora interator, participante na ação de se relacionar com o plano pictórico disposto.

A pintura de Victor Arruda em campo expandido se apresenta neste registro (Fotografias realizadas no MAC, Museu de Arte Contemporânea, de Niterói, RJ, em Janeiro de 2012) na obra "Pintura para ser pisada"; em uma situação participativa e propositora entre o público, mas que fora ampliada em uma abertura relacional comum e compartilhada, com outros visitantes que imergiram no campo e na ação que emergia naquele território. Um envolvimento oportunizado pela potência emotiva e estética que traz a possibilidade de experiência ampliada da pintura exposta no do museu.

A convite feito a partir da incitação provocada pela obra em questão, "pintura para ser pisada", Debora Kolker estava preparando uma montagem, que segundo o artista era "um balé que falava justamente das relações que as pessoas tem com seu próprio corpo e com o corpo do outro." Em um projeto complexo de revelar ao publico do teatro o chão de linóleo, cuja pintura se encontrava, fora criando também um fundo como continuação do piso, sendo uma grandiosa imagem/instalação/cenografia, pintura ampliada, que se incorporava a dois dos lados da caixa cênica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em Pintura 4x4, sustentando um balé "mais que erótico", como menciona Victor Arruda: "Fiz um projeto que abordava variações sobre o masculino e o feminino. Pinte uma mulher cujo seio havia a imagem de um pênis, interno, seu mamilo era ao mesmo tempo uma glândula. E o leite que saía do mamilo era também esperma.





FIGURA 4 – Cenografia “Povinho” do espetáculo 4x4 de Débora Kolker
Fonte: Site Visaoarte, imagens de divulgação Factoria Comunicação.

É deste lugar expressivo, ao passo dessa dinâmica plástica tão variada, em que se apresenta sua obra em seus respectivos contextos, suportes e espaços tão diversos, é que se constrói a ótica, pela perspectiva das leituras de imagens, na vasta obra de Victor Arruda.

Victor Arruda, em seu processo de criação e em seus trabalhos revela um diálogo com a pornografia em sua obra, no entanto, não é assim que é percebido pelo artista. Enquanto elemento presente em obra de arte, o discurso pornográfico sofre um deslocamento do contexto onde se encontra a essência do que o caracteriza como pornografia, o lugar onde está empregado esta substância é que vai indicar o discernimento conceitual entre uma obra que trabalha com elementos marginais e o que é realmente pornográfico. Como esclarece o artista sobre do que se trata o conceito, vê-se que:

Pornografia é um produto que as pessoas usam, para se excitarem quando estão fudendo ou quando querem se masturbar, ou quando querem ver sexo, ou querem se distrair, quando gostam de ver corpos nus, quando gostam de ver gente fudendo, é isso! É um produto que você compra na farmácia. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em seu atelier no RJ.)

Contudo, não se pode classificar o objeto de tratado esteticamente como pornografia, pois houve um transito conceitual entre o momento em que elesaiu do seu lugar de “consumo” e se transpôs às searas estéticas, expressivamente elaborada.

Erotismo é aquilo que é mais, vamos dizer, absorvido pelas pessoas sem tanto pudor. O erotismo é a pornografia que é bem comportada, que tem qualidades ligadas ao romance, ligadas a uma necessidade de relacionamento, de contato entre os corpos, e também entre as pessoas e suas personalidade e suas características. E a pornografia seria justamente esse contato sem nenhuma dessas outras preocupações. O contato dos corpos, entre os corpos; e eu acho que existe uma coisa muito importante que é entre o erotismo e a pornografia, que os corpos se entendem, as pessoas geralmente não se entendem. Então essa questão, que quando só os corpos seentendem, ela é erotismo, mas quando os corpos se entende sem a participação das pessoas, no sentido, por exemplo, de duas pessoas anônimas que nunca se conheceram formalmente, que não sabem uma o nome da outra, se encontram e entram num bar ou num hotel, ou num terreno baldio e fodem, são duas pessoas que estão fudendo, mas na verdade elas não estão tendo uma comunicação, vamos dizer, que a sociedade estabelecida aceite. Porque antes de fuderem tem que dizer o nome, mostrar a carteira de identidade, fazer uma série de gentilezas, um oferecer uma florsinha pro outro, aí é erotismo. Mas se não tiver nada disso, beira a pornografia. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida em seu atelier no RJ.)

Tendo a ótica do outro como parâmetro classificatório e condenador, será sempre esta condição moral (significante do costume), que julgará um objeto como erótico ou pornográfico. Contanto, as relações de repressão serão sempre decorrentes, pois estão diretamente relacionadas a expressões que tocam o individuo e o sistema, em seus mais diversos sentidos; sendo ai a contingência da censura que envolve a obra de arte, como conteúdo que incomoda e que articula sentimentos que não são adequados ao sistema



ideológico dominante, sendo portanto, controlada e interdita. A respeito desse tipo de conduta (Arte censurada), pergunto a Victor Arruda sobre o que pensa deste tipo de manifestação. Levando em conta que casos como esse já passaram sua trajetória como artista. Diz:

A censura é um tipo de elogio! Você está falando de um assunto que as pessoas não querem falar. Se você foi censurado, porque o que você estava fazendo era apenas uma provocação sem importância, a censura não pode ser aceita nem nesses casos. Mas vamos dizer, não há grandes prejuízos. Mas quando você está falando de um assunto que relevante e a censura vem porque incomoda, porque cria possibilidades de modificação, de pensamento, de modificação do pensamento do espectador; então essa censura é uma censura que é péssima, mas ao mesmo tempo é de alguma forma, uma mostra da força e da vitalidade do trabalho. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida por telefone em 02 de outubro)

Contudo, é considerando a precariedade argumentativa de quem julga um objeto sob qualificações danosas, diante da falta critério que está relacionado ao alcance do conteúdo, por falta de conhecimento ou de baixa percepção, é que pode-se identificar a intensidade do alcance da estimulação estética, causada pela obra que foi vetada, interdita, censurada.

Constando o ocorrido no CCBB (Centro Cultural do Banco do Brasil) com a exposição "Erotica – os sentidos da arte" curada por Tadeu Chiarelli, que não aconteceu em Brasília, teve como motivo sua censura por causa da previa polêmica ocorrida no CCBB-RJ, onde houve obra⁴ vetada, por motivo de reivindicações religiosas e ameaça de cancelamento de contas no banco, por causa da realização cultural promovida pelo mesmo, de conteúdo "inapropriado" de acordo com a moral da igreja, tido como "blasfêmia", em um estado laico. Este caso aponta um sério retrocesso em relação à conduta da instituição, cuja censura à arte se manifesta em plena contemporaneidade. Diante deste acontecimento, artistas e pesquisadores se manifestaram imediatamente com rechaço à ação repressora. Pode-se

1

Desenhando em terços, de Márcia X (1959-2005), instalação de terços católicos compostos em forma de falo, ejaculando a cruz.



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

entender esta ocorrência, de acordo com parâmetros acadêmicos, com relação à arte e a educação estética do indivíduo, segundo Graça Ramos.

Falta formação cultural adequada à boa parte dos brasileiros para compreender que o universo da arte expande, desestrutura, desfoca e provoca. Adentra-se em um território guiado pela liberdade do impossível, pela singularidade de visões e pela pluralidade de imaginários. Discursos normatizadores e reguladores, portanto empobrecedores da reflexão, são próprios das religiões e de estados totalitários. Se crentes religiosos sentem-se agredidos com obras de arte audaciosas que simplesmente não as vejam. Não cabe a espaços culturais dignos desse nome atuar como zeladores de comportamentos de teor pudibundo. Na arte e na vida coabitam delicadezas e perversões, deboches e ilusões. Entre os variados sentidos atribuídos ao sagrado, as poderosas manifestações de natureza sexual e as regras de convivência que regulam sociedades inseridas em estados laicos, que ainda é o caso do Brasil e do banco que leva o mesmo nome, é na arte que o subterrâneo da condição humana encontra espaço para se manifestar sem o risco de punição. E administradores/gestores culturais deveriam ser orientados por essa máxima, forma de ampliar e estimular as brechas que artistas provocam na aspereza dos discursos e comportamentos regulamentadores. (RAMOS, 2006. p. 2)

Considerando a arte como área de conhecimento, é urgente e necessário incluí-la como uma das prioridades na educação pública. Relevando a arte e seu conteúdo (in)disciplinar, como sendo designificativa importância para a formação humana, conferindo a ela, expressiva maneira de se iniciar uma mudança social na cultura brasileira. O repertório artístico deve então se popularizar e com isso estar habitual à experiência do indivíduo/do coletivo, não como prática a ser exercida, mas como conhecimento que constitui o saber coletivo e comunitário.



Considerações Finais

Percebemos que mesmo na contemporaneidade ainda há existência de pruridos de repressão sobre as manifestações da sexualidade, especificamente na arte, em suas representações e sobre o corpo nú no caso de trabalhos de performance. Para além da má educação coletiva, esse tipo de olhar, que nos parece analfabetizado visualmente, se relaciona com um comportamento implicado a dimensões culturais que sobrepujam manifestações que se expressam transgressoras ao costume (que constitui, etimologicamente a moral - do latim *moris*).

É no sentido de propor um outro olhar, um olhar sensível sobre as questões tocadas pela estética e obra Arrudiana, que sugerimos como exercício libertador a leitura mais aberta dessas imagens, com referências e sob uma perspectiva polisêmica e implicada na vida social, localizada no contexto e no tempo em que são produzidas. Uma forma possível de diminuição da ignorância que paira em nosso tempo, causado também pela precarização do ensino básico público em nossa sociedade. Acreditamos que um processo educativo calcado na interdisciplinaridade e na sensibilização do material artístico que tange questões etnológicas, como as abordadas por Victor Arruda, possam oportunizar uma entrada mais significativa na experiência estética de seus fruidores. Corroborando para que os julgamentos e os preconceitos corriqueiros, atribuídos a expressões da sexualidade e do corpo natural, como por exemplo, o erotismo (cujo conceito é tolhido à nudez e a temas de sexo dissimulado), indecente, vulgar, obsceno e pornográfico, possam ser considerados como temas transversais urgentes a serem tratados no ensino de arte no Brasil, como antídoto da ignorância e contra os equívocos intelectuais que muito se dão pela ausência de repertório artístico e conceitual sobre os tocantes que acabam por serem deturpados desde a criação de uma espécie de gramática analfabeta visualmente e difundida pelo senso comum ao seus iguais.

Arruda, destaca a potência de modificação possível através das moções provocadas pela estética advinda de suas imagens no encontro com o público:



Eu Sou Fã de Victor Arruda e Ele Está Vivo Ainda!
Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

Eu acho, que a questão mais importante no meu trabalho, em relação a educação, é a educação pessoal do espectador. É ele perceber o que eu estou tratando. E perceber nele, a sua própria reação. Quer dizer, o que que incomoda nele, porque incomoda nele? O meu trabalho é considerado um trabalho muito perturbador. Por que que é perturbador? Se alguém se perturba com o meu trabalho, tem que se perguntar a si mesmo, porque que ele está te perturbando? Por que, que a pessoa está se perturbando. Quer dizer, até que ponto eles tem preconceitos? Até que ponto eles tem medos? Porque que tem preconceitos desses medos? E o que, que eles podem fazer, para terem uma liberdade maior deles com eles mesmos, antes de mais nada. Esta é uma fonte de divulgação, a obra de arte produz esse tipo de confronto entre a pessoa e a suas inquietações. (ARRUDA, 2013. Entrevista concedida por telefone em 02 de outubro)

A educação emerge naturalmente do objeto de apreciação, independente da emoção estética que venha a se expressar, seja ela beleza ou feiura, atração ou repulsa, nojo ou desejo, prazer ou desconforto, agrado ou incomodo, dentre outras sensações. Se a obra é capaz de despertar algum sentido no fruidor, já cumpriu sua função existencial/estética.

Romper os preconceitos e esclarecer os conceitos, apontando hibridismos e oportunizando discernimentos a cerca de suas representatividades é o intento dessa reflexão final. Pensar o material imagético sendo instrumentalizado para a prática pedagógica no ensino da arte, em um diálogo amplo e reflexivo sobre a produção contemporânea, apresentando as estéticas que informam a ética que compõe o imaginário das obras interpretadas; esclarecendo e discernindo termos como erótico e pornográfico, explorando outras maneiras de leitura, e ampliando a compreensão dessas imagens para além do sexo e de seus julgamentos realizados pelo senso comum.

Acreditamos na sensibilização do olhar e da atualização da cultura ao entender o corpo em sua natureza e em suas relações com a sexualidade inerente a esta condição do natural, afim de que percebendo estas imagens



em suas dimensões estéticas, em obras de arte, possa ler outras instancias contidas nesses trabalhos que não somente os teores recalçadas e latentes, resvalados das subjetividades individuais e coletivas.

É importante que o artista-professor-pesquisador não imponha um olhar, mas amplie as perspectivas existentes, em uma proposta pedagógica libertadora (FREIRE, 2000). Ao passo que o acesso aos espaços de arte e à inexistência do hábito de fruição foram, por muito tempo, restringidos a certas classes sociais, a arte foi sendo cerceada em relação a este público. O acesso deve ser oportunizado, pois:

Quando as artes se tornam privilégio das classes ricas e a má distribuição das riquezas coloca massas miseráveis em face das elites altamente cultas, as artes perdem o seu caráter libertador para passarem a ser elemento de dissociação e incompreensão entre os grupos de uma nacionalidade. (LIMA, 1960 *apud* DUARTE JUNIOR, 2005, p. 119.)

Neste sentido se faz necessária e urgente a democratização de uma educação estética inclusiva de pessoas que se encontram limitadas nesse cerceio. A educação em arte é um dispositivo sensibilizador fundamental no entendimento e na transformação deste pensamento obtuso, sendo a arte o campo que atua no estado sensível dos sujeitos e pode construir, com a partilha de experiências e de materiais artístico diversos, uma cognição ampliada e fluente nas diversidades do(s) outro(s), em repertórios, leituras e escutas do mundo, que privilegiam uma inteligência estética, ainda por ser retomada, contracolonizada e expandida em nossa cultura e sociedade, como natureza deste lugar.

Referências

ARRUDA, Victor. Victor Aruda afirma a vida em "You Are Still Alive". Cana Curta, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=k-bOwMwUf_8> Acesso em 04 Dez. 2021

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Papirus, 2005.



FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACERDA, Luiz Carlos. *Esta pintura dispensa flores*. Matinê Filmes. Co-Produção Canal Brasil. 2010. In: *Esta Pintura Dispensa Flores* (Brasil – 2010 – 42'). Roteiro e direção: Luiz Carlos Lacerda Fotografia e câmera: Alisson Prodlik. Edição: Allan Fontes e Paulo Revesz. Música original: Marcelo H. Produtora: Matinê Filmes.

NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

PORTAL das artes. Transvanguarda. Disponível em: <<http://www.portalartes.com.br/curiosidades/339-transvanguarda.html>> Acesso em 28 set. 2013.

RAMOS, Graça. *CENSURA: CCBB - Conta Corrente Banco do Brasil*. 2006. Disponível em: <http://www.direitos.org.br/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1303>. Acesso em: 04 mar. 2013.

ESCRITA DO ESPELHO: CULTURA, ARTE E POLÍTICA NA LITERATURA DE ANDY WARHOL

Mirror writing: culture, art and politics in Andy Warhol's literature

Tiago Leite Costa¹

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre a obra literária ensaística de Andy Warhol. Inicialmente, investigo a interação do discurso de Warhol com aspectos da sua obra visual. Em seguida, analiso passagens dos ensaios nos quais Warhol desarticula as acepções tradicionais de utopia e de fetichismo da mercadoria. Ao fim, defendo que a escrita suspensiva de Andy Warhol resulta numa crítica à normatividade do discurso político-cultural sobre o capitalismo e a cultura de massas.

Palavras-chave: Andy Warhol; literatura; arte pop; cultura de massas.

Abstract

The article proposes a reflection on the essayistic literary work of Andy Warhol. Initially, I investigate the interaction of Warhol's speech with aspects of his visual work. Then, I analyze passages of the essays in which Warhol dismantles the traditional meanings of utopia and commodity fetishism. In the end, I argue that Andy Warhol's suspensive writing results in a critique of the normativity of political-cultural discourse about capitalism and mass culture.

Keywords: Andy Warhol; literature; pop art; mass culture.

1

Tiago Leite Costa é Doutor em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Professor de Pós-graduação Lato Sensu na PUC-Rio, nos cursos de especialização em: Literatura, arte e pensamento contemporâneo; Formação do escritor; Escritas performáticas; também é autor de O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo: a antropofagia ensaística de Oswald de Andrade (GARAMOND, 2014), e de diversos artigos sobre literatura e teoria cultural publicados em periódicos acadêmicos. <https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>



Introdução

Andy Warhol foi pintor, ilustrador, designer, fotógrafo, cineasta, produtor, editor e, de resto, personagem essencial do circuito artístico nova-iorquino entre as décadas de 1960-80. Até pouco tempo, no entanto, era raro encontrarmos seu nome associado à literatura. Seus livros e entrevistas sempre foram matéria de discussão entre teóricos da arte e da cultura, mas, com raras exceções, sua obra literária não era estudada como um campo específico da sua produção artística.

Nas últimas décadas, esta situação tem se alterado. Trabalhos recentes de autores/as como Reva Wolf (1997), Kenneth Goldsmith (2004), Jonathan Flatley (2016), entre outros, têm chamado a atenção para a importância da obra literária e das entrevistas de Warhol como um conjunto de enunciações relevantes para o debate conceitual sobre seus procedimentos artísticos, bem como para a iluminação da temática *queer* na sua obra, que, em certo sentido, foi subestimada pela recepção crítica tradicional.

Neste artigo, contudo, pretendo investigar passagens sobre a cultura do consumo e do espetáculo que encontramos espalhadas pelos seus escritos. Embora reconheça que se trate de um tema relativamente anacrônico no atual debate sobre o universo criativo de Warhol, pretendo demonstrar que a leitura de sua obra literária ainda revela um material rico e polissêmico sobre as estratégias discursivas do artista no contexto de disputas ideológicas acirradas da Guerra Fria.

Para propor essa discussão, irei utilizar como objeto de estudo, fundamentalmente, o ramo ensaístico da literatura de Warhol, desenvolvido nos livros *A filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A* (1ª edição em 1975), *Popismo* (1ª edição em 1980), *América* (1ª edição em 1985). Além disso, incluirei também no corpo de análise suas entrevistas compiladas na coletânea *I'll be your mirror – the selected Andy Warhol interviews* (2004).²

É difícil resumir o eixo discursivo que orienta a variedade de impressões e temas dos três livros e das entrevistas. *A filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A* é uma obra composta por fragmentos que se alternam entre narrativas, diálogos, memórias, reflexões sobre arte e costumes, de acordo com capítulos temáticos (amor, fama, trabalho,

2

Além dos ensaios, a obra literária de Warhol também é composta por um romance chamado *A Novel* (1968), por um diário em dois volumes, *Diários de Andy Warhol I e II* (póstumos, 1989), e por um "guia" para o universo das festas e das boates de Nova Iorque, intitulado *Andy Warhol's Party Book*. Optei por não utilizar estas três obras, pois, de certo modo, fogem ao raio do debate teórico que pretendo abarcar. Além disso, as particularidades do procedimento de composição de tais obras exigiria uma discussão formal específica para cada uma delas e, certamente, diversa do caminho analítico que optei para investigar a enunciação discursiva dos ensaios.



tempo, entre outros). *Popismo*, apesar das extravagâncias narradas, é um texto mais convencional e linear. Um ensaio de memórias que descreve os anos de ouro da *The Factory* e de seus personagens ao longo da década de 1960. *América* é um livro de fotos, tiradas por Warhol, entrecortadas por comentários sobre a cultura americana. Aqui, a linguagem se situa entre os dois livros anteriores, modulando reflexões irreverentes e relatos mais sóbrios. Por fim, nas entrevistas compiladas em *Ill be your mirror*, encontramos, provavelmente, as passagens mais provocativas e enigmáticas do artista.

Apesar da diferença formal e da variedade temática, os livros dialogam. Isso porque o leitor é guiado pela voz do narrador-personagem que dá unidade de estilo à sua escrita e declarações. Todos conhecem a figura indecifrável que Andy Warhol construiu na mídia. Nos ensaios e entrevistas, essa persona ganha minúcias em frases que à primeira vista soam inusitadas e desconcertantes. Mas aos poucos, o leitor vai se familiarizando e se deixando seduzir pelas idiosincrasias do artista.

Como pretendo argumentar adiante, a intimidade que Warhol constrói com o seu leitor é uma armadilha. A arapuca está pronta quando nos vemos reagindo à sua escrita com questões do tipo: *mas será que ele está sendo sincero ou cínico? Será possível que ele tenha passado 20 anos tomando Sopa Campbell todo dia? Não é possível que ele não esteja zombando, nem que seja um pouco, dos signos da cultura de massas.*

Contudo, se pensarmos nos ensaios como a expressão das ideias do narrador Andy Warhol, a leitura muda. Nesse caso, seus textos podem ser entendidos como o desdobramento literário de uma das obras centrais do projeto do artista: a persona pública de Andy Warhol.

Segundo o crítico de arte David Bourdon (amigo de Warhol e, mais tarde, autor de uma de suas principais biografias):

O Warhol público diferia consideravelmente do privado. Embora, aos olhos do público, ele tenha permanecido constantemente um certo enigma – distante, apesar de sua abertura. Sua persona “oficial” era em grande medida uma fabricação deliberada. Muitos repórteres cometeram o erro de retratá-lo como um simplório que falava de uma maneira infantil e tola, parecida com a dos balões de desenho animado. Mas Warhol não era



tão simples como alguns escritores queriam acreditar. Ele ficava calado com entrevistadores, manipulando as sessões a ponto de responder a todas as perguntas com um simples “sim” ou “não”. Por experiência, ele sabia que as histórias dos jornalistas refletiam suas inclinações e preconceitos particulares. Mas pouco importava quão imprecisa fosse a reportagem – ele não fazia esforço algum para esclarecer. Era como se ele percebesse desde sempre que as lendas se baseiam em uma nuvem de rumores, percepções equivocadas e erros factuais. Warhol praticou ser um mistério. (...) ³

Nas diversas entrevistas e aparições públicas de Warhol na TV, em jornais e em revistas, nos deparamos com a performance de um tipo dessubjetivado que coincidiria com a arte dessimbolizada do estilo *Pop*, como se a persona oficial de Warhol fosse mais um de seus trabalhos, reiterando que não há uma mensagem a ser revelada. Não existiria uma interioridade misteriosa ou uma intenção oculta por trás do artista ou das obras. Imagem e referente se misturam na lógica circular constitutiva do universo da *Pop Art*.

A obra de Warhol é repleta de procedimentos que nos fazem perceber a ressonância entre arte e imagem midiática, pela qual é possível converter objetos, símbolos, comportamentos e valores banais do dia a dia em arte; ou, na via contrária, transformar arte e alta cultura em objetos e símbolos que povoam o cotidiano. Percebendo como a onipresença das imagens moldava novos circuitos culturais, Warhol procurou se utilizar dessa ubiquidade das mídias para ele mesmo embaralhar os signos culturais.

Essa é uma questão central não apenas nos seus quadros, reproduções e filmes, mas também no modo como ele misturou seu processo artístico à sua persona, criando uma unidade entre a sua imagem e a sua obra. Tal como suas serigrafias, Warhol se apresenta como uma imagem sem fundo, um sujeito dessubstanciado e, por isso mesmo, enigmático e escorregadio.

As interseções entre realidade, imagem, arte e mercadoria em Warhol formam um labirinto que já foi interpretado das formas mais variadas. Como explica Thomas Crow, a depender do ponto de vista, as formulações de Warhol podem ser entendidas como “uma apreensão crítica/subversiva

3

(BOURDON, 1995, p.10) Todos os textos em inglês e espanhol citados no artigo foram traduzidos livremente por mim.



do poder da cultura de massas, uma redenção inocente, mas reveladora desse poder ou, ainda, uma cínica e aproveitadora exploração da endêmica confusão entre arte e marketing” (CROW, 1998, p.49).

A meu ver, a passagem descreve menos um impasse do que a condição suspensiva da obra de Warhol. Do ponto de vista literário, por exemplo, todas as possibilidades de interpretação apontadas por Crow podem ser encontradas nas enunciações do narrador Andy Warhol e nenhuma deveria ser alçada ao significado dominante da sua obra.

A hipótese que sustento parte da premissa de que a linguagem equívoca de Warhol é uma estratégia literária pela qual sua escrita reflete as projeções do leitor. Assim, as proposições políticas-culturais que encontramos nos seus ensaios podem ser lidas de perspectivas muito variadas, a depender do intérprete. No entanto, o que irei argumentar é que, no conjunto, a indeterminação radical de sua escrita resulta numa crítica à normatividade do discurso político-cultural sobre o capitalismo e a cultura de massas.

Minha proposta, então, é investigar os meandros do discurso do narrador Andy Warhol e, em seguida, com base na análise literária e teórica dos ensaios, refletir sobre uma série de trechos nos quais este narrador descreve a cultura e a sociedade americana dos anos 1970-80 de um ponto de vista inusitado. A ideia é examinar as inversões que Warhol produz nos conceitos de utopia e fetichismo da mercadoria, demonstrando como a escrita refratária e esquiva dos seus ensaios realiza uma crítica às representações convencionais da sociedade do consumo e do espetáculo.

2. Enxergando pelas paredes: o narrador Warhol

A questão da autoria é um traço controverso em toda a trajetória de Andy Warhol. Afora os tradicionais debates sobre suas apropriações de ícones da cultura de massa, o uso da serigrafia, a reciclagem de fotografias etc.; o processo artístico de Warhol era amplamente coletivo, incluindo a participação criativa de seus assistentes. É claro que ele controlava, selecionava e alterava eventuais ideias dos ajudantes, mas de modo geral suas obras eram realizadas com a intensa cooperação dos parceiros da *The Factory*.



Algo similar ocorreu com a escrita de seus ensaios. Warhol não redigiu nenhum de seus livros. Todos são resultados de gravações que foram transcritas e editadas por sua assistente, Pat Hackett, que, no entanto, só aparece como coautora de *Popismo* e de *The Andy Warhol's Party Book*. No caso de *A filosofia de Andy Warhol*, o procedimento foi ainda mais ramificado, contando com a participação da artista Brigid Berlin e do jornalista e editor Bob Colacello gravando diálogos que, mais tarde, resultariam em trechos ou mesmo capítulos inteiros do livro.

O uso de assistentes está longe de ser um método incomum no trabalho de artistas plásticos consagrados, mas em obras literárias é um procedimento raro e que sugere uma discussão à parte sobre a questão da autoria. Esta, porém, seria uma digressão longa e que talvez merecesse uma pesquisa específica sobre o assunto. Como disse, neste trabalho, me interessa analisar o discurso do narrador Andy Warhol, mais do que seu método de composição e os eventuais dilemas relacionados à autoria. Ainda assim, não deixa de ser interessante observar que a personalidade descentrada do narrador corresponda a um processo de criação fragmentado, como se o personagem transitasse por mais de uma cabeça.

Seja como for, a plasticidade do narrador Andy Warhol é construída sobre um enorme leque de artimanhas retóricas (ironia, surrealismo, confissão, paradoxo). Contudo, provavelmente, a estratégia mais marcante seja a da evasão. Warhol domina de tal modo a arte do desvio e da quebra de expectativa que jamais conseguimos agarrá-lo com as duas mãos. O aparente descompromisso com que transita entre o fútil e o filosófico é, na verdade, um método de provocação do leitor à reflexão conceitual. Quanto mais evasivo é o enunciado, mais polissêmica é a interpretação.

Em uma passagem de *Popismo*, Warhol conta que David Bourdon achava-o muito mais amigável, aberto e ingênuo até 1964. "Você ainda não tinha esse ar avoado de quem enxerga através das paredes" (2013^a, p.31), teria dito Bourdon. Imediatamente, Warhol confidencia ao leitor: "(...) mas eu não precisava desse ar na época, como precisei depois" (Ibidem, p.31). Os textos ensaísticos de Andy Warhol alternam a inflexão "avoada, de quem enxerga através das paredes" com a voz confessional e maliciosa. Um narrador cúmplice e distante. Ao mesmo tempo vago, mas sempre muito afiado.



A princípio, a sensação é de estar diante de um sujeito transparente. Só que essa transparência cria, de modo paradoxal, um efeito turvo – como se o escritor, através da sua sinceridade inusitada, estivesse continuamente se esforçando para desestabilizar o leitor. Ao menos aquele leitor que ingenuamente busque algum segredo sobre a sua arte ou sobre a suas opiniões íntimas.

Então, por exemplo, é muito comum encontrarmos chistes sobre o universo artístico, do tipo: “Pensando bem, as lojas de departamento são como museus” (2012, p.37); “Eu não entendo por que eu nunca fui um expressionista abstrato, porque com a minha mão trêmula eu teria sido um talento nato.” (2013b, p.150); “Fazer dinheiro é arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor forma de arte” (Ibidem, p. 92). Passagens como essas fazem com que o discurso de Warhol coincida com o aspecto mecânico e despersonalizado da arte *Pop*. “O Pop vem de fora” (2013^a, p 27), ele dizia. A ideia era fazer arte como uma máquina, evitando ao máximo a “mão do artista” e buscando uma certa externalidade imediata nas imagens, gestos e palavras: “Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, é só olhar para a superfície das minhas pinturas, dos meus filmes e de mim mesmo, ali estou eu. Não há nada por trás disso”(2004, p,90).

Warhol buscou reiteradamente construir a imagem de uma subjetividade maquinal em oposição à idealização romântica da inspiração e da profundidade. Mas é evidente que essa superfície absoluta, que perpassa tanto o universo visual quanto a escrita de Andy Warhol, alimenta a reação contrária. Ou seja, a sensação de que há definitivamente algo por trás de suas reproduções e de suas frases, ainda que seja algo resistente à interpretação.

Para Arthur Danto (2012, p.179), Warhol tinha uma mentalidade especulativa. Por isso, o autor acredita que boa parte de seus trabalhos mais importantes, na realidade, são proposições filosóficas. Nessa linha, Bob Colacello lembra que um dos refrões constantes de Warhol era: “Como posso fazer arte abstrata que não seja realmente abstrata?” (COLACELLO, 2020). À parte a célebre rixa entre a arte pop e o expressionismo abstrato, a frase é um emblemático exemplo do seu gosto pelo paradoxo.



Nos ensaios, Warhol alimenta constantemente esse tipo de dilema por meio de aporias e jogos de palavras, como em seus constantes elogios ao nada, que se confundem dissimuladamente com pinceladas de autorretrato. Logo no primeiro capítulo de *A Filosofia de Andy Warhol* temos um caso. O livro começa com um diálogo entre Andy (A) e sua interlocutora (B)⁴, apresentada da seguinte forma ao leitor: “Eu acordo e ligo para B. B é qualquer um que me ajude a matar o tempo. B é qualquer um e eu sou ninguém. B e Eu” (2013b, p.5).

A conversa segue de modo errático, vagando entre frivolidades. De repente, Andy engata o assunto:

Tenho certeza de que vou me olhar no espelho e não ver nada. As pessoas estão sempre me chamando de espelho e se um espelho olha para um espelho, o que há para ver? (...). Um crítico me chamou de o Próprio Nada e isso não ajudou em nada o meu senso de existência. Então percebi que a própria existência não é nada e me senti melhor. Mas eu continuo obcecado com a ideia de olhar no espelho e não ver ninguém, nada (...).⁵

Em seguida, nos intervalos da narração de dois sonhos excêntricos de B, Andy continua:

(...) eu penso sobre nada. Como está sempre em grande estilo. Sempre é de bom gosto. Nada é perfeito, afinal, B, é o oposto de nada (...). O negócio é pensar em nada, B. Olha, nada é excitante, nada é sexy, nada não é constrangedor. O único momento em que quero ser alguma coisa é fora de uma festa para que eu possa entrar.⁶

A vacuidade que Warhol constrói em torno de si e de suas proposições permite que perpassasse por diversos assuntos sem aderir completamente a nenhum deles. O narrador Warhol é um espelho que devolve a imagem dos costumes e valores da cultura de massas para o leitor. O reflexo, é claro, provoca as reflexões mais variadas sobre os significados de tais valores e costumes, de acordo com quem está mirando esse espelho. E são muitas e variadas as provocações que a escrita de Warhol espelha.

4

No primeiro capítulo, a personagem B (referência a Brigid Berlin) é tratada pelo pronome feminino. Na parte final, do capítulo 11 em diante, B (referência a Bob Colacello) passa a ser um personagem masculino.

5

(Ibidem, p.7).

6

(Ibidem, p.8-9)



3. Utopia e fetichismo na literatura de Warhol

Existe uma eterna controvérsia acerca das posições de Andy Warhol sobre o capitalismo e a cultura de massas. Durante décadas foi difícil para a crítica não enquadrar sua obra como uma denúncia irônica da alienação consumista, apesar de Warhol sempre ter rechaçado tal hipótese. Em torno disso, ficou célebre uma entrevista concedida em 1963 ao jornalista e crítico de arte Gene Swenson, na qual Warhol afirma:

Alguém disse que Brecht queria que todos pensassem parecido. Eu quero que todos pensem parecido. Mas Brecht queria fazer isso pelo comunismo, de certa forma. A Rússia está fazendo pelo governo. Aqui está acontecendo por si só, sem a necessidade de um governo autoritário. Então, se está acontecendo sem muito esforço, por que não pode funcionar sem que tenhamos que ser comunistas? Todos se parecem, todos agem da mesma forma, e estamos ficando cada dia mais assim.⁷

Esse trecho pode e já foi lido de muitos ângulos. É interessante observar, por exemplo, o modo casual com que ele descarta a oposição entre o mito da individualidade americana e da homogeneidade soviética. Apesar das diferenças aparentes, tanto no capitalismo como no comunismo as pessoas estariam vivendo a experiência da massificação do comportamento pelo regime de produção e consumo industrial moderno.

Seria um erro, porém, presumir que se trata de um mero sarcasmo com a massificação, porque na mesma entrevista, e em diversas outras ocasiões, Warhol afirma sistematicamente seu elogio à cultura do consumo padronizado. Para ele, esta era uma forma de experiência comunal possível, na qual os produtos de massa representariam desejos comuns que estariam acessíveis a qualquer um, a despeito de suas diferenças sociais. Numa famosa passagem de *A filosofia de Andy Warhol*, ele comenta:

O que há de melhor neste país é que a América deu início à tradição na qual os consumidores mais ricos compram essencialmente a mesma coisa que os mais pobres. Você está diante da televisão e vê Coca-Cola, e



sabe que o presidente dos Estados Unidos bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca, e você pensa: eu também posso beber Coca. Uma Coca é uma Coca, e não há dinheiro que possa te arranjar uma Coca melhor que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe, e você sabe.⁸

O narrador Warhol não só enxergava virtudes na cultura do consumo, como entendia que essa era uma prática tipicamente americana e se orgulhava disso. “Comprar é muito mais americano do que pensar e eu sou tão americano quanto se possa ser” (Ibidem, p.229). Este é um viés político explícito do discurso do ensaísta Andy Warhol que nem sempre é fácil de assimilar. Ele realmente celebra a cultura de massas americana como a expressão democrática do gosto comum, e declara isso com todas as letras, em passagens de seus livros e em várias entrevistas – algo que sempre levantou suspeitas sobre o quanto tais afirmações não seriam mais um de seus típicos ardis.

Recentemente, Jonathan Flatley (2016) arriscou uma interpretação alternativa, sugerindo que haveria uma inflexão utópica por trás das enunciações de Warhol. Essa estranha utopia seria detectável na maneira pela qual Warhol descrevia a lógica de mimetizações da cultura de massas como uma prática libertária e igualitária, decorrente do *ato de gostar*.

Segundo Flatley, gostar de tudo e de todos era uma espécie de práxis que funcionava como princípio coerente do universo artístico de Andy Warhol. De fato, em muitas ocasiões, Warhol se referia ao ato de gostar como sinônimo de um engajamento espontâneo no mundo. Em um de seus slogans, dizia que “ser pop é gostar das coisas” (2004, p.16). Porém, não se tratava de um elogio do gostar como afeto mediador de outros objetivos. Gostar já é o acontecimento. Daí ele dizer: “Não acredito muito no amor. Mas meio que acredito em gostar” (Ibidem, p.226).

Warhol entendia que gostar de algo implicava uma mistura de atração e imitação. Ele achava que “Quando você quer ser como alguma coisa, isso significa que você realmente ama isso” (2013b, p.53). Essa conexão entre



o impulso de gostar de (*to like*) e o impulso de parecer com (*to look alike*) encadeava-se na partilha do imaginário da cultura de massas. De acordo com essa “teoria dos afetos”:

Se você encontra alguém que se parece com as suas fantasias de adolescente andando pela rua, provavelmente não é a sua fantasia, mas alguém que teve a mesma fantasia que você, mas que ao invés de comprar essa fantasia ou ser essa fantasia, decidiu se parecer com [“to look like”] a fantasia, então ele foi à loja e comprou o estilo que vocês admiravam.

Pense em todos os James Deans e no que isso significa?

Flatley lembra que, nos primórdios da *Pop Art*, Warhol usava o neologismo “commonism” para relativizar a oposição entre capitalismo e comunismo. “O foco persistente do trabalho de Warhol era o mundo dos objetos comuns, como um mundo de sentimentos comuns” (2016, p.15). Resumindo, o *ato de gostar* encontraria na dinâmica de padronização da cultura de massas uma promessa utópica de igualdade pelo consumo.

Agora, é interessante reparar que essa inclinação utópica se molda a um gênero diferente da utopia moderna de extração iluminista. O tipo de utopia sobre a qual estamos acostumados a pensar é a utopia crítica. Lembremos que: “Etimologicamente, crítica provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é separar para distinguir o que há de característico e constitutivo” (LEÃO, 1977, p164). Assim, quando falamos das utopias críticas, estamos nos referindo a utopias que surgem em momentos de crise, nos quais, na iminência da ruptura com um determinado paradigma, seguem-se a distinção e a análise das partes que compõem o problema e, por fim, a projeção de um ideal alternativo. A utopia de Warhol sugere o movimento oposto, ou seja, o de juntar aquilo que parecia estar separado, identificando as diferenças com o que é anterior à reflexão crítica: gostar.

Seguindo essa lógica, gostar seria ao mesmo tempo a vontade de alguma coisa, mas também a vontade de se parecer com alguma coisa, de se homogeneizar com os valores e os trejeitos da sociedade do consumo. Em particular, Warhol via a dinâmica da cultura do espetáculo como um fenômeno plural, cada vez mais aberto a subjetividades excluídas do *status*



quo. Basta ver o elenco de tipos marginalizados (*queers, drag queens, junkies*) que foram alçados ao estatuto de celebridade na cena da *Factory*. Se eles estavam nos filmes e nas fotografias de Warhol, quem poderia dizer que não eram estrelas do entretenimento?

É nesse sentido que Flatley sugere que a comunhão entre o gostar e o elogio à cultura de massas na obra de Warhol deveria ser entendida como algo além da simples ironia: “Acho que o compromisso enérgico de Warhol com o gosto e a semelhança faz mais sentido se a entendermos não apenas como uma provocação. Em vez disso, vejo um impulso utópico que anima os gestos de Warhol” (2016, p.6).

Essa dimensão utópica é um aspecto importante, mas que historicamente foi negligenciado na interpretação da obra de Andy Warhol. Arthur Danto comenta que, no início, o reconhecimento do valor artístico de Warhol veio principalmente da crítica europeia. “Demorou muito para que Warhol fosse considerado um artista intelectualmente respeitável nos Estados Unidos” (DANTO, 2012, p.11). No entanto, para o mundo da arte europeu do século XX, muito mais politizado do que o americano, a obra de Warhol só alcançou o valor que atingiu justamente porque foi interpretada como uma crítica à cultura de massas. Por exemplo: “Para os alemães, ele não era só um crítico da produção capitalista, também era um crítico da cultura de elite. O primeiro estudo sério sobre Warhol publicado na Alemanha, escrito por Rainer Crone, logo virou um best-seller” (Ibidem, p.11), comenta Danto. Talvez, por isso, as especulações irreverentes de Warhol sobre os benefícios do consumo tenham soado pouco críveis em um cenário intelectual mergulhado na discussão dos efeitos nocivos da indústria cultural e da massificação. Assim, foi comum que muitos teóricos tenham lido ironia no lugar de utopia.

De todo modo, quando se trata de Andy Warhol, é prudente não tomar a parte pelo todo. Muitas pistas deixadas em sua obra escrita e em suas entrevistas nos levam para o sentido oposto ao do impulso utópico, semeando as habituais suspeitas sobre o que é blague e o que é sério nas suas proposições. O capítulo “*Economics*”, de *A Filosofia de Andy Warhol*, é especialmente pródigo de trechos em que o narrador perfila um cinismo extravagante, como este: “Eu não acho que todo mundo deveria ter



dinheiro. Não deveria ser para todos – você não saberia quem é importante. Que tédio. Sobre quem você fofocaria?” (2013b, p.134). Como se vê, a maior ingenuidade que podemos cometer diante de Andy Warhol é procurar por uma coerência uniforme nas suas falas. Uma dose de desconfiança é sempre bem-vinda.

Tendo isso em mente, uma inversão similar à que ocorre com a ideia de utopia pode ser pensada em relação ao conceito de fetichismo da mercadoria. Warhol não parece muito preocupado em desvelar as relações de exploração do trabalho ocultadas pela abstração da mercadoria. Mas não há dúvida de que ele reconhece o seu efeito fetichista. O ponto é que ele celebra e encarna essa ilusão, como que retomando o imediatismo dos fetiches nas religiões arcaicas. No universo de Warhol, não existe mediação entre aparência e essência, significado e referente. Tudo é uma coisa só. Assim, nos ensaios, encontramos observações como esta:

É o cinema que realmente controla tudo na América desde que foi inventado. Ele mostra o que fazer, como fazer, quando fazer, como se sentir com relação a isso e como perceber o modo como você se sente sobre isso. Quando eles mostram como beijar feito James Dean, como conquistar feito Jane Fonda ou como vencer feito Rocky, é ótimo.¹⁰

Enquanto os modernistas buscaram trincar a representação e criar um distanciamento crítico capaz de revelar todo tipo de disfarce ideológico do discurso cultural, Warhol persegue o caminho oposto. Ele aproxima realidade e ilusão da mercadoria, naturalizando os signos da cultura de massas. Esta aproximação cria o efeito refratário que torna Warhol e sua obra tão resistentes à exegese crítica. Como diz Baudrillard: “Já não importa que luz se projete sobre o objeto Warhol, sobre o efeito Warhol, porque sempre persistirá um resto definitivamente enigmático (...). O enigma é o de um objeto superficial e artificial, um artefato que consegue preservar sua artificialidade” (BAUDRILLARD, 1994, p.1).

Baudrillard achava que a obra de Warhol tinha um aspecto de simulacro radical. Isso porque em séries como as “*Latas de Sopa Campbell*” Warhol era capaz de criar um efeito de figuração sem transfiguração. Isso



equivale a dizer que suas obras pareciam querer dispensar a participação do sujeito (seja como criador ou intérprete crítico), colocando a imagem no centro do jogo artístico, como se na obra de Warhol fosse a imagem que pensasse o sujeito e não o contrário. “Neste sentido, o estágio do fetichismo, o estágio do simulacro incondicional, constitui um nível ulterior, para além da alienação. Warhol é assim o primeiro artista desalienado, transportado ao estádio do fetichismo radical” (Ibidem, p.4-5).

Talvez haja um certo exagero no anúncio de Warhol como primeiro artista “desalienado”. Mas de todo modo, algo similar ao que Baudrillard descreve como o “fetichismo radical” de sua obra pode ser encontrado de várias formas nos ensaios. Já comentamos sobre a dicção elusiva do narrador. Este é sem dúvida um dos mecanismos centrais para o aspecto dessubjetivado do discurso de Warhol.

No entanto, de modo mais explícito, o fetichismo radical de Warhol salta à vista nas várias passagens em que o narrador se apresenta colado ao ideal da cultura do consumo, dificultando para o leitor distinguir o limite entre a sinceridade, a ironia e o embuste completo de suas afirmações. Repare no exemplo abaixo, retirado do capítulo “Beauty” de *A Filosofia de Andy Warhol*:

A coisa mais bonita de Tóquio é o McDonalds
A coisa mais bonita de Estocolmo é o McDonalds
A coisa mais bonita de Florença é o McDonalds
Pequim e Moscou ainda não têm nada bonito.
A América realmente é A Mais Bonita. Mas seria ainda
mais bonita se todo mundo tivesse dinheiro o suficiente
para viver.
Prisões bonitas para pessoas bonitas¹¹

Se, por um lado, está claro de que se trata de uma provocação, até mesmo pela intensidade com que o narrador se declara ao McDonalds (o que cria um efeito cômico); por outro, a passagem não deixa de ser mais uma das suas típicas manifestações de devoção ao capitalismo americano contra o comunismo. Apesar do tom zombeteiro, não é difícil para o leitor imerso no universo de Warhol cogitar que, de algum modo, a opinião dele era mais ou menos essa.



O problema é explicar a frase: “*Mas seria ainda mais bonita se todo mundo tivesse dinheiro suficiente para viver*”. O que ela está fazendo ali? Isso indica que tudo não passava de uma ironia? Ou nosso narrador teve uma pequena crise de consciência social? E o que dizer da última e pueril máxima que encerra o pequeno manifesto de Warhol? Como dito no início do artigo, já estamos presos na armadilha quando ruminamos internamente: o que será que Andy Warhol realmente quis dizer com isso?

4. Considerações finais

Em 1976, Warhol começou a pintar a série “Martelo e Foice”. Essa ideia surgiu quando ele foi à Itália e encontrou o símbolo comunista desenhado em grafite pelos muros de Roma. A onipresença despojada da imagem lembrava a dos anúncios comerciais. O significado político do símbolo parecia ganhar outras acepções graças à repetição e ao uso quase decorativo nos tapumes da cidade.

A série parece uma clara provocação com a antinomia capitalismo-comunismo, dissolvida na estética da *Pop Art*. No entanto, segundo David Bourdon:

Alguns críticos, buscando um significado profundo, interpretaram a aparente desordem dos martelos e foices de Warhol como um comentário irônico à economia soviética. Outros pensaram que ele estava tentando banalizar um símbolo poderoso, transformando-o em um elemento de decoração. Mas tais intenções específicas teriam sido atípicas da parte dele. É mais provável que, mais uma vez, ele tenha escolhido um assunto já famoso, carregado de conotações referenciais.¹²

Na linha de Bourdon, acredito que não devemos buscar intensões específicas por trás do discurso do narrador Andy Warhol. Sobretudo quando estamos lidando com suas posições políticas, distribuídas pelos ensaios em sucessivas reflexões contraditórias.

O livro *América* talvez seja o exemplo mais evidente da dubiedade dos ensaios de Warhol. A princípio, trata-se de uma grande declaração de



amor aos Estados Unidos e a sua cultura do consumo. No entanto, o livro é todo permeado de pequenas divagações suspensivas sobre o capitalismo e a alienação da cultura das celebridades. Exemplo:

Como as pessoas estão sempre imbuídas da sua personalidade pública e a mídia está sempre no Agora, nunca ouvimos a história toda de nada. Nossos exemplos, as pessoas que admiramos e aqueles que as crianças americanas têm como heróis são essas meias pessoas. Então, se você tem uma vida real, pode chegar a muitas conclusões distorcidas com base nessas informações. Você pode achar que é um grande perdedor; pode achar que se pelo menos fosse rico e famoso ou bonito sua vida também seria perfeita. A mídia consegue transformar qualquer um em meia pessoa e pode fazer qualquer um achar que deveria tentar se tornar meia pessoa também.¹³

Esse é o tipo de reflexão que você esperaria ouvir da boca de um Adorno ou de um Debord, mas nunca de Andy Warhol. Nessa e em outras passagens, os ensaios dão munição para quem acredita que, no fundo, seu trabalho é uma crítica irônica da alienação no capitalismo tardio. Eventualmente, porém, os que partilham dessa convicção terão problemas ao se deparar com aforismos em que Warhol diz coisas como: “É ótimo comprar amigos. Eu não vejo nenhum problema em ter muito dinheiro e atrair pessoas com isso. Olhe quem você está atraindo: TODO MUNDO.” (2013b, p.132).

Frederic Jameson, na sua célebre confrontação entre os *Diamond Dust Shoes*, de Warhol, e *Um par de botas*, de Van Gogh, chega à conclusão de que as obras de Warhol só poderiam constituir uma forte crítica política, porque: “Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio” (JAMESON, 2002, p 35).

A tese que sustento aqui é a de que é um erro limitar o discurso de Warhol ao elogio ou à crítica da cultura do consumo e do espetáculo. Isso não significa dizer que não seja possível encontrar os dois tipos de postura



na sua obra e em seus textos. Elas estão lá, só que enunciadas de um ponto de vista propositalmente dúbio.

Comentando sobre o processo de trabalho com seus assistentes, Warhol dizia que sempre buscou uma certa quantidade de mal-entendido sobre o que estava propondo. Ele achava que os equívocos pontuais abriam espaço para que as fantasias de seus colaboradores intervissem na elaboração de suas obras, o que, segundo ele, quase sempre resultava em uma ideia melhor que a original. Diz, Warhol:

Se as pessoas nunca o entendem mal e se fazem tudo exatamente do jeito que você manda, elas viram transmissores de suas ideias e você fica entediado com isso. Mas quando você trabalha com pessoas que te entendem mal, em vez de receber *transmissões*, você obtém *transmutações*, e isso é muito mais interessante no longo prazo.¹⁴

Creio que Warhol persegue esse efeito de *transmutação* nos seus ensaios. Intencionalmente sua escrita produz pequenos mal-entendidos que dão ensejo a interpretações divergentes. A linguagem elusiva, a frase polêmica, a confissão, o oxímoro, todos esses artifícios encorajam hipóteses sobre suas posições políticas ao mesmo tempo que alimentam dúvidas sobre seu real juízo do capitalismo e da cultura de massas. Nesse jogo de gato e rato, a escrita de Warhol termina por refletir as projeções do leitor. Como explica Bourdon:

Com o tempo, todos os aspectos de Warhol - sua personalidade, sua arte, seu significado - serão reavaliados, mas ele ainda será mantido como um espelho de sua época. É perfeitamente possível que duas pessoas nunca percebam o mesmo reflexo - ele era muito esquivo e multifacetado para se fixar.¹⁵

Seria ingênuo concluir este artigo batendo o martelo e afirmando, sem titubear, que Warhol estava sendo utópico, irônico, cínico ou sincero em suas proposições sobre o capitalismo tardio e a cultura do espetáculo. Todas essas perspectivas estão em seu texto e nenhuma é conclusiva. No entanto, constatar a indeterminação da visão política e cultural de Warhol



14

(2013b, p.99)

15

(1995, p.13)

não é suficiente. Parafraseando Jameson, se não podemos afixar os textos de Warhol nem como ironia nem como elogio da sociedade de consumo, queremos ao menos saber se estamos lidando com uma literatura política/crítica ou não.

A minha resposta a essa pergunta é: sim, a literatura de Andy Warhol é crítica e política. Só que estamos diante de uma crítica direcionada sobretudo aos modos convencionais de representação política e social. A literatura de Warhol é política porque contradiz o senso comum. Nem sempre escrever politicamente significa abraçar uma das alternativas discursivas consensuais de seu tempo. Ao contrário disso, a dimensão política de um texto literário muitas vezes decorre da instabilidade semântica que ele é capaz de provocar com a redescritção da experiência pública ou privada em termos originais.

Assim acontece com a literatura de Andy Warhol, que interfere nos valores e significados da cultura dos anos 1970-80, sem com isso apresentar qualquer alternativa política sistemática. Pela dinâmica de revelação/ocultamento, ele tece um pensamento inquieto, que desvia dos modelos críticos da sua época sem necessariamente propor nada em troca.

O tipo de crítica que Warhol desenvolve nos ensaios circula por uma zona de intersecção da linguagem normativa, entrando e saindo da semiologia consolidada sobre o capitalismo e a cultura de massas. O preço dessa emancipação ideológica é que Warhol só pode participar do jogo político por meio de enunciações ambíguas, fragmentárias e arredias ao conhecimento sistematizado. Do contrário, seria facilmente enquadrado em alguma linha discursiva tradicional. Essa extrapolação do circuito semântico institucional permite que Warhol desenvolva raciocínios inexplorados, mas também o obriga a se ocultar em paradoxos, a cultivar o segredo, a alimentar constantemente a dúvida para manter o efeito indeterminado de seu discurso.

Ao transgredir a gramática do debate sobre o capitalismo e a cultura de massas, a literatura de Warhol desenvolve uma crítica das condições de possibilidade desse debate. Pelo desrespeito às regras do que pode ou não ser dito e de que forma se pode falar sobre o capitalismo, o narrador Warhol lança luz sobre os limites e arbitrariedades veladas da discussão política convencional.

O problema é que, se os ensaios de Andy Warhol são um exercício de exposição da norma do imaginário político tradicional, eles também são o silêncio voluntário e malicioso sobre as eventuais alternativas. O resultado é que toda a tentativa de desvendar o enigma da escrita de Warhol, incluindo este artigo, não pode ir muito além do espelho de suas próprias projeções.



Referências bibliográficas:

BAUDRILLARD, Jean. Andy Warhol: El Snobismo Maquinal. In. *Zona Erógena*. N° 22. Buenos Aires:

Universidad de Buenos aires, 1994, p. 1*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/54160500/3817-Baudrillard-Andy-Warhol-El-Snobismo-Maquinal>>. Acesso em: 11 de setembro de 2020.

BOURDON, David. *Warhol*. 1st Edition, New York: ABRAMS, 1995.

COLACELLO, Bob. In: Bob Colacello Thinks in 2018 Warhol Would Be Dating Kim Kardashian.

Entrevista para a Revista GARAGE, 2018.* Disponível em: <https://garage.vice.com/en_us/article/yw7deb/bob-colacello-warhol-kimkardashian>. Acesso em: 11 set. 2020.

CROW, Thomas. *The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent*. 1st Edition.

New Haven, Conn: Yale University Press, 1998.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. 1ª Edição. São Paulo: EDUSP/Odysseus, 2006.

FLATLEY, Jonathan. *Like Andy Warhol*. 1st Edition. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 2016.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo. Ubu Editora. 1ª Edição, 2017

GOLDSMITH, Kenneth. Preface and introduction to the interviews In WARHOL, A. *I'll Be Your Mirror:*

The Selected Andy Warhol Interviews (org) GOLDSMITH 1st Edition, Boston: Da Capo Press, 2004.

HONNEF, Klaus. *Warhol*. English Edition. Cologne: TACHEN, 2015.



LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

WOOLF, Reva. *Andy Warhol, poetry, and gossip in the 1960's*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

WARHOL, Andy. *Popismo: os anos sessenta segundo Warhol*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

_____. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 2013b.

_____. *América*. 1ª Edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

_____. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. (org)

GOLDSMITH, Kenedy. 1st Edition, Boston: Da Capo Press, 2004, p.90*.



A ESTÉTICA DA PERIFERIA: PATRIMÔNIO OU CRIME?

Carolina Maria Soares Lima¹

Resumo

O presente artigo é um dos excertos da pesquisa de mestrado que investigou a arte de rua em diferentes contextos na América Latina a partir dos processos de patrimonialização e criminalização da estética da periferia. Em relação à cidade de São Paulo, berço do grafitti no Brasil, as disputas e conflitos que se articulam em torno da arte urbana atravessam a política paisagística, uma série de mecanismos de lei encriptados, artistas e o mercado. A partir de uma extensa revisão bibliográfica, documental, grupos focais, entrevistas estruturadas e análises fílmicas, o presente artigo apresenta resultados referentes ao processo de criminalização da estética da periferia e da produção do espaço nas cidades contemporâneas, com foco para o estudo de caso da cidade de São Paulo.

Palavras-chave Patrimônio; criminalização; arte pública; espaço público.

Abstract

This article is one of the excerpts from the master's research that investigated street art in different contexts in Latin America from the processes of patrimonialization and criminalization of the aesthetics of the periphery. In relation to the city of São Paulo, the cradle of graffiti in Brazil, the disputes and conflicts that are articulated around urban art cut across landscape politics, a series of encrypted mechanisms of law, artists and the market. From an extensive bibliographical and documentary review, focus groups, structured interviews and film analyses, this article presents results regarding the process of criminalizing the aesthetics of the periphery and the production of space in contemporary cities, with a focus on the case study of Sao Paulo City.

Keywords Heritage; criminalization; public art; public place.

1

Carolina Lima é geógrafa (UFMG), mestre em geografia (UFMG) e especialista em políticas sociais integradas (Universidade Estácio de Sá). Seus interesses de pesquisa se relacionam à percepção do espaço nas metrópoles contemporâneas, em especial no que diz respeito à arte urbana. E-mail carolmssoares98@gmail.com



Introdução

O presente artigo constitui-se de um excerto da pesquisa de mestrado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa de Pós Graduação em Geografia, entre os anos de 2020 e 2021. Foram investigadas as relações entre a arte nas cidades e a produção do espaço urbano e, a partir da hipótese de que a presença da arte nas cidades consegue denunciar e aprofundar as contradições resultantes da produção do espaço, três contextos urbanos foram analisados, a saber: Medellín, na Colômbia, Belo Horizonte e São Paulo, no Brasil. Serão apresentadas, à frente, discussões relacionadas ao caso da cidade de São Paulo, com foco nas contradições que atravessam a estética da periferia, expressa na arte de rua: como os artistas de rua agem sobre as leis que orientam a arte de rua e deveria esta forma de manifestação ser considerada um patrimônio ou uma expressão do crime? O objetivo foi investigar as relações entre a arte como patrimônio e estética da periferia e a produção do espaço em São Paulo e a forma com a qual os agentes se comportam neste campo de tensões. Este objetivo se expressa a partir de um esforço em compreender o papel da arte e das representações nas cidades, de como a arte é parte do que constitui a memória e o patrimônio, além de dados coletados sobre a cidade de São Paulo, no Brasil, a partir de revisões bibliográficas, análises documentais e fílmicas, além de entrevistas e grupos focais.

O grafitti chegou ao Brasil no final da década de 1970 e as primeiras intervenções urbanas na cidade eram contestadoras da Ditadura Civil Militar (1964-1985), desestabilizando o discurso vigente sobre a sociedade (Campos, 2009). Hoje, São Paulo é uma espécie de Nova Iorque brasileira em termos de arte de rua, com estilos e técnicas específicos e característicos dos artistas locais, pelo fato de que o mercado de tintas e ferramentas costumava ter preços muito elevados para os artistas, que desenvolveram seus próprios insumos, produzindo diferentes traços e estilos da arte (Pennachin, 2011). Desde a gestão de Serra/Kassab (2005-2013), a cidade passou por um movimento no qual o governo local declarou “guerra ao pixo” e apagou diversos grafites da cidade.

Foram coletados dados empíricos a partir de análises documentais, entrevistas com artistas e com a própria prefeitura, realização de grupos



focais com artistas e análise fílmica de dois documentários que tratam do campo analisado. É verificado um fluxo de relações entre o centro e a periferia da cidade, que atravessam os moradores mas também atingem a arte em aspectos relacionados à produção e às narrativas. Há um campo de tensões, articulado a partir de diferentes agentes, que se estabelece pelas disputas pelo controle da paisagem urbana, que reflete a exclusão e a marginalidade presentes na própria cidade, representando a criminalização de uma estética própria da periferia.

A arte de rua surgiu no Brasil em um contexto de protesto num movimento de oposição à ordem e à lógica de produção do espaço. São verificadas ações que estabelecem tentativas de cooptar estas manifestações, ou de silenciamento destes grupos que, comumente, são segregados e subalternizados nos espaços das cidades. Os processos de apropriação do espaço público são condicionados por representações segregacionistas, que mediam processos de territorialização de diferentes grupos sociais no próprio espaço (Serpa, 2007). Os produtores de culturas marginalizadas são excluídos de processos por diversas violências, uma delas a encriptação dos textos e disposições legais, ou seja, a utilização de termos e arcabouço léxico próprio de um grupo, sendo um mecanismo de reprodução da exclusão (Sanín-Restrepo & Araújo, 2020) e tal processo será analisado à frente.

Aspectos metodológicos

As principais técnicas utilizadas foram a revisão bibliográfica, a revisão documental, a observação não participante, as entrevistas estruturadas, os questionários e os grupos focais. A revisão bibliográfica consiste em uma revisão em materiais já publicados em artigos científicos, livros e outros materiais disponibilizados na *internet*. Já a revisão documental consiste na análise de dados que não receberam tratamento analítico, sendo, neste caso, legislações, editais de fomento, postagens na mídia, ofícios e outros dados oficiais. Foram realizadas análises documentais das legislações e outros documentos oficiais a incidir sobre a produção de arte de rua em São Paulo desde meados do século XX e análises sobre os editais de fomento à arte de rua para compreender premissas das legislações em vigor e de que



forma o campo de tensão se estrutura ao redor da estética e do patrimônio da periferia urbana.

O grupo focal teve como objeto a interação entre os participantes e o pesquisador, a partir da discussão com foco em tópicos específicos e diretivos, sendo uma estratégia metodológica qualitativa, uma vez que a pesquisa qualitativa busca respostas acerca da subjetividade das pessoas (Aschidamini & Saupe, 2004). Foram contatados 9 artistas, a partir do preenchimento de um formulário onde estes manifestavam interesse em colaborar com a pesquisa, para a realização do grupo focal. No entanto, apenas 4 compareceram na data agendada para o grupo focal. Além dos grupos focais, foram utilizadas entrevistas individuais, que oferecem a possibilidade de conhecer e aprofundar aspectos da realidade coletiva, além de serem capazes de auxiliar a captar aspectos das subjetividades presentes em suas pesquisas.

Arte como memória, patrimônio e efemeridade

A arte na cidade cumpre papéis importantes para a consolidação da memória e do imaginário coletivo, ainda que, por vezes, efêmera (LIMA, 2021). A grande questão que deve ser colocada à arte, não consiste em “por que” foram feitas e sim “para que” são feitas. As obras devem, de tal modo, se apresentar com resíduos à reflexão e as respostas finais das obras são atingidas somente por meio das mediações de suas temáticas. Por conta da necessidade da reflexão para a finalização da verdade da arte, conclui-se que a arte se torna social por meio dos indivíduos e não necessariamente pela sociedade, ainda que seja mediada pela estrutura social dominante.

Pelo fato de que as obras têm influência das relações de produção e das forças produtivas correntes e seus conteúdos temáticos, a arte é social (Adorno, 1988). Não é social somente por isso, mas também pela posição que adota de forma antagônica perante a sociedade, pois, simultaneamente, a critica e a nega a partir de sua própria existência. A arte respeita as massas quando lhes mostra o que poderiam ser e deve ser encarada como um fato social que se faz embaraçado na memória. É essencial pensar a memória como um momento de transformação da materialidade. As representações, ao aludir à memória coletiva e à história pública recentes, podem gerar distúrbios na ordem do sensível junto aos sujeitos sociais agentes do espaço.



As imagens visuais têm um papel-chave na percepção e na valorização do entorno social e que as obras em si (por meio do ver e do representar) são atos materiais, pois constituem formas de intervir no mundo, ou seja, não são materiais apenas pela sua existência concreta, mas também pela repercussão por ela engendrada (Caggiano, 2010). A arte pode ser orientadora da visão sobre a realidade presente, elucidando e denunciando aspectos da profundidade social, frequentemente apagadas no cotidiano. A intervenção pela arte não se daria, portanto, na ordem material, mas sim na ordem do sensível e esta, sim, geraria alterações na materialidade por meio dos sujeitos (Caggiano 2010).

A arte também pode antecipar algo da sociedade e transforma-se em ideologia por meio do que sugere para as possibilidades do mundo (Adorno, 1988). Então, a arte, simultaneamente, seria passível de denunciar e antecipar aspectos da sociedade, tornando toda obra em um sistema de contradições. A arte conta a história e só se faz expressiva mediante o contexto em que ocorre, pois se verifica uma cumplicidade entre a arte e a sociedade. Contudo, para se opor a aspectos da sociedade, é necessário que a obra se identifique com algum aspecto do contexto da sua produção.

O visual tem um papel fundamental na construção do sentido social e da consolidação da memória coletiva. No campo visual há produtos que sintetizam e expressam valores e crenças de uma sociedade (que se fazem constituintes das identidades das mesmas) e que, na modernidade, a cultura visual é atravessada por gênero, raça e classe, as quais disputam a construção e ocupação dos espaços de representação (Caggiano, 2010). A arte pública, portanto, teria seu papel definido como gerador de identidades visuais a partir do espaço público e conversor do espaço público urbano em um território de confluência de manipulações e resistências. Logo, o espaço torna-se meio de estratégias, um “campo de batalha onde as armas são o discurso” (Castellanos, 2017, p. 146). O espaço público pertence a quem o habita e por ele circula, sendo assim, um espaço coletivo – por tal motivo, as paredes deveriam representar e refletir as culturas coletivas de forma a respeitar as memórias das comunidades em que se inserem e resistir à colonialidade ocorrente.

A memória, que pode ser entendida em termos políticos, é considerada um ponto-chave para pensar a cidade como um espaço de



participação política e construção de identidades – individuais e coletivas. Isso ocorre porque ela consegue reconstruir o passado e ressignificar o presente, evocando sentidos que podem ser incorporados à ação política, permitindo a reconfiguração do espaço no âmbito socioespacial. Ao evocar o passado, compartilhando história local com marcos sociais, a memória coletiva reverbera pelas novas gerações (Betancur, 2018). O simbólico como ferramenta do artístico e o artístico para expressão social e política fazem parte da memória coletiva nas metrópoles do Sul Global, com ênfase para os murais que funcionam como dispositivos da memória (Betancur, 2018). As obras têm fundamental importância na configuração do urbano como um espaço de participação política, por meio da memória evocada pela arte. As “pontes da memória” são as criações pictóricas, realizadas no espaço urbano (Betancur, 2018). Por meio dessas representações, os artistas dão visibilidade às memórias da cidade, com um exercício de recuperação da herança política e de resistência ao conflito e às transformações sofridas pelo território.

A materialização da memória por meio do simbolismo e da arte é uma maneira de transcender a realidade cotidiana e ocupar espaços que, anteriormente eram vazios, ou marcados por práticas violentas, por exemplo, com representações artísticas. Acionar a memória é um ato político, pois ao recordar, cria-se pontes para a memória, gerando pontes simbólicas a um tempo passado, recordando narrativas e existências contra-hegemônicas. De modo que, os sujeitos conseguem realizar uma crítica importante à realidade em que vivem, e, assim, transformá-la. O acesso à memória não se dá exclusivamente no plano sensível: a realidade material dos conflitos é indissociável de suas representações (Butler, 2016). Nesse sentido, verifica-se a importância da arte urbana como um patrimônio das metrópoles mas que sofre um processo de criminalização, amparado, por instrumentos legais como algumas das leis analisadas à frente.

Da arte e as representações na metrópole: São Paulo

Há uma relação íntima entre a arte, a política e a produção do espaço público nas cidades contemporâneas. Isso ocorre pelo fato de que a arte pública é considerada uma prática espacial capaz de atribuir



diferentes sentidos e constituir lugares. A arte consegue mediar a relação dos agentes entre eles mesmos e com o espaço a partir da produção, fruição e recepção artística nas cidades contemporâneas. O muralismo, que, em certa medida deu origem à arte de rua como conhecemos, foi tido como um movimento perigoso, que levou ao questionamento dos sentidos que o termo perigo recebe (Castellanos, 2017). Isso pode ser expandido para outras manifestações visuais que se estabelecem nas cidades como murais, pixo e *graffiti*. Viver na metrópole é perigoso, uma vez que parte das relações são permeadas por violência. Contudo, é perigoso, pois as obras, os murais, geram discussões públicas, podem apresentar, discutir e expor identidades, podem narrar os contextos das sociedades e gerar diálogo com as massas de uma forma extremamente pública: nos muros onde todos podem vê-las. É perigosa, pois não pede a vez no jogo da fala: os murais e *graffitis* gritam na urbe e colocam em xeque as estruturas vigentes, já que podem proporcionar uma espécie de paralaxe. A arte pode desvelar profundas contradições e questões, denunciando a agentes, que antes não notaram as contradições e desigualdades da vida contemporânea.

Contudo, o mural e o *graffiti* não são perigosos somente pelo movimento que instauram em campo. São perigosos, pois aqueles que os fazem, os artistas, são colocados em uma situação de marginalização, de perigo constante frente à violência policial, de possibilidades de censura, apagamento e silenciamento. Frente ao sofrimento constante e a melancolia da vida da metrópole, aqueles que tentam dar cor à cidade e expressar publicamente suas angústias são violentados fisicamente e por meio das mais diversas formas simbólicas de violência, passando pelas leis que restringem suas ações até as condições de trabalho e os riscos aos quais são expostos.

Um instrumento do Estado, que colabora com a segregação e a desigualdade entre os artistas de rua, é o fomento mediante edital. Isso acontece por conta do acesso às possibilidades de se inscrever e as burocracias enfrentadas pelos artistas para serem finalmente contemplados. Nem todos os artistas conseguem acessar as possibilidades por conta dos requisitos básicos impostos pelos editais. A propriedade é estruturante da vida no sistema capitalista, por isso não se pode pintar qualquer muro com qualquer coisa. Contudo, a publicação de editais de fomento



a obras de arte são formas de domesticar o conteúdo, designar os locais e, conseqüentemente, restringir os artistas em diversas formas: desde o processo criativo até a seleção minuciosa dos artistas que acessam o recurso e a permissibilidade de execução das obras.

Este processo, de designação de recursos, não é democrático, pela quantidade de obras e artistas selecionados ser um número limitado, incontavelmente menor do que a quantidade de artistas na cidade, uma vez que a seleção contempla algumas dezenas de artistas em uma cidade com milhões de habitantes. Essa distinção colocada pela lei (Cidade Limpa), que será desdobrada à frente e pelos editais de fomento, colabora para a ampliação da marginalização. A arte de rua existe sob duas facetas da margem: aqueles que conseguem sobreviver dentro delas e aqueles apagados e que quase não existem fora. Isso porque, assim como há artistas institucionalizados e reconhecidos e aqueles outros que não estão na legalidade e correm riscos constantemente.

São Paulo é considerada o berço da arte de rua brasileira, com estilos e técnicas específicos das ruas paulistas, que diferem do restante do mundo, especialmente pelo fato de que o mercado de tintas e ferramentas costumava ter preços muito elevados para os artistas, que, por isso, começaram a desenvolver seus próprios insumos (Pennachin, 2011). Esses diferentes insumos produzem diferentes traços e estilos da arte. Outra manifestação essencialmente brasileira, que pode ser observada em São Paulo é a pichação, que se assemelha ao graffiti mas é tratada de forma distinta por sua gênese.

A Lei Cidade Limpa (Prefeitura de São Paulo, 2006), instituída sob a gestão de Gilberto Kassab (2006-2012), define paisagem urbana e dispõe sobre as estratégias da política de paisagem urbana, incluindo mecanismos de fiscalização além da criação de padronizações mais restritivas e o disciplinamento de elementos presentes em áreas públicas. No manual de aplicação da lei, há definições do que se entende por arte pública e regras para a instalação e execução de suas obras. Parte significativa das expressões de arte pública precisa da aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana, além de ter o conteúdo revisado, controlando a produção estética na cidade. Murais e *graffittis* precedentes à lei foram apagados, sem definição prévia de quais deveriam ser apagados.



Sobre os editais e as leis que tangem a ordenação da paisagem é imprescindível destacar que passam por um processo chamado encriptação: uma série de ocultamentos que ultrapassam a linguagem propriamente dita, mas atingem os processos de comunicação, as normas que a língua opera e as possibilidades de sua modificação (Nascimento, 2020). Todas as comunicações podem ser encriptadas e isso, no caso estudado, não se dá, portanto, apenas no nível da escrita, mas até mesmo no processo de acesso e nas subjetividades envolvidas no mesmo. A forma com a qual a lei e os editais são elaborados, divulgados e executados são responsáveis pela exclusão de determinados grupos desse processo. O jogo da linguagem, portanto, não é restrito ao léxico. O raciocínio por trás das ações dos agentes compõe esse jogo. Mais especificamente, o jogo da linguagem tem o significado das coisas fazendo sentido aos especialistas enquanto coloca os não especialistas numa forma silenciosa de violência e essa disposição reforça a estrutura da exclusão na qual vivemos na contemporaneidade.

Dos dados empíricos

A coleta de dados empíricos, conforme supracitado, seguiu por análises fílmicas, documentais, entrevistas e grupos focais. Os documentários Pixo (Pixo, 2009) e Cidade Cinza (Cidade Cinza, 2013) apresentam diferentes pontos de vista sobre o pixo e o *graffiti* na cidade de São Paulo. A escolha destes documentários se deu pois ambos tratam da cidade de São Paulo, refletem a realidade das manifestações de arte de rua e sua relação com o Estado e tidos como referências na temática.

O documentário Cidade Cinza (Cidade Cinza, 2013) incide sobre a questão da política de limpeza urbana apresentada na gestão de Gilberto Kassab e a repercussão do apagamento de um famoso mural da cidade. O filme aborda a diferenciação entre cultura e vandalismo, o que remete às noções da ilegalidade e suas fronteiras mal delimitadas na contemporaneidade. O documentário também traça a trajetória do movimento muralista e de *graffiti* no Brasil, a falta de reconhecimento do movimento artístico e a marginalização sofrida pelos artistas.

No contraponto, o documentário acompanha os trabalhadores contratados pela prefeitura para realizar o apagamento das obras. É



interessante notar que esses trabalhadores decidem, a partir de um julgamento moral próprio, o que é arte e o que não é, determinando o que deve ser mantido na paisagem urbana. O que esse movimento revela e reforça é ainda mais do que isso: mesmo na aurora do século XXI, o pensamento colonialista persegue, classifica e tenta domesticar a arte dinâmica na maior cidade brasileira.

O filme *Pixo* (Pixo 2009), apresenta a cidade de São Paulo como um quadro a ser pintado. A pichação é uma forma de comunicação e expressão para muitos jovens que se sentem silenciados e marginalizados na cidade contemporânea. Os depoentes do documentário trazem algumas percepções que colaboram para a análise apresentada neste trabalho, a mais relevante apresentada logo no início do documentário, quando um dos depoentes diz que “a pichação é pra afrontar mesmo” [sic]. A partir disso é possível reforçar o argumento de que a arte de rua, nesse contexto, tem um papel fundamental de “incomodar”, ou melhor, promover uma desordem na ordem do sensível. Ainda que se assemelhe à proposta do graffiti, os pichadores, no entanto, sofrem repressões mais severas do que as relatadas pelos grafiteiros. Os relatos no documentário passam por exemplificação de situações em que os pichadores são obrigados pelos policiais que os abordam a beber a tinta que usavam para fazer suas obras, além de outras violências, como terem seus corpos pintados com as tintas, que são, por vezes, tóxicas, e também agressões físicas a partir dos policiais.

Os depoentes do documentário destacam que o *graffiti* é mais aceito que o *pixo*, de modo que eles são mais marginalizados, e é evidente que, mesmo sendo manifestações que provocam o dissenso e interferem na paisagem urbana, a reação ao *pixo* reforça a marginalidade e a segregação impostas pela própria produção do espaço urbano: os *pixadores* são artistas que se dizem “da favela” e se sentem silenciados. Os depoentes apontam que o *pixo* surge para muitos como uma resposta à desigualdade da própria cidade e têm o *pixo* como uma alternativa, uma vez que não têm o que fazer, ou seja, sentem-se impotentes frente à desigualdade.

De tal modo, então, pode-se afirmar que a intenção das manifestações artísticas tanto do *pixo* quanto dos murais e do *graffiti* é de transmitir uma mensagem para os moradores da cidade e transeuntes do espaço público



urbano, além de resgatar a memória e apresentar narrativas insurgentes sobre a realidade social. Além disso, com a colaboração dos documentários, nota-se que a intenção dos artistas se situa no que entendemos pela busca da provocação do dissenso entre aqueles atravessados pela arte.

No que diz respeito aos dados coletados a partir dos artistas de rua, foi possível perceber que os artistas percebem a cidade de uma forma não convencional. O urbano, marcado pela exclusão e pela propriedade privada, é observado pelos artistas como uma tela a ser pintada. Esses agentes fazem dos fixos urbanos um suporte para transmitir mensagens que rompem com o discurso vigente: essa estratégia é uma forma de buscar romper com a estrutura, seja pela “sugestão de pauta” ou com as representações da “resistência do povo”, contando a história e agenciando sentidos a partir de narrativas de diferentes grupos.

Todos os artistas apontam que realizar trabalhos na periferia, em relação ao centro, é mais acolhedor e que têm potencial de atingir mais pessoas no sentido de transformar suas vidas. Eles destacam, também, que na periferia são mais valorizados e que os moradores se sentem mais gratos e interagem mais com as obras, remontando, muitas vezes, memórias e narrativas próprias do território. Todos eles também destacam que acreditam que suas obras têm um engajamento e um significado político, seja pelo próprio fato de fazer uma obra pública, seja por questionar a propriedade ao pintar em muros ou até mesmo pelo teor das temáticas presentes nas obras.

Ainda foi evidenciada a reprodução da exclusão, direcionada a determinados grupos na metrópole. Isso reforça o argumento levantado anteriormente, já que determinados grupos (mais famosos, com mais capital social, intelectual ou financeiro acumulado) têm mais acessos, são melhor recebidos e menos excluídos do processo. Também foi realizado um grupo focal com 3 artistas da cidade de São Paulo, virtualmente. Os artistas apontaram, logo no começo da conversa, que muitos não sabiam fazer distinção entre as formas de expressão (*graffiti* e *pixo*), em especial o que seria mural, o que é a principal ocupação de um deles, na atualidade. De tal modo, fica evidenciada a subjetividade entre a percepção das manifestações, sendo extremamente semelhantes, mas uma delas ocupa um *status* de patrimônio da cidade e a outra de crime.



Uma vez que a vida nas ruas e nas cidades vem sendo erodida pelos automóveis, estar na rua e reivindicar o espaço público é um ato político em sua essência. Os artistas apontaram que a arte de rua saiu de um lugar no qual era extremamente mal vista pela sociedade a um patamar, em certa medida, elitizado, com exposições de artistas que se originaram nas ruas. Sobre este deslocamento das ruas para os espaços do circuito oficial da arte, os artistas destacam que isso rompe com o propósito da arte de rua, sendo de disseminar cultura e conhecimento pela cidade e, ainda, levar as produções culturais de um espaço da cidade a outro.

Um dos artistas apontou que uma das missões da arte de rua na periferia é fazer com que os artistas busquem o que ocorre no centro e levem o que está no "centro" para a periferia. Para eles, fazer arte de rua na periferia é mais que expressar opiniões populares, mas faz parte do processo de construção de conhecimento próprio de um lugar. É importante compreender a arte de rua como uma ferramenta emancipatória da própria periferia para estabelecer comunicação com seus pares, por exemplo. O mesmo artista apontou que depender do deslocamento dos moradores da periferia para as instituições culturais do centro, como universidades e museus, para o acesso ao conhecimento é um desafio subsidiado pelo Estado: dificultar o acesso ao conhecimento a partir do circuito oficial é uma ação reconhecida pelos artistas que notam na arte de rua uma possibilidade de romper com tal sistema.

Eles destacam que as obras apontam e denunciam problemas da sociedade brasileira, narrando uma história própria de um grupo que não é representado em outras linguagens. Contudo, quando a arte de rua é proibida e perseguida, para eles é "coibir o acesso de cultura e conhecimento à periferia". Para os artistas, a "favela consome e produz" muito mais arte do que realmente sabem que "consome e produz", pela própria repressão que as culturas periféricas sofrem na cidade, desde a perseguição sofrida pelos artistas visuais, passando pela criminalização dos bailes *funk* e até chegando na estigmatização da arquitetura periférica. Quando perguntados sobre a perseguição de artistas e de obras a partir do Estado e da própria sociedade, os artistas apontam que a gênese das perseguições se dá na origem dos artistas (bairro, gênero e etnia, por exemplo), somado ao conteúdo das obras e ao interesse de promoção ou descontinuidade política.



O Estado cumpre um importante papel, por intermédio dos governantes, para a produção do espaço e da própria arte no espaço. Considerando a evolução do posicionamento dos governantes da cidade de São Paulo frente à arte de rua, nota-se que o fato de que o graffiti e a arte urbana eram tidos como uma atividade de natureza transgressora, identificada como vandalismo no espaço público, mas, que recentemente, começou a ter uma valorização a partir do Estado. Além disso é possível notar que os governos alinhados mais à esquerda ou centro, como o PT (Partido dos Trabalhadores), tinham políticas que favoreciam os murais e *graffiti*, enquanto os governos mais à direita, como o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), agiram de forma a coibir tais expressões artísticas.

A Lei Cidade Limpa (São Paulo, 2006), que dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo, sistematiza uma série de mecanismos de imposições sobre a paisagem urbana. A lei define paisagem urbana e explicita o que defende sendo o bem-estar estético, cultural e ambiental da população. Além disso, delibera sobre as estratégias da política de paisagem urbana em São Paulo, incluindo mecanismos de fiscalização, estabelecimento de normas, a criação de padronizações mais restritivas e o disciplinamento de elementos presentes na área pública. A lei incidiria, majoritariamente, sobre os anúncios presentes no extrato visível da paisagem urbana, contudo, abriu espaço para as proibições mais assertivas das manifestações artísticas de graffiti e murais. Boa parte das expressões de arte pública (instalações, murais, pinturas e empenas) precisa, a partir da lei e das normativas que a acompanham, da aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana, além de ter o conteúdo revisado pela mesma comissão. Murais e graffiti precedentes à lei foram apagados pela empresa contratada pela prefeitura para tal, sem definição prévia de quais deveriam ou não ser apagados (São Paulo, 2016).

No contraponto às leis que proíbem, criminalizam e ordenam as expressões visuais no espaço público, a prefeitura de São Paulo, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, desde 2017 conta com editais de pintura de arte urbana para o Museu de Arte de Rua (MAR). Por meio dos dados públicos, fornecidos pela própria secretaria em dezembro de 2020, algumas análises são apresentadas à frente. O primeiro edital, que recebe o nome "Edital de Concurso de Pintura de Rua" (São Paulo,



2017), seleciona projetos de coletivos (excluindo, de imediato, artistas que trabalham individualmente), constituídos no município há pelo menos três anos. Além disso, os proponentes devem enviar uma série de documentações, incluindo seus currículos, portfólios e históricos. A exemplo, com base no edital de 2017, houve a solicitação de portfólios e currículos de todos os membros dos grupos de artistas e coletivos, gerando um impeditivo a artistas que trabalham sozinhos ou com colaboradores que não têm trajetória solidificada, bem como oito diferentes declarações e comprovantes que precisam ser emitidos em órgãos públicos.

Mais um exemplo da exclusão sistemática a partir do edital é a formação da Comissão Julgadora do mesmo, escolhida pelo secretário de cultura e não por formas mais participativas de decisão. Dessa forma, é possível analisar a reprodução do poder do secretário e de suas inclinações a partir dos escolhidos para compor a comissão, reforçando a exclusão de outros grupos no processo. Nota-se, assim, evidências da reprodução da exclusão nos processos referentes à arte urbana na cidade de São Paulo.

Em São Paulo, no ano de 2020, foi realizado um edital para o MAR. O Museu recebeu 20 obras que homenageiam os profissionais da saúde pelo trabalho prestado durante a pandemia do coronavírus, patrocinados pela prefeitura de São Paulo. O fato reforça que a arte pode ser um instrumento de propaganda a partir do Estado, uma vez que o governante recorre à arte pública para reforçar ideias propostas por ele. Os editais surgem como uma ferramenta que apoia e dá visibilidade a determinados artistas, mas a sua existência de forma não democrática aprofunda a exclusão daqueles que não são contemplados e continuam a realizar suas obras fora da legalidade.

Após solicitação à Prefeitura de São Paulo, foi informado que nos anos de 2019 e 2020 as contratações foram a partir de curadoria interna, não havendo, portanto, inscrições por edital. É possível evidenciar, a partir dos dados, que, nas edições ocorridas via edital, o recurso foi mais descentralizado, com um escape verificado da região central, onde há a concentração de capital financeiro na cidade. De tal modo, ainda que os editais impliquem em uma burocracia e gerem dificuldade para os artistas da margem produzirem e os moradores da margem acessarem, eles são um importante meio de democratização dos recursos e da cultura.



Discussão dos resultados e considerações finais

Nota-se, portanto, que a arte e o Estado não se encontram apenas no fomento ao turismo e à cultura na metrópole. Na cidade de São Paulo, pode ser observado que a política em relação à arte urbana se altera fortemente de acordo com os governantes que assumem a prefeitura, sendo, ora mais progressista, no sentido de fomentar a arte de rua e o trabalho dos artistas num geral, ora mais conservadora, trabalhando para a “limpeza” da cidade e fundando a perseguição aos artistas em políticas higienistas. Alguns artistas entrevistados apontam que sentem como se as ações e políticas que atravessam a arte servem como resposta aos governantes anteriores, no sentido de promover descontinuidades a políticas culturais.

Verifica-se o campo de tensão a partir de diferentes agentes que se interessam pelo domínio e controle da paisagem urbana e das inscrições que nela se fazem: os artistas, o Estado e o mercado. A cada novo governo, por exemplo, as políticas para a arte de rua são tensionadas de forma mais ou menos progressista, como resposta às políticas dos governos anteriores ou até mesmo ao teor das mensagens presentes nos muros das cidades. É importante notar que este campo de tensões reflete a exclusão de determinados artistas ao mesmo tempo que dá visibilidade e agrega capitais a outros artistas. Os que conseguem executar suas obras, garantem a permanência das mesmas na paisagem e, por vezes, são contratados por agentes do mercado ou têm suas obras expostas em galerias do circuito oficial da arte. Nestes momentos é possível verificar um esvaziamento da possibilidade de dissenso conferida pela arte de rua: o Estado e o mercado dominam a arte e controlam as mensagens que permanecem na paisagem urbana por meio de seus poderes e capitais.

Revela-se uma postura dual do Estado em relação à política para a arte urbana em São Paulo. Sendo assim, é importante destacar haver um reconhecimento das potencialidades e da importância da arte de rua para a cidade, como símbolo identitário, parte do patrimônio da cidade e, também, forma de resistência, por meio da visibilidade e da valorização de grupos subalternizados. Também é verificada a reconhecida investida na descentralização, com foco na periferia, tendo estes lugares como a origem das manifestações de arte de rua. Além disso, é fundamental notar que o



MAR surge como uma política compensatória em resposta às críticas sofridas pelos governantes aos apagamentos e ao processo de criminalização dos artistas dos murais a partir das políticas Cidade Limpa e Cidade Linda.

No que tange o pixo e o *graffiti*, é verificado que ambas as manifestações são sitiadas, criminalizadas e perseguidas pelo poder público. O interesse pelo dissenso e pela dominação das mensagens que atingem as massas é algo evidenciado pela busca constante do controle da paisagem a partir do Estado e do mercado, mas os artistas continuam a encontrar formas de deixar seus protestos impressos nas estruturas da cidade de São Paulo, mesmo com a perseguição e a cooptação da arte pelos agentes do Estado e do mercado.

Alguns pontos são de importante destaque a partir da análise das entrevistas: há uma disputa que se estabelece num campo de poder por meio da busca pelo controle das representações que compõem a paisagem no espaço público das metrópoles; há um relacionamento entre o conteúdo das obras e a própria produção do espaço: de acordo com os artistas, as temáticas impressas em suas obras buscam denunciar as contradições presentes nas cidades e sociedades contemporâneas; o fazer artístico da arte de rua é político, não apenas por conta das representações e seu potencial de narrar outras histórias, mas pelo próprio fato de ocupar o espaço público como forma de reivindicar a rua; a recepção da arte de rua pelas classes médias, pelo mercado e pelo próprio Estado é um sintoma do sistema de exclusão em que se funda a produção neoliberal do espaço, apoiada em pilares racistas, classistas e sexistas, tal como o próprio capitalismo; a produção e a recepção da arte de rua e a produção do espaço urbano, assim como a produção de lugares e das relações dos sujeitos com o espaço são processos íntimos, nos quais pode ser observado uma inferência entre os elementos.

É imprescindível compreender que o Estado impõe medidas por meio de práticas violentas. Ainda que sejam violências simbólicas, as imposições verticais colocadas a partir do Estado, por vezes irrefutáveis e apoiadas por agentes com um vasto acúmulo de capital, são responsáveis pela manutenção da ordem no espaço urbano. Essa manutenção da ordem impossibilita a inserção de novos agentes no campo, excluindo grande parte da população do processo democrático. As ações do Estado, sejam as



ações propositivas (da Lei Cidade Limpa e dos editais de fomento), sejam as ações responsivas (como resposta às manifestações), são, todas elas, ações de polícia, por conseguinte, violentas.

Além disso, a exclusão dos artistas do processo de formulação desses instrumentos verifica-se como uma prática violenta e de exclusão. Há uma linha muito tênue entre a legalidade e a ilegalidade no Brasil. Sendo assim as formas de exclusão e de expressão do necropoder (apresentadas pelos autores supracitados) são fundamentais na distinção da legalidade e da ilegalidade. As fronteiras entre esses termos são extremas e subjetivas a quem as aplica no cotidiano da metrópole.

É possível concluir que a participação e a democracia são inatingíveis na estrutura presente do neoliberalismo. Esses agentes, marginalizados, são colocados numa situação na qual precisam articular estratégias para serem reconhecidos e impor seus interesses no campo, como foi possível de ser feito com os artistas que receberam os pedidos de desculpas da prefeitura de São Paulo. Caso contrário, é provável que esses agentes vivam à margem do campo, como aponta um dos artistas entrevistados: “Durante todos os editais que participei, dos processos seletivos, me senti diminuído em todos”. O caso do apagamento dos murais em São Paulo demonstra a fragilidade dessas definições, e a seletividade da legalidade no Brasil. Ademais, os capitais acumulados pelos sujeitos, dos artistas renomados que, ao contrário de outros, que tiveram suas obras apagadas, foram recompensados com a encomenda de um novo trabalho.

As cidades, em especial as situadas no Sul Global, são o retrato da globalização e da desigualdade na periferia do mundo. Nelas, além da desigualdade de acessos e da ausência de cidadania, a violência também é aprofundada nas práticas de exclusão, silenciamento e força. Num contexto em que a desigualdade e a violência são legitimadas, práticas e ações que reforçam essa estrutura são, por vezes, naturalizadas. Ou seja, as imposições por intermédio dos instrumentos jurídicos (no caso que analiso, a Lei Cidade Limpa e os próprios editais de fomento), são naturalizadas e aceitas como se não representassem uma forma violenta de marginalização e exclusão de determinados grupos. Essa dominação faz-se presente no tecido social de maneira constante, afetando quase todos, senão todos, os aspectos da



vida humana, ou seja, podemos extrapolar esse jogo de dominação para a leitura do mundo, a partir dessa imposição colonial do poder, que impõe uma segregação social na contemporaneidade.

A linguagem dos editais e das leis estão encriptadas, impossibilitando a compreensão de determinados grupos e, conseqüentemente, articulando a exclusão desses. Por meio desse tipo de mecanismo fica evidenciado que determinadas condições de existência são veementemente impossibilitadas de alcançar uma série de possibilidades e estratégias na metrópole contemporânea, não apenas no contexto das políticas culturais. A análise das leis e dos editais compuseram uma etapa da pesquisa que teve como objetos a lei como mecanismo de exclusão e criminalização a partir de uma prática artística, de memória e patrimônio. A exclusão a partir da encriptação das ferramentas aparece, portanto, como sintoma da violência estrutural imposta no sistema de exclusão na qual a sociedade se estrutura.

Após as análises, fica evidenciado que a arte de rua denuncia as mazelas sintomáticas da reprodução social do espaço e, simultaneamente, a reação à arte de rua aprofunda um dos principais sintomas da produção do espaço na contemporaneidade, sendo a exclusão. Isso destacado pelo teor das narrativas presentes nas obras e pelo ato político de estar e ocupar as ruas com a produção de obras artísticas nos espaços públicos. O argumento também se manifesta a partir das verificadas reações das classes médias e dos governantes, aprofundando a marginalização ou capitalizando a partir do sofrimento de uma classe. Há um evidente campo de tensões, articulado a partir de diferentes agentes, que se estabelece por meio de disputas pelo controle da paisagem urbana. Tal campo reflete a exclusão e a marginalidade presentes na própria cidade. Estes marginalizados buscam na arte de rua formas de se expressar e contestar tal lógica, reforçando o argumento já apresentado de que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano.



Referências

- ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ASCHIDAMINI, I. M.; SAUPE, R. Grupo focal estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 9-14, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/cogitare/article/view/1700>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- BETANCUR, L. F. A. **Los puentes de la memoria**: jóvenes, arte y memoria en la ciudad de Medellín. Medellín, 2018. Disponível em: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10220/1/AlvarezLuisa_2018_PuentesMemoria.pdf. Acesso em: 7 jul. 2021.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAGGIANO, S. **El sentido común visual**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- CAMPOS, E. B. V. Grafite: manifestação artística presente no estado de São Paulo e suas implicações sociais e culturais. **Revista Científica do Centro Universitário de Jales**, [s. l.], ed. 10, p. 74-94, dez. 2019. Disponível em: <https://reuni.unijales.edu.br/edicoes/14/edicao-completa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- CASTELLANOS, P. Muralismo y resistencia en el espacio urbano. **Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales**, Almería, v. 7, n. 1, p. 145-153, 2017. Disponível em: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- CIDADE Cinza. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Elenco: Os Gêmeos. São Paulo, SP: Sala 12 Filmes, 2013. 1 vídeo (72 min). Publicado pelo canal DNA Urbano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag&ab_channel=DNAUrbano. Acesso em: 18 jul. 2021.
- NASCIMENTO, D. M. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira**. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.
- LIMA, C. M. S. O estudo da arte de rua como um fenômeno urbano e prática espacial na geografia. E-metropolis, Online, ano 12, n. 46, p. 19-26, 2021. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_



pdfs/000/000/358/original/emetropolis46_art1.pdf?1639513228. Acesso em: 17 fev. 2022.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 8 jul. 2021.

PIXO. Direção e Produção: Roberto T. Oliveira. Roteiro e Fotografia: João Wainer. [São Paulo, SP]: [s. n.], 2009. 1 filme (61 min). Publicado pelo canal TX Now. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&ab_channel=TXNOW. Acesso em: 18 jul. 2021.

SANÍN-RESTREPO, R.; ARAÚJO, M. M. The theory of encryption of power: itinerary of an idea. **Revista da Faculdade Mineira de Direito**, Belo Horizonte, v. 23, n. 45, p. 18-33, 2020. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Direito/article/view/23688/16902>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006**. Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2006. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14223-de-26-de-setembro-de-2006>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Manual ilustrado de aplicação da lei cidade limpa e normas complementares**. São Paulo: Gestão Urbana de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Edital nº 01/2017/SMC-NFC. Processo nº 6025.2017/0001267-6. [Abertura de inscrições para o 1º Edital de Concurso de Pintura de Rua]. **São Paulo**: SMC, 2017. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/editalMAR_1489427334.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. [São Paulo]: Editora Contexto, 2007.



Narrativas de Si: memórias do processo criativo

Self Narratives: memories of the creative process

Glaucyellen Lopes da Silveira¹
Maria Betânia e Silva²

Resumo

Esse texto traz uma análise sobre os processos de criação que foram desenvolvidos no decorrer dos quatro primeiros anos do curso de Licenciatura em Artes Visuais, de 2016 a 2019. O objetivo da pesquisa é narrar como se deu o processo de desenvolvimento da produção artística a partir das memórias que existem em desenhos, pinturas e gravuras produzidas. Com uso da cartografia, as experiências e sensações durante a produção das imagens nos períodos em que foram feitas, foram revisitadas com a atenção em captar quais são os estímulos que se articulam para a produção e como se deu o processo de aprendizagem no decorrer dos diferentes componentes curriculares vivenciados durante esse período.

Palavras-chave: Processo Criativo. Memória. Artes Visuais.

Abstract

This text provides an analysis of the creative processes that developed during the first four years of the Degree in Visual Arts, from 2016 to 2019. The objective of the research is to narrate how the development process of artistic production took place from the memories that exist in each drawing, painting and engraving that I produced. With the use of the cartography, I revisit the experiences and sensations during the production of the images in the periods in which they were made, attentive to capture what are the stimuli that are articulated for my production and how the learning process was carried out during the different curricular components that I dedicated during that period.

Keywords: Creative process. Memory. Visual Arts.

1

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Artista Visual. Tecnóloga em Publicidade e Propaganda. Atua no campo da Arte/Educação e Ilustração.

2

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/ UFPB. Atua no ensino das Artes Visuais com ênfase nas temáticas: memórias, história do ensino da arte, formação docente em arte e práticas pedagógicas em arte.



1- Lembranças

O estudo de Carlos Mourão e Nicole Faria nos ajuda a refletir sobre um elemento importante presente no processo de desenvolvimento artístico, a Memória. Os autores dizem que:

A memória é a capacidade que os seres têm de adquirir, armazenar e evocar informações. Apesar dessa definição simples, não é algo tão simples assim. É um dos mais importantes processos psicológicos, pois além de ser responsável pela nossa identidade pessoal e por guiar nosso dia a dia, está relacionada a outras funções igualmente importantes, como a função executiva e o aprendizado (MOURÃO; FARIA, 2015, p. 780).

Mesmo sem perceber, usamos esse importante recurso a todo o momento, se não fosse a memória, não saberíamos ter cursado uma faculdade, não saberíamos nem mesmo o próprio nome, e tampouco o nome daqueles que foram e são importantes em nossa trajetória. Sem ela não saberíamos de onde viemos, qual foi o trajeto que trilhamos para chegar ao presente e como vamos alcançar o futuro. “A memória recolhe os incontáveis fenômenos de nossa existência em um todo unitário; não fosse a força unificadora da memória, nossa consciência se estilhaçaria em tantos fragmentos quantos os segundos já vividos” (HERING apud MOURÃO JÚNIOR; FARIA, 2015, p.01).

Minha memória mais antiga de desenhar é de quando criança, por volta de uns sete anos, lembro de estar pintando uma barraquinha no Mercado Público de Abreu e Lima. Minha avó e eu sempre íamos lá comprar temperos e ervas. Ela tinha um conhecido de longa data que trabalhava lá, eu o conhecia como Senhor Malafaia, e ele me chamava de “filha de guaiamum” por conta do meu pai. Ele vendia arroz e pequenas coisas de mercado. Na frente da venda tinha sacos cheios de arroz nos quais eu adorava enterrar minhas mãos. Logo ao lado dele, havia uma venda de carnes secas e é de onde minha lembrança de pintar as madeiras do entorno vem. Não me lembro do vendedor ou de como ocorreu isso, só recordo de estar pintando com os dedos uma paisagem nas laterais da barraquinha e do vendedor falando para minha avó que eu tinha futuro no desenho porque minha imaginação iria muito longe.



Desenho para mim era brincadeira. Lembro que meu pai quando ia me visitar me levava para comprar presentes como massinha de modelar, lápis de cor, cadernos de desenho, giz de cera e tintas para eu pintar. Sempre achei muito interessante e me deixavam muito feliz as cores, as formas e a textura dos materiais no papel. Até hoje, quando entro numa papelaria e sinto os cheiros, essas lembranças me retornam à mente. Mas, minhas recordações da infância com desenho são essas. O resto está perdido na minha cabeça ou em outras partes do meu corpo, com outras poucas lembranças boas da minha infância. Em outras partes do corpo porque as memórias atravessam os sentidos e são acionadas por disparadores e dispositivos que nos transportam para outros momentos em que vivenciamos experiências que foram significativas em nossa história.

Durante a adolescência voltei a ter interesse por desenho por conta de um amigo muito próximo que desenhava por hábito. Sempre o via desenhar muito bem e achava incrível a capacidade de colocar vida no papel, desenhar o que estava na sua mente ou na sua frente só com um lápis e uma borracha. Mas, mesmo com essa proximidade, não pensava em desenho ou em artes como uma profissão ou algo que gostaria que fosse meu futuro. Na verdade, não pensava em arte na minha vida, cresci pensando pouco sobre como seria o meu futuro, apenas via que tinha a necessidade de uma profissão para poder me sustentar e poder ter minhas coisas.

Lembro que quando entrei na graduação em Artes Visuais não tinha muita noção do que era o curso e como era a área de atuação. Tinha saído de uma primeira graduação não concluída em Publicidade e Propaganda e estava meio perdida sobre o que iria fazer como profissão. Recordo de não ter expectativas muito altas com o curso, mesmo assim, estava nervosa e ansiosa com a espera de desvendar um novo caminho a seguir.

Durante os primeiros anos do curso tive componentes curriculares práticos e teóricos, mas os que mais me marcaram foram os componentes práticos. Por gostar de criar, inventei muitas coisas, uma parede inteira de imagens, algumas estão comigo e várias outras já foram perdidas ou se perderam no decorrer do tempo. Essas imagens me marcaram como pequenas partes de mim que foram parar em papéis e telas e que guardaram memórias de momentos vividos, sentimentos vivenciados dentro e fora do curso. Para



poder falar sobre esse processo de criar e das memórias que existem em cada imagem, fiz uma curadoria para poder fazer uma divisão por sequência de períodos, do primeiro ano até o último ano em que produzi algo.

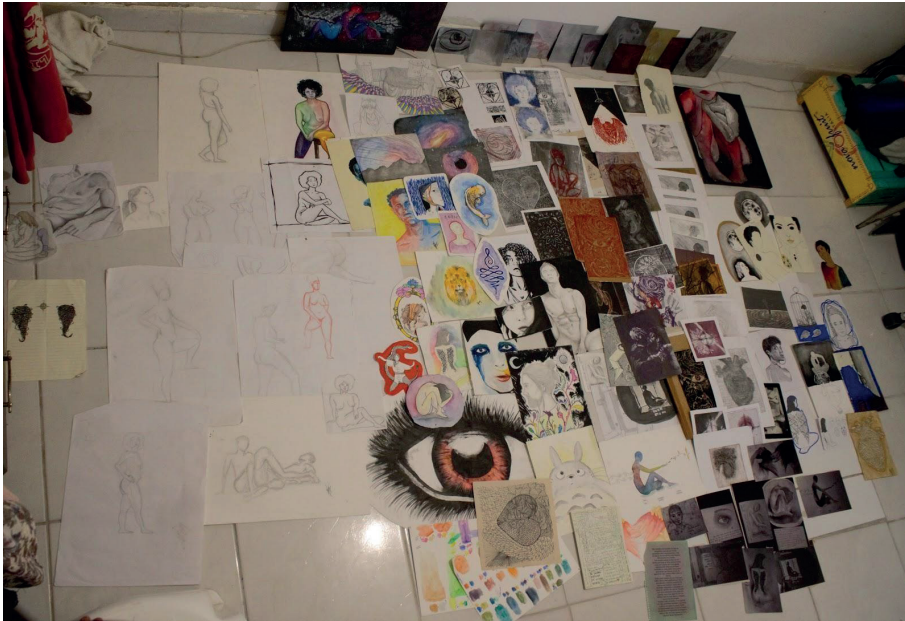


Figura 1: Esboços, desenhos, pinturas, gravuras do acervo pessoal da autora, 2021. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

Nesse trabalho, o foco será direcionado às produções apenas dos componentes curriculares práticos, desenvolvidos nos laboratórios do curso. Assim, dividi as produções do primeiro ao último ano por ordem cronológica, começando por 2016, quando ingressei no curso. Dividido em dois períodos, o primeiro com Desenho 1 e Argila 1 e o segundo período com Desenho 2, Argila 2 e Pintura 1.

O segundo ano, 2017, no qual tive aulas dos componentes curriculares de Gravura A, Pintura 2 e Fotografia e Arte durante o primeiro período, e Gravura B no segundo semestre do ano.

Em 2018, apenas cursei no segundo semestre a prática no Laboratório de Gravura e em conjunto com o componente curricular de Pesquisa em Artes desenvolvi o início do processo de produção que iria ser a base para minha última produção em 2019 durante Tópicos em Arte 2, que tinha como

tema Memória e Narrativa. Para poder falar sobre a minha produção, juntei-as por tema, desenho, pintura, argila, gravura, fotografia e arte, e memória e narrativa.

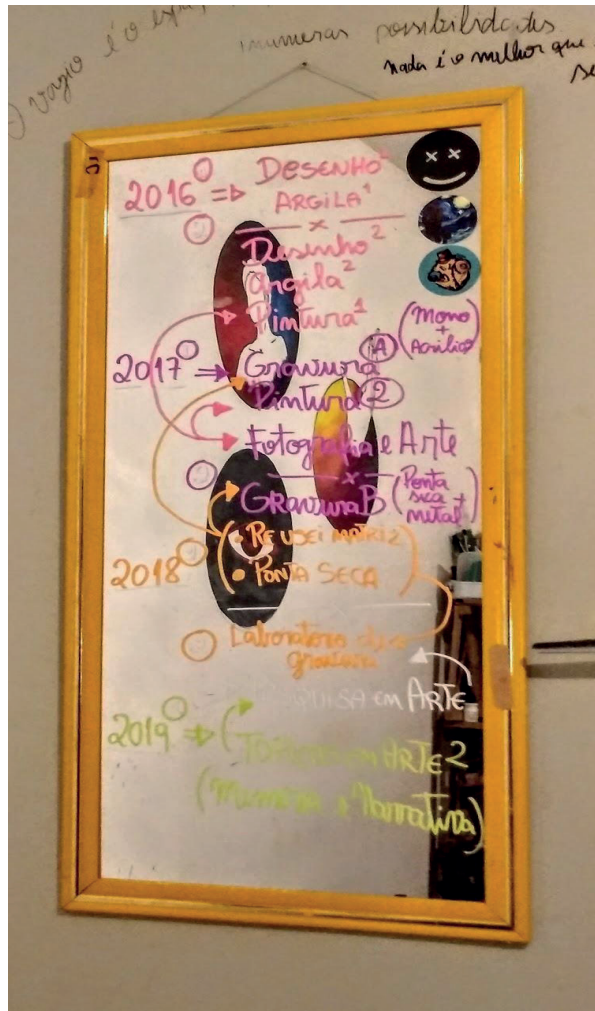


Figura 2: Espelho do mapa organizacional do trabalho, acervo da autora, 2021.
Recife. Fonte: Acervo pessoal

No próximo tópico, serão abordados os componentes curriculares de desenho 1 e 2. Nele vou abordar as minhas primeiras experiências com desenho artístico e como essas experiências me trouxeram tensão, mas ao mesmo tempo muitas descobertas sobre as possibilidades que a criação artística pode proporcionar.

2- Desenho: tensão e descoberta

O início do curso foi com a primeira aula de desenho, nesse dia não tivemos prática, até porque como primeiro dia, nem materiais tínhamos, mas a primeira experiência com aula de desenho aconteceu alguns dias depois. Foi pedido pelo professor que fizéssemos quadrados apenas com linhas e que tivessem posições diferentes de perspectiva. Eu não tinha feito exercícios de desenho antes, o máximo que tinha feito na vida eram imagens bobas de fundo de cadernos e rabiscos nas laterais das páginas dos cadernos escolares.

O que mais me recorro dessa aula foi a sensação de competitividade que senti no espaço, eram pessoas tão diferentes umas das outras, umas já com experiência em desenho, outras que já possuíam uma prática bastante desenvolvida, uns com menos experiência iguais a mim, insegura com o traço se ia ficar bonito ou não, e ansiosa com o que o professor ia dizer.

Recordo de me preocupar bastante com que meu desenho saísse reto, quase como se tivesse feito com uma régua. “[...] ao criarem sua obra, os artistas não competem uns com os outros, ou contra os outros. O confronto de cada um é consigo mesmo” (OSTROWER, 1999, p. 251-252). A autora trata sobre a pressão que colocamos em nós mesmos para alcançarmos uma expectativa criada em volta do ser artista e do fazer arte. Nas entrelinhas, essas discussões atravessam o curso, desembocam numa tensão que se forma em torno do que significa ser artista e como deve ser uma obra de arte e que deve ser desconstruída essa imagem de perfeição inalcançável.

Conforme as aulas de Desenho 1 aconteciam, ia aprendendo muito mais sobre desenho com os colegas de sala que já possuíam maior experiência, do que com o professor e o que ele tentava ensinar. Sua pedagogia me dificultava em alguns aspectos, primeiro, por conta da forma que eram trabalhadas as atividades em sala. Muitas vezes a explicação não era clara e uma atividade que iria necessitar de uma orientação mais aprofundada ficava complicada devido ao tempo de aula, que muitas vezes acabava por ser curto por conta de atrasos e pelo excesso de pessoas para atender durante a mesma. Em diversas ocasiões, também, me via dispersa na aula por conta da repetição de uma atividade já feita anteriormente.



Nessas primeiras experiências com desenho em sala, o professor iria apresentar o conhecimento sobre noções de perspectiva e volume, de como o objeto fica em luz e sombra e de suas formas de variação com a reflexão. Boa parte dos desenhos que fiz durante o período de Desenho 1 se perdeu, primeiro pelo fato de não gostar das coisas que desenhava, achava meus desenhos inferiores, sem técnica definida ou expressão própria e não via motivo para guardar depois de o professor já ter avaliado.

No componente curricular de Desenho 2 iniciamos os desenhos de observação de modelo vivo. Recordo que antes de termos as aulas com a presença de uma modelo apenas para desenho de observação, primeiro trabalhamos o traço e a percepção da imagem de referência através da atividade de desenhar o grupo. Éramos postos de frente ao nosso colega de sala e tínhamos pouco tempo para poder desenhar quem estava na frente, foram desenhos divertidos de serem feitos. Depois disso começamos a desenhar nossos colegas no mesmo sentido da atividade anterior, mas dessa vez era o desenho de corpo todo, era importante conseguir capturar a posição e as referências do corpo do qual estava como modelo.

Foram atividades interessantes que me instigaram bastante a desenhar fora de sala, comecei a ter o costume de desenhar pessoas no ônibus no caminho de ida e volta para a faculdade. Foi a partir desses momentos que comecei a entender qual era a sensação de olhar o desenho que fiz e perceber que consegui colocar um pouco do que estava vendo no papel. Boa parte dos desenhos que guardei é do componente curricular de Desenho 2, ao qual me apeguei pelo motivo de sentir que tinha conseguido me encaixar num meio muito pequeno de pessoas que se sentem satisfeitas com aquilo que fazem. São imagens simples, mas que de alguma maneira me senti no papel.



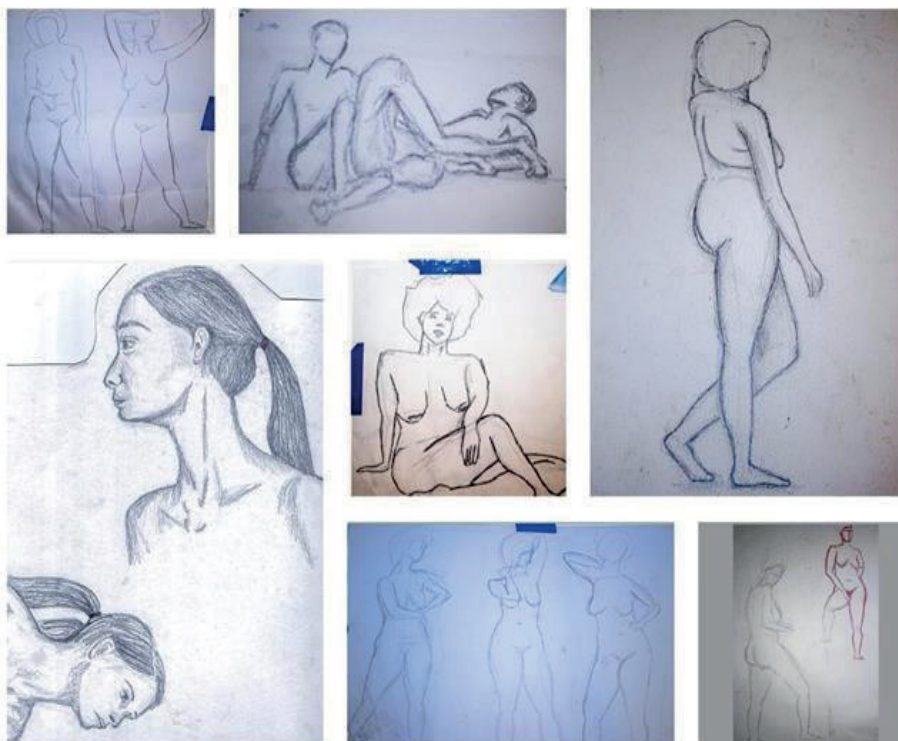


Figura 3: Exercícios de Desenho de observação de modelo vivo, 2016. Recife.
Fonte: Acervo Pessoal. 2016

Como coloca a autora,

[...] o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar, o ser humano é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado (OSTROWER, 1987, p. 9).

O processo criador como coloca a autora é o ato de formar, a partir de vivências externas e internas, o novo que será inteiramente próprio, carregando consigo significados.

Na maioria das vezes fazia desenhos rápidos tanto de objeto quanto de pessoas, mas o rascunho ajudou a praticar percepção e firmeza no traço,

quanto mais riscado e com mais quantidade de detalhes, mais bem formada era a figura. O exercício consistia em tentar esboçar, em pouco tempo, o que se tinha de referência na sua frente, me ajudando bastante a ter menos preocupação e a me sentir mais livre durante o processo. Eu não tinha como ficar presa num traço “certinho” e reto. Pegar a forma e os detalhes que fazem se assemelhar ao objeto era o mais importante. São esses desenhos que mais me marcaram, tanto pelo fato de que, pela primeira vez, estava me vendo como uma desenhista, como por perceber que era possível desenhar. Desse momento em diante entendi que “talento nato” não é uma verdade absoluta, todos têm o potencial criativo e sensível, é uma coisa inata do ser humano, todos somos seres potentes para a criação. Como Ostrower afirma em ser *conscientesensível-cultural*:

O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas (OSTROWER, 1987, p. 11).

Através da minha experiência com desenho, pude olhar e perceber que todos os seres têm a capacidade de criar dentro de si, e que através de vivências e assimilações de experiências o ser constrói suas habilidades. É preciso que se reflita que tudo em nossa vida atravessa processos de aprendizagem que exigem muitos treinos, muitas tentativas, muitos exercícios, acertos e erros para que se adquira o conhecimento para usar a habilidade que se queira aprender e que isso é inerente do ser humano, vivemos aprendendo para poder viver. Isso faz parte dos nossos processos de adquirir conhecimentos e assimilar as informações tanto internas quanto externas, isso não é diferente no campo da Arte.

Os desenhos de modelo vivo foram os que me senti mais livre, eu tinha asas e voava. Não existia luz, sombra, cores, só a linha que contornava a forma e fazia o corpo existir no papel. Rascunhos se tornaram minha parte preferida do fazer o desenho, mesmo que não se possa ver o resultado, com planos, cores, luzes e sombras, o rascunho se tornou para mim o puro,



o cru do desenho, o início de caminhos que a imagem pode tomar e seguir. São caminhos amplos e muito atrativos. O rascunho permite não fechar uma ideia, ele permite a forma não ter uma única identidade, pode ser qualquer um e, em simultâneo, ninguém. Essa imagem é uma mistura de exercícios realizados em componentes curriculares distintos, o desenho foi da aula de modelo vivo e a pintura da aula de Pintura 1.



Figura 4: Atividade de Pintura1, mistura de técnicas, 2016. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

Os componentes curriculares de Desenho 1 e 2, e Pintura 1 foram no primeiro período do curso de Artes Visuais. Era normal misturar atividades entre as disciplinas, desenhos que fiz foram usados para pintura. No tópico 3, vou abordar experiências vivenciadas com pintura e a busca para entender questões internas minhas que se desenvolveram quando estava frequentando os dois componentes curriculares.

3- Pintura - Quem eu sou

No componente curricular de Pintura 1, recorro que as aulas me frustraram muito no início do curso. Na ementa curricular de Pintura 1, explica que no componente são ensinadas e praticadas as técnicas de pintura aguada, tanto com a utilização de aquarelas quanto em nanquim. Lembro que as práticas das aulas eram para produzir alguma pintura em toda aula, o que me incomodava por sempre ter que só apenas produzir algo, não tinha práticas de técnicas específicas ou o ensinamento de alguma forma de pintura. Como tinha a mesma rotina de aulas e de atividade, as pinturas que produzi durante as aulas eram a partir de referências que buscava na internet e que me inspiravam a reproduzir no momento da aula.

Para Ostrower inspiração não é algo que venha aleatoriamente e resulte em um formar criativo, criatividade nasce de experiência e momentos anteriores e resulta no que no final poderá ser o que se torna o processo criativo. "Podemos entender todo o fazer do homem como sendo inspirado se o qualificamos pelo potencial criador natural, pela inata capacidade de formar e intuir, por sua espontânea compreensão das coisas". (OSTROWER, 1987, p. 73). Mesmo que para mim as aulas tenham sido de certa forma pouco produtivas, as vivências e os momentos em que trabalhava em sala e no reproduzir dessas imagens foram importantes para obter memória motora e vivências que se tornaram significativas na minha história no curso.

Parte do que aprendi de pintura com aquarela e nanquim foram em vídeo aulas na internet e de ver colegas de sala que possuíam experiência em pintura com esses materiais. Apenas tive base de conhecimento sobre técnicas de pintura algum tempo depois quando ganhei um livro sobre técnicas de pintura artística da Publifolha. É um guia que ensina cada passo para produção de obras em aquarela, acrílica e óleo. Conheci categorias de materiais, técnicas para iniciantes em pintura com exercício de reproduzir o mesmo tom, como referenciar uma imagem do real para o papel através das linhas guias.

Gosto de usar aquarela e nanquim, de misturar as técnicas e os materiais para produzir algo, mas demorei a retomar a ter hábito de pintar depois dessa primeira experiência com a disciplina. Apenas depois de



algum tempo, em 2017, retornei o uso desses materiais para desenho, meu foco anteriormente estava na produção em outro componente curricular que vou tratar mais à frente.

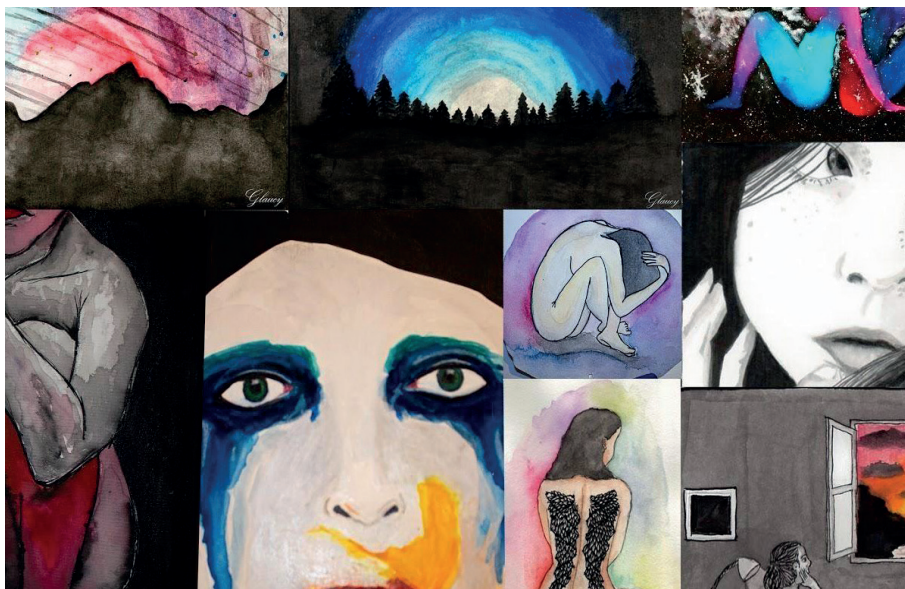


Figura 5: Atividades de Pintura 1, Aquarelas e Nanquins, 2017. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

No ano de 2017 percebi que estava descobrindo quem eu sou, passei boa parte da infância e adolescência vivenciando pouco da vida, tinha medo de viver, na verdade. Foi importante perceber que nesse momento eu estava com o controle da minha vida, no sentido de que era agora responsável por mim mesma e, sendo assim, deveria olhar um pouco mais para mim e enfrentar as situações do cotidiano. E essas novas percepções reverberaram também no que eu fazia na faculdade.

Pintura 2 é o componente curricular que tem como foco a compreensão da pintura com acrílica e óleo. Durante esse componente não conseguimos trabalhar com tinta a óleo, apenas com acrílica que é um material desafiador, pois, por sua rápida secagem e pigmentação mais forte, as produções são bem diferentes do que as aguadas que foram feitas em Pintura 1. É possível ser feita a técnica de aguada com acrílica, mas a forma de uso do material foi mais interessante do que aguada. Era quase como se voltasse a apenas trabalhar com rascunhos. Por a tinta ser de secagem rápida as imagens que

produzi são mais chapadas, com pinceladas mais fortes e marcadas. Era interessante construir o rascunho na tela e ir adicionando cores e vendo o que a pintura se tornava.

Boa parte da produção está na minha memória, tive que vendê-las, mas as que ficaram me fazem lembrar as sensações que tive durante o momento que pinteí. Candau (2012) ajuda a entender que a memória é acima de tudo uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel dele. Nesse sentido, as sensações que tive durante o processo de produção me fazem pensar que o passado e o presente estão continuamente entrelaçados e que tudo aquilo que pode ser revivido ou rememorado são fragmentos constantes de algo que ainda vive a partir de lembranças e memórias. Para mim a maior diferença entre a produção em aguada para a acrílica é o tempo.

Na aquarela se tem mais tempo para produzir, se faz a pintura com mais paciência e atenção aos mínimos detalhes. Em acrílica é mais intenso, é como a sensação de adrenalina no corpo, ficava eufórica por ver a pintura finalizada. Enquanto na aquarela e nanquim se tem como dar uma pausa no desenho e retornar depois, em pintura com acrílica meu processo de desenho e pintura difere. Imagino a imagem e faço um rascunho rápido no papel ou na própria tela e a partir daí começo a pintar.

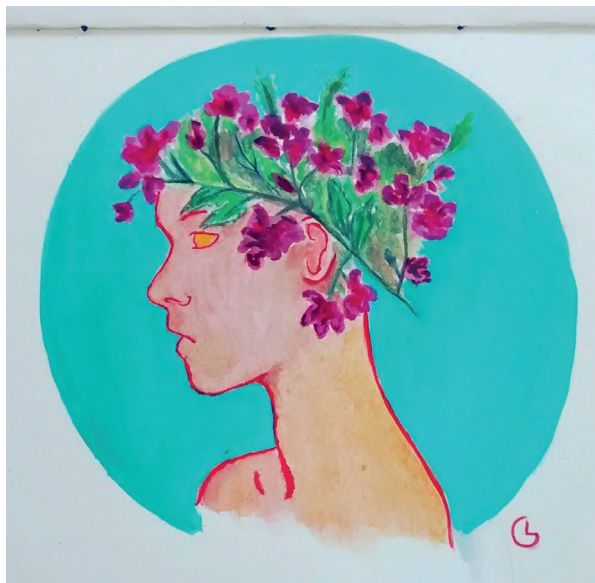


Figura 6: Atividade de Pintura 2, mistura de técnicas, 2017. Fonte: Acervo pessoal.

No tópico 4, vou tratar sobre minhas experiências durante o componente curricular de Argila, o oposto de pintura e desenho, no sentido da dimensionalidade, pois os primeiros são bidimensionais e o terceiro é, primordialmente, tridimensional. Comecei a ter uma nova e diferente vivência artística e didática em comparação aos componentes curriculares práticos anteriores que havia estudado. Também foi o começo de novas experiências na vida para mim, e esses momentos de transformação deram início a entender como é a vida adulta.

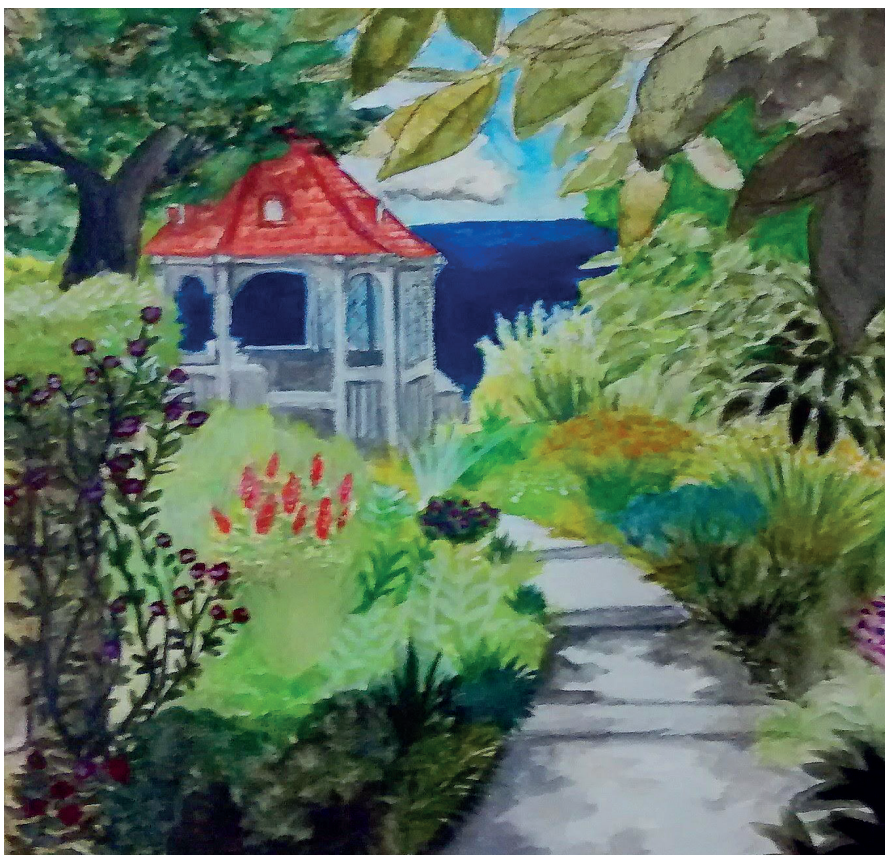


Figura 7: Atividade de Pintura 2, mistura de técnicas, 2017. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

4- Argila – Começo da vida adulta

Em Argila 1, foi interessante por conta da diferença da técnica que estava aprendendo. Enquanto em Desenho 1 só usava o desenho em primeiro plano 2D, em Argila a forma se transformava para ser palpável.

Aprendi que amo fazer trabalhos manuais, que utilizem o corpo para fazer as produções. Foi assim em Argila, como também em Gravura. Lembro que amava ir à aula, era ótimo chegar, arrumar os materiais que ia usar, colocar um *fone* com música e apenas me concentrar no que ia fazer.

Minha produção em Argila muitas vezes não foi desenhada e planejada, foram feitas do que imaginava. Acabou sendo bem diferente do que experimentei em desenho, onde tinha que produzir o que estava na minha frente no papel. Em argila tinha que produzir o que estava na minha mente.

Dialogando sobre imaginação Ostrower (1987, p. 32) destaca que: “o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto” e completa, “o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade”. Em Argila também se utiliza técnicas de desenho como proporção real para se modelar um rosto, por exemplo, mas a liberdade que ela dispõe nas questões de volumes, sulcos, texturas e cores me proporcionaram a experiência de produzir peças que nunca imaginaria que criaria.

As aulas eram sempre bem preparadas pela professora e, em geral, seguiam uma rotina. Nas primeiras aulas era apresentado o assunto do dia, tinha a demonstração da técnica que iríamos aprender e depois a produção de algumas peças que trabalhassem a técnica passada. Éramos livres para fazer a modelagem da peça do jeito que queríamos. Se necessário, tínhamos uma orientação de qual seria a melhor forma para construir as peças e podíamos criar mais de uma. Logo após termos aprendido sobre as técnicas, as atividades que se seguiam em sala eram apenas o foco na produção da peça final (ou peças), era essa parte das aulas que eu mais gostava. Estar no laboratório e apenas manter o foco no que estava sendo construído, as experimentações e a curiosidade de tentar fazer da forma que imaginava, era mágico.

Minha experiência em argila também teve bastante foco porque fui monitora no componente, a partir disso pude ter uma vivência como suporte em sala de aula, a desenvolver as práticas de atividades e o ensino das técnicas que já havia aprendido.



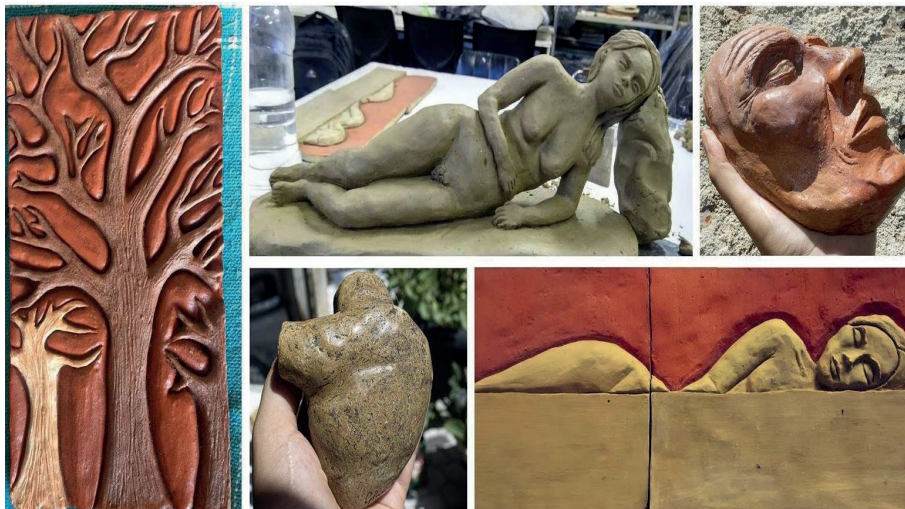


Figura 8: Peças em argila, 2018. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

O próximo tópico tratará sobre a experiência vivenciada no componente curricular de Gravura A e B. Nesse tópico vou abordar as experiências diferentes que me proporcionaram a experimentação de outros estilos e formas de produção criativa e me marcaram positivamente.

5 - Gravura A e B – Criar representa uma intensificação do viver

Os períodos em que ocorreram os componentes curriculares de Gravura A e B coincidem com grandes mudanças na minha vida. Foram momentos complicados e que me fizeram tanto ter um novo olhar sobre meu passado para buscar entender o que me tornei no presente, quanto olhar para o futuro com apreensão e ansiedade. Esses pensamentos e sensações mudaram a forma com que me expesso nas produções.

Segundo Ostrower:

o ato criativo é vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos”, ou seja, “todo o fazer do indivíduo refletirá no seu ordenar íntimo. O que ele faça e comunique, corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, e nem existirá outro idêntico (OSTROWER, 1987, p. 26).

Essa fala sobre o ato de criação explica uma análise sobre como antes minhas produções tinham mais cores e para mim não tinham tanta significação, como passou a ter, por decorrer dessas mudanças externas, também refletem mudanças internas.

Naquele período, explorava o processo criador de reutilizar desenhos que havia feito em Desenho 2 e imagens que tinha rabiscado no caderno. Desse modo, consegui explorar mais as técnicas que estava aprendendo do que me preocupar com a estética do que desenhava. Esse desprendimento me fez explorar estilos de desenho que não tinha gostado antes e que melhor se encaixaram para mim na gravura. Eram desenhos com menos foco em volume e precisão de proporção, símbolos que criei, e desenhos com aparência mais surrealista.



Figura 9: Impressões em Gravura A, 2017. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

Em gravura A, os processos de aprendizado foram sobre as técnicas de monotípias e gravuras em acrílica. São técnicas que aprendi que podem ser adaptadas para, possivelmente, serem usadas em sala de aula em escola. Em Gravura B aprendi o processo de fazer matrizes em linóleo, ponta seca

e metal. Técnicas que gostei de explorar nos processos de criação em gravura, pois, me senti mais confortável experimentando e me expressando de formas visuais diferentes.

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí, o sentimento do essencial e necessário criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nós ampliamos em nossa abertura para a vida (OSTROWER, 1987, p. 28).

Esta fala de Ostrower (1987) expressa como me senti no processo de criação que se iniciou durante o componente curricular de Gravura B e se estendeu durante os componentes curriculares de Laboratório de Gravura, Pesquisa em Artes e Tópicos em Artes 2 que foi sobre memória e narrativa.

No momento em que estava no laboratório, além de criar imagens também criava novas realidades, eu me distanciava mentalmente da realidade em que estava e me transportava para um pensamento ou ideia. Nesses mundos meus pensamentos se tornavam universos e eu podia me expressar com total liberdade e intensidade.

Logo após a Gravura B, comecei o componente curricular de Laboratório de Gravura no qual temos a liberdade de criação a partir do que já foi feito em gravura A e B, tendo o foco na liberdade de apenas experimentar a utilização das técnicas aprendidas e produzir o que faria sentido para mim. Durante esse período o acesso ao laboratório era liberado e boa parte das minhas tardes e até noites foram produzindo gravuras de diversas formas diferentes. Busquei fazer impressões em diferentes papéis, com diferentes texturas e muitas das impressões que fiz foram de gravuras em cima de imagens já feitas, como uma colagem nas quais as imagens de



fundo conversavam com a impressão em gravura em cima. Realizei muitas produções de gravuras que se tornaram capas de cadernos que produzia e que mais tarde as vendi.

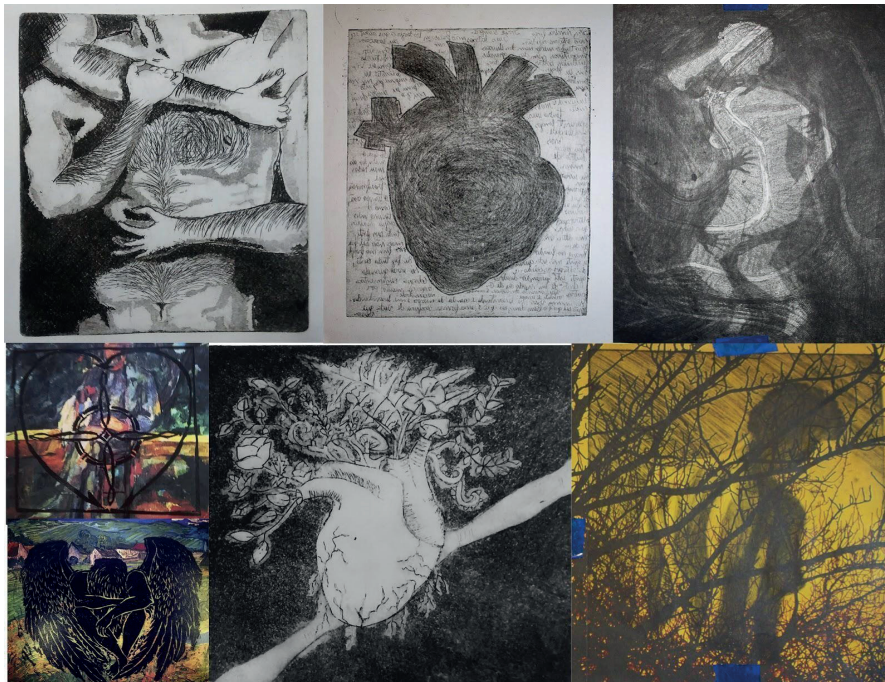


Figura 10: Impressões em Gravura B e Laboratório em Gravura, 2018. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

No tópico seguinte o foco estará no componente curricular de Fotografia e Artes que visa mais o aprendizado e estudo teórico, do que o prático. Mas, que dependendo da metodologia, pode ser aplicado com uma produção artística como forma de avaliação final. Tratarei sobre o processo criativo de revisitar produções já feitas com a perspectiva de um novo olhar sobre o que já tinha produzido.

6- Fotografia e Arte – Novo olhar

Fotografia e Arte foi um componente curricular que envolvia muito mais aulas teóricas com discussões em sala do que prática de fotografia. Lembro que as aulas eram iniciadas com a apresentação de uma temática. As discussões podiam seguir por caminhos diversos, tanto no primeiro

Narrativas de Si: memórias do processo criativo
Glaucyellen Lopes da Silveira
Maria Betânia e Silva

tema quanto extrapolar assuntos diversos. Era difícil acompanhar as falas colocadas em algumas ocasiões, mesmo assim foi um componente curricular que me trouxe conhecimentos de áreas diversas e entendimentos sobre assuntos dos quais não tinha pensado em discutir antes.

A atividade final do componente foi a produção de um portfólio de livre escolha tanto em relação à temática quanto à forma de produzir as imagens. De início, fiquei com muita dúvida sobre qual assunto ou o que iria produzir de fotografia para apresentar para a última atividade. Como agora, minha resposta foi revisitar as imagens que já tinha feito durante o componente de Pintura 1 e 2 e um caderno que durante o período era meu caderno de anotações da faculdade, mas que mais utilizava para anotações de pensamentos próprios do que anotações acadêmicas.

Na produção para essa atividade, busquei ter um olhar nas imagens, pensando mais no oposto do que o que elas passavam, enlacei-as com recorte de frases de textos que tinha de livros em casa e editei as imagens para que todas ficassem com as mesmas cores. Através disso quis ressignificar a mensagem que passava. Era quase como um diário em que as palavras em conjunto com as imagens contassem uma história que antes apenas eu conseguia ler.



Figura 11: Portfólio de Fotografia e Arte, 2017. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

Na sequência, vou abordar como se deu o processo criativo de construção do projeto de pesquisa durante o componente curricular Memória e Narrativa e Pesquisa em Artes. Falarei sobre como os dois componentes em conjunto me proporcionaram a descoberta de maneiras de materializar memórias, sentimentos e sensações.

7- Memória e Narrativa

O componente curricular Memória e Narrativa se deu por um processo que se iniciou em pesquisa em artes e se desenvolveu na sequência. Em Pesquisa em Artes, era trabalhado o processo de entender como inicia o desenvolvimento de uma pesquisa voltada para o campo de artes, o propósito principal era entender como fazer um projeto e desenvolvê-lo, de onde partir, quais são as metodologias etc.

Durante o primeiro componente em Pesquisa em Artes, começou o processo de investigar e produzir a partir da pesquisa e meu projeto se modificou bastante. O interesse inicial era abordar traumas.

Durante a pesquisa, um dos temas principais para falar sobre problemas de desenvolvimento de interação social na escola era uma abordagem sobre traumas, entender como ocorriam os traumas e interferiam no desenvolvimento social e psicológico na infância e adolescência. Segundo uma pesquisa da Organização Mundial de Saúde (2016), um em cada cinco adolescentes enfrenta problemas de saúde mental, e a maior parte não é diagnosticada ou tratada. Pesquisar sobre o tema me instigou a falar sobre meus traumas. Foi muito difícil para eu expressar por palavras, me fazer ser entendida e compreendida.

Por isso, produzi imagens que representassem partes importantes de mim que, até então, viviam comigo no meu consciente e que ainda não tinham ido à superfície. Busquei formas de tentar representá-las. Primeiro através de gravuras, pinturas e desenho, mas a forma que mais me inspirou a fazer era o desenho digital. Minhas produções passaram por diversas mudanças desde o início do curso, seja por estilo ou forma de fazer, mas tudo o que produzi serviu para chegar ao momento de elaboração dessas imagens.



Tratar sobre traumas e minhas lembranças sempre foi e será um pouco doloroso, mas é algo que preciso enfrentar para poder seguir. Quando pensei na produção das imagens para o componente curricular Memória e Narrativa, tinha em mente de que em cada imagem iria ter uma memória evocada.

Segundo Canton (2009), artistas utilizam a memória como um lugar de construção de resiliência, de demarcações de individualidades e também território de recriação e reordenamento da existência. Durante o processo de reunir todas as imagens que produzi durante o curso, analisar as imagens, perceber cada diferente processo de criação e escrever sobre as memórias que consigo evocar a partir de cada imagem, percebi que materializar memória foi algo constante que fiz mesmo que não tivesse a intencionalidade.

Todas as experiências que tive de produção de desenhos, pinturas, gravuras e esculturas foram, de certa forma, materialização de pensamentos, ideias e memórias. Mesmo que não tivesse plena ciência sobre isso no momento ou que tivesse idealizado outra proposta durante o fazer, no fim todas se tornaram parte de uma grande rede de lembranças e de memória que não só contaram histórias sobre o momento que as fiz, como também contaram sobre meu passado e experiências que vivenciei.

Segundo Einstein (1955) a diferença entre passado, presente e futuro é só uma ilusão persistente, a maneira como vemos o tempo é uma ilusão, que não ocorre de maneira linear, que passado e presente, na verdade não tem diferença, esses momentos estão acontecendo agora, eles sempre estarão acontecendo.





Figura 12: Portfólio de Fotografia e Arte, 2019. Recife. Fonte: Acervo pessoal.

8- Considerações

Revisitando as produções que foram feitas no decorrer desses últimos quatro anos percebi várias ocorrências diferentes. Minha produção é muito grande, fiz muitos desenhos, pinturas, gravuras e rascunhos durante a faculdade, principalmente no início, mas que por insegurança própria não dei importância a esses trabalhos. Como havia relatado no começo do texto, boa parte das produções ou foram jogadas fora, ou doadas, ou vendidas. As que restaram guardei com pouco cuidado e importância. Vejo agora que a aprovação que buscava no início do curso sobre o que tinha feito de desenho, tinha que vir de mim mesma. Meu pensamento sobre valorização do fazer artístico mudou, se é necessário viver a partir do que você produz, então, a valorização do seu trabalho começa em você, pelas horas em que trabalhou, pelo empenho que se colocou ao fazer uma produção. Esse aspecto da formação pessoal também atravessa a importância da vivência

no âmbito acadêmico que contribui não só para uma formação artística e profissional, mas, sobretudo, humana.

Percebi que meu traço e estilo de desenho são mutáveis, transito em diferentes estilos e técnicas. Tenho minhas técnicas preferidas, mas gosto de experimentar diferentes estilos sempre e consigo me sentir bem em produzir e experimentar diferentes fazeres artísticos. No decorrer das várias disciplinas minhas produções variavam de tema, meu objetivo era apenas a criação. Criar imagens é minha forma de me comunicar, crio quando estou com muitos pensamentos passando em mente, crio quando vejo algo que me inspira, e quando não quero também. Imagem é uma forma de comunicação para mim, palavras sempre serão um obstáculo que vou ter que enfrentar, mas que encontro caminhos para conseguir alcançar meu objetivo de transmitir alguma mensagem.

Durante o curso, tive aulas com diversos professores, cada um com sua forma e práticas didáticas. Como aluna, vivi distintas reações a variadas formas de metodologia. Enquanto em algumas me via de frente a uma parede, em outras aprendia a contornar os obstáculos para conseguir seguir. Aprendi que observar é importante e que ouvir é de igual importância. Como professora em formação, vejo que no espaço de aprendizado os professores e a didática são de muita importância para a formação e que os mesmos também estão num processo de aprendizagem em conjunto com os alunos. Visualizei esse espaço em componentes tanto teóricos quanto práticos, e entendo que em artes é importante que esse lugar esteja aberto para uma criação conjunta.

Por fim, agora percebo que minhas produções são parte de mim. Pequenos estilhaços espalhados de diferentes formas, mas que, em conjunto, fazem parte de memórias e sensações que coloquei em diferentes formatos, seja nos riscos do lápis no papel, na pincelada de aquarela, ou na forma que fiz os riscos numa gravura. Todos esses fragmentos contam para mim uma história com início, meio e fim.



REFERÊNCIAS

Livros

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. 1º Edição. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes. 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19ª Edição. Petrópolis. Editora Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 3.ª Edição. Rio de Janeiro. Editora Campus, 1999.

Artigos em periódicos

MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memory. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 28, n. 4, p. 780-788, 2015. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-79722015000400017&script=sci_abstract&tlng=es)

79722015000400017&script=sci_abstract&tlng=es Acesso em 26.01.2021.

1.Citação de internet

OMS. **Saúde Mental dos Adolescentes** — OPAS/OMS | Organização PanAmericana Da Saúde. Paho.org, 2016. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/saude-mental-dos-adolescentes>. Acesso em 17. 02. 2021.

COVID-19: SUAS LINHAS, PONTOS, PERSPECTIVAS, FORMAS, LUZ E SOMBRAS

COVID-19: ITS LINES, POINTS, PERSPECTIVES, SHAPES, LIGHT AND
SHADOWS

Joaquim Pires dos Reis¹

Resumo

O autor do artigo faz um recorte do projeto “Artes Integradas em tempos de aulas remotas”, etapa, Covid-19: suas linhas, pontos, perspectivas, formas, luz e sombras. A concepção deste relato envolve a conjuntura que o Brasil vivia em 2020/2021, a pandemia do coronavírus. O objetivo é descrever algumas produções artísticas que os estudantes da E.M. Dona Babita Camargos em Contagem, MG, produziram para enfatizar com resiliência suas emoções mais íntimas sobre o período pandêmico. Apresenta-se também a metodologia das Artes Integradas utilizada no projeto, que perpassa pela educação construtivista. A arte que emerge desta prática tende enfatizar as produções artísticas contextualizadas com a pandemia da Covid-19 e com educação integral do aluno. Como resultado, o autor traz com várias assertividades e resolutividades alguns desenhos e depoimentos de alunos, também a revisão bibliográfica.

Palavras-chave: Artes Integradas; Educação; Desenho; Covid-19.

Abstract

The author of the article makes a cut of the project “Integrated Arts in times of remote classes”, stage, Covid-19: its lines, points, perspectives, shapes, light and shadows. The conception of this report involves the situation that Brazil was experiencing in 2020/2021, the coronavirus pandemic. The objective is to describe some artistic productions that E.M. Dona Babita Camargos in Contagem, MG, produced to resiliently emphasize their most intimate emotions about the pandemic period. The methodology of Integrated Arts used in the project is also presented, which permeates constructivist education. The art that emerges from this practice tends to emphasize artistic productions contextualized with the Covid-19 pandemic and with the integral education of the student. As a result, the author brings with various assertiveness and resolution some drawings and testimonials from students, as well as a bibliographic review.

Keywords: Integrated Arts; Education; Design; Covid-19.

1

Mestre em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela UFSJ, Especialização em Arte Educação pela PUC/Minas, Graduação em Artes Cênicas pela UFOP. Professor de Arte das Redes Municipais de Ensino de Betim e Contagem, MG.



A ideia

O ano letivo de forma remota em Contagem iniciou em setembro de 2020, por causa da pandemia *COVID-19*. As Orientações Pedagógicas de Contagem (2020) para o Ensino Fundamental Remoto enfatizavam que o aluno deveria enveredar pelos conhecimentos das linguagens artísticas. Em 2021 à Secretaria de Educação de Contagem – SEDUC – incrementou o ensino remoto com o documento orientador “Trilha do Saber”, que realçava estratégias educativas que permitiram os estudantes se perceberem como sujeitos ativos da sua aprendizagem com efetividade.

Surgiu então a necessidade de renovar o ensino aprendizagem das Artes Integradas de maneira transdisciplinar com a educação. Nasceu a ideia de trabalhar com um projeto artístico que conectou os elementos básicos do desenho e o tema da *COVID-19*, com objetivo de oportunizar aos alunos a manifestação pela arte dos efeitos que a pandemias do Coronavírus causou em sua vida. O método utilizado foi o construtivismo, que permite o aluno ser autônomo e produzir saberes contextualizados com o mundo. A Pedagogia das Artes Integradas que une arte educação com preocupação artística e social, também foi utilizada. De acordo com a Base Nacional Comum Curricular (2018), professores e alunos precisam vivenciar as dimensões da criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão nas Artes Integradas.

A pesquisa foi realizada em consonância com a E.M. Dona Babita Camargos, localizada na Rua João de Deus, 47, Centro de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte. A instituição escolar tem o melhor IDEB do Ensino Fundamental I do município. Por causa da crise de saúde causada pela *COVID-19*, esta experiência foi vivenciada no decorrer da seguinte data, setembro de 2020 até agosto de 2021 de forma remota, de agosto á novembro de forma híbrida. O Projeto foi realizado com 40 alunos dos 5º anos da manhã e tarde, com aula semanal de 50 minutos. Avaliação foi realizada em coletivo, momento em que o (a) aluno (a) manifesta à importância do projeto em sua vida. O professor e os alunos enfatizaram a busca pela qualidade e não a quantidade de arte criada pelos discentes.



Processo metodológico

O escopo desta pesquisa priorizou a problematização do discurso e prática com subjetividade em processos das Artes Integradas educativas na E. M. Dona Babita Camargos, Ensino Fundamental I, 5º anos, da cidade de Contagem, MG. O professor interagiu, fortaleceu e construiu o saber em equidade com os estudantes pelas ferramentas pedagógicas disponíveis na plataforma do *Google Meet*, E-mail institucional, *whatsapp* e os cadernos de atividades que eram entregues na escola quando o município estava fora da zona roxa, controlado pelo Estado de MG. O professor ao desenvolver o projeto "Artes Integradas" enfatizou os alunos como sujeito ativo do seu pensar, refletir e concluir sínteses plurais nas suas produções artísticas. Estudo que parte do aluno em equidade com o professor, estes sujeitos que ao mesmo tempo é objeto de pesquisa também é o pesquisador e que no final, o produto artístico educacional seja uma reflexão do processo vivenciado por estes autores do próprio conhecimento. O produto, um livro de imagens e poemas, foi construído com possibilidades de novas reflexões vindas dos olhares dos seus leitores em geral, de acordo com sua bagagem cultural. Entende-se que esta pesquisa teve como foco principal os sujeitos alunos e professores participantes do processo, por extensão ao público geral.

Vale a pena enfatizar que apesar de citar as etapas da metodologia das Artes Integradas criada pelo autor desta narrativa, este artigo é um recorte do projeto "Artes Integradas: COVID-19: O vírus da morte", etapa das produções de imagens.

O referencial metodológico adotado neste estudo perpassou pela perspectiva da metodologia pesquisa-ação-formação. Enfatizou a escola como local de produção de conhecimento das práticas docentes e discentes. Com afirma Diniz-Pereira (2015) a pesquisa-ação-formação é defendida como uma concepção de conceder o conhecimento da ação, de caráter colaborativo e reflexivo entre os sujeitos que são pesquisados, pesquisadores e também formadores.

Engel (2000) ressalta esse tipo de pesquisa tem como foco pesquisadores que praticam o que estudam, o saber é extensão da ação do praticar. Ao definir as características da pesquisa-ação enfatiza a superação da dicotomia entre o sujeito que pesquisa e o objeto a ser pesquisado; o



vazio entre teoria e prática; pesquisar ações dos seres humanos que são consideradas inaceitáveis pelos pesquisadores que também estão aptos a apontar mudanças; diagnosticar o objeto que será estudado numa situação específica e por consequência a prática dos resultados; o processo de pesquisa é auto avaliativo e cíclico, o avanço na pesquisa aprimora as fases anteriores. Esse estudioso realçou que à pesquisa-ação é situacional e específica, sua mostra e resultado é restrita ao ambiente de pesquisa sem controle das variáveis independentes.

De acordo com Thiollente e Colette (2014) existem vários métodos e técnicas que podem ser utilizados na pesquisa-ação. Neste estudo o professor elaborou várias etapas flexíveis e abertas às novas interferências, teve o aluno como ponto de partida e chegada.

Metodologia das Artes Integradas:

1ª Escolher, refletir e debater o objeto de pesquisa em equidade com os alunos;

2ª Elaborar o termo de consentimento livre e esclarecido, encaminhar para o responsável do educando assinar e devolver a escola;

3ª Contextualizar o objeto em análise com imagens de várias culturas;

4ª Entrelaçar a imagem com outras Linguagens da Arte com foco no tema em estudo;

5ª Oportunizar aos estudantes momentos artístico para que possam produzir imagens que ilustram sua percepção do objeto de pesquisa;

6ª Proporcionar aos alunos ocasiões poéticas em que estes sujeitos possam manifestar pela escrita sua resiliência com o objeto de pesquisa, tendo as imagens como arte propulsora desta prática.

7ª Criar por consequência destas ações, uma obra híbrida de imagens e poemas com enfoco no objeto analisado.

Ao invés de vivenciar uma pesquisa dissertadora distante da experiência cotidiana da sala de aula, das inquietações do estudante, almeja-se com a pesquisa-ação-formação o educando que enseja o objeto de estudo, age como sujeito que investiga sua prática e testa possibilidades com transformações do saber pela reinvenção. O conhecimento é defendido como um processo de busca constante pelos seus agentes, sem



hierarquia escolar e de titulações. Não queremos alunos espectadores da sua formação, e sim, recriadores e autores cientes da sua relação com o saber, prática e a teoria que provoca práxis, desta recriação o surgimento do pensar/fazer autêntico da realidade artística e escolar.

5ª etapa da metodologia das Artes Integradas

Como já foi ressaltada, esta escrita é um relato da quinta etapa da pesquisa "Artes Integradas: Oportunizar aos estudantes momentos artísticos para que possam produzir imagens que ilustram sua percepção do objeto de pesquisa".

O tema escolhido para análise foi à pandemia da COVID-19, com o título "O vírus da morte"; O termo de consentimento já estava assinado; as etapas da contextualização do objeto de pesquisa com imagens de várias culturas e o entrelaçar destas imagens com outras áreas da arte já estavam vivenciadas. O próximo passo era oportunizar aos alunos pesquisadores/pesquisados a produção de imagens com foco na temática.

O professor considerou como elementos principais do desenho a cor, a linha, a forma, a proporção/perspectiva, o ponto e luz/sombra. Os alunos já tinham esses conceitos em sua bagagem educacional e os dominavam com certa propriedade.

Edwards (2007) enfatiza que devemos recapturar a beleza das cores no desenho, traz para o debate a facilidade que temos hoje em ter acesso às cores, algo que em tempos remotos, era artigo de luxo. O fácil acesso às cores também trouxe a sua banalidade, um olhar desvinculado do êxtase de colorir e ficar, como afirma o autor, hipnotizado com a beleza da imagem. Pimentel (1996) ressaltava que pela cor o artista revela sua inquietação e a apresenta ao mundo.

Perceptível essas afirmações na obra do aluno Gustavo. O autor demonstrou na conversa informal a necessidade de levar a beleza das cores até a periferia que tanto sofre com a pandemia. Ele ultrapassou o universo artístico e atingiu o social, criou resiliência e se posicionou de maneira crítica sobre o assunto em debate.



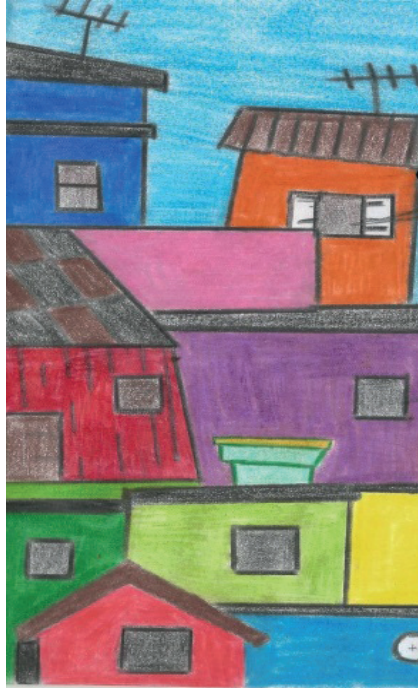


Figura 1 – Covid-19, cores e a periferia, Gustavo W. Machado, março de 2021.
Fonte: Arquivo pessoal

O aluno destacou que a ausência de pessoas no desenho remete ao vazio, a quarentena, o medo de se expor ao público e adquirir o vírus. Em contra partida, abusou das cores para trazer alegria e leveza ao universo dos bairros periféricos envolvidos na pandemia. Remete-nos a recapitulação da beleza pelas cores, enfatizado por Edwards.

Os moradores com seus olhares contaminados pelo cotidiano de lutas pela sobrevivência, a violência exacerbada, a fragilidade econômica, geográfica e de socialização; percebem as cores como refúgio, descanso e contemplação do que é belo.

A linha para Kandinsky (2005) é um dos elementos fundamental do desenho. A linha nasce quando o pintor coloca os pontos em uma superfície e do estático passa ao movimento e da origem a outro elemento do desenho.

COVID-19: SUAS LINHAS, PONTOS, PERSPECTIVAS,
FORMAS, LUZ E SOMBRAS
Joaquim Pires dos Reis



Figura 2 – Covid-19, linhas e o herói, Natielly G. Carvalho, março de 2021. Fonte: Arquivo pessoal

De acordo com a artista, o médico vestido de herói enfrenta as dificuldades da pandemia para salvar o mundo. A movimentação da capa e da blusa nos remete a tempestade da pandemia que assolou o planeta. O super-homem apesar de quase imóvel no meio do infortúnio, abraça o mundo e enfrenta o vendaval do vírus de peito aberto. No fundo a chuva, ao mesmo tempo em que são gotas de água fria que caem sobre o herói, também são estrelas que iluminam o representante maior da medicina.

O conceito de Kandinsky sobre linha é perceptível no desenho do aluno. Observe às linhas feitas na blusa e na capa do sujeito desenhado, ela dá movimento à imagem. As linhas retas inclinadas nos passam a sensação de um movimento causado pelo vento; as linhas quebradas a sensação de tensão; as mistas e curvas a confusão. A capa é quase arrancada dos ombros, a blusa rasgada no corpo e levada pela ventania, mas o homem da medicina em momento algum fraqueja ao segurar o mundo em suas mãos. Uma linha quase reta nos olhos traz a inquietude, um olhar de cansaço de alguém que não quer mirar a tempestade, mas sim, acredita na sua profissão, na sua capacidade de salvar vidas. As linhas retas nas verticais, horizontais e diagonais das estrelas, que também podem representar a chuva, parecem um clique da máquina fotográfica, algo mais estático, mas, em seu conjunto, um movimento silencioso que rompe a inércia angustiante do conjunto da obra.

Oscar Niemeyer prefere a curva livre que é sensual, sinuosa, que está presente no corpo feminino, até mesmo no universo de Einstein. De acordo

com Campolina, presidente do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Minas Gerais (CAU/MG), Jornal Estado de Minas (2012) Niemeyer inovou com criatividade as linhas curvas na arquitetura modernista e mostrou ao mundo que o Brasil também é capaz de ditar regras arquitetônicas. O objetivo de trazer o nome de Oscar Niemeyer para esta pesquisa é para sublinhar a importância da criatividade e da renovação do artista em suas obras. O arquiteto pesquisou, demonstrou a sociedade que adquiriu o saber e surpreendeu o mundo com sua renovação arquitetônica. Assim como Romero Brito fez com as cores em suas obras geométricas e encantou o mundo artístico. Precisamos incentivar nossos alunos serem criativos, renovar o conhecimento artístico, para isso, Viola Spolin (2015) realça a necessidade de ser espontâneo que por consequência leva a liberdade de criar arte.

Pela liberdade de expressar suas angústias pandêmicas pela arte sem o julgamento de certo ou errado, valorizar o diferente e incentivar o aluno a vivenciar a magia de ser um artista que dialoga com sua produção para expressar ao mundo sua inquietação social, com espontaneidade.

Arnheim (2005) afirma que a forma perpassa pela função prática e pelas qualidades visuais como força e fragilidade. Para Kandinsky (1991) é o interior humano que deve sobressair na forma exterior, chamar mais atenção. De acordo com Kamita (2016) as formas arquitetônicas empregadas por Niemeyer em suas obras visam o livre movimento e a interação dos transeuntes, o espaço como local sem barreiras para a socialização.

A forma define o objeto imaginado pelo artista, concretiza uma ideia, permite o leitor de obras visualizar a pretensão do artista em descrever um objeto, ou pelo menos ter um ponto de partida para compreender a mensagem. A forma também é uma maneira do artista concretizar suas emoções, sua inquietude sobre o objeto desenhado. A forma atende a necessidade da obra, ou das pessoas que se beneficiaram do objeto criado. O conjunto das obras de Niemeyer é artístico, mas suas formas também são funcionais.

De acordo com Fayga Ostrower (2009) a forma tem suas delimitações, que não são através de suas silhuetas fronteiriças, mas nas relações que ela mantém dentro de um contexto. Por este prisma, visualizar a imagem a baixo no contexto da pandemia você tem uma interpretação diferente da analisada no dia de finados, se for por um mexicano terá uma percepção diferente de um brasileiro. A forma é a mesma no Brasil e no México, mas o contexto pode ser diferente ou agregar novas agudezas.





Figura 3 – Covid-19, forma e a morte, Yasmim V. Machado, março de 2021. Fonte: Arquivo pessoal

A desenhista ao beneficiar da forma da catacumba já conhecida pela sociedade em que vive, inseriu-a no contexto pandêmico, afirmação que é clara pela imagem do sol em formato do vírus. Esta mesma imagem sem o sol no formato do vírus, inserida no contexto da Segunda Guerra Mundial, simbolizaria os mortos do combate bélico. Como afirma Kandinsky, o conteúdo do desenho chama mais atenção do que a forma pelo fato de expressar o interior humano. Neste caso o interior mergulhado em um exterior de quarentena, de várias mortes por um vírus que ainda não foi totalmente decifrado pela ciência. Com ênfase em Arnheim, é perceptível que é uma imagem simbólica de condição humana, condição de quem vivencia um momento ímpar da história da humanidade e concretiza sua inquietude em um objeto cuja forma é fúnebre.

De acordo com Yasmim as imagens mais fortes vistas por ela nos últimos meses foram fotos e vídeos de cemitérios, de covas abertas e pessoas mortas pelo COVID-19 enterradas juntas. Os meios de comunicações, dias pós dias bombardeavam os brasileiros com notícias mórbidas, por um vírus que destrói famílias, afastam amigos, fecham escolas e matam pessoas. “Desenhar sepulturas foi uma maneira que encontrei para expressar a dor da família brasileira e também para externar minha percepção de uma doença que ainda não tem a cura”.

A perspectiva é o efeito que o artista encontra para enfatizar os objetos que estão mais perto como se fossem maiores e os mais distantes

menores, sempre na visão do observador do desenho, da pintura, enfim, da magia da arte. O desenhista ao dominar a perspectiva conseguiu registrar o ambiente almejado, mais próximo da realidade ou da imaginação de determinado espaço.

Para Gombrich (1995) ao escolher uma parte da superfície de um objeto e traçar linhas em direção a um ponto, teremos as que ficarão escondidas e as que serão vistas. A diminuição do tamanho á distância também é perceptível por que enxergamos ao longo de linhas retas. O pesquisador para enfatizar seu conceito sobre perspectiva se baseou na ilustração de Albrecht Durer, teórico de arte alemão Renascentista de grande influência no século XVI, nos Países Baixos. Com este artista o observador ganha destaque na apreciação de uma obra de arte, calcado neste sujeito observador a perspectiva pode deixar os objetos grandes ou pequenos, distantes ou perto, escondidos e a vista leitor de arte.

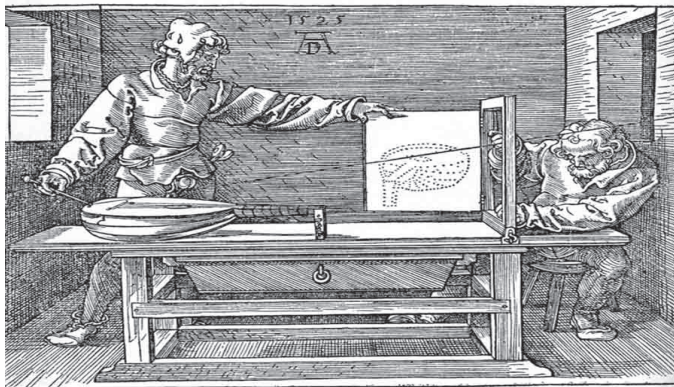


Figura 4 – O artista desenhando um alaúde, xilogravura, Albrecht Durer, 1525.
Fonte: arteref.com.

Observe o desenho utilizado por Gombrich para explicar a perspectiva. De acordo com artista o olho do pintor segue o ângulo da corda em linha reta e por consequência a imagem do alaúde aparece na moldura.

Do Renascimento aos dias de hoje a perspectiva ganhou vários contornos, mas, sempre buscou o olhar do observador como referência para as imagens. Ao observar a perspectiva das obras de Maurits C. Escher (1898-1972), percebe-se que ela alcançou até então o seu ápice. O artista conseguiu trazer a perspectiva para as ilusões de óptica, sem perder a

técnica, a estética artística e as regras geométricas. Escher ao mesmo tempo em que provoca a ilusão ao abusar da perspectiva e da lei da gravidade, nos deixa a interrogação. Seus personagens vivem no mundo real, capazes de realizar tarefas do seu cotidiano, ou no mundo da fantasia?

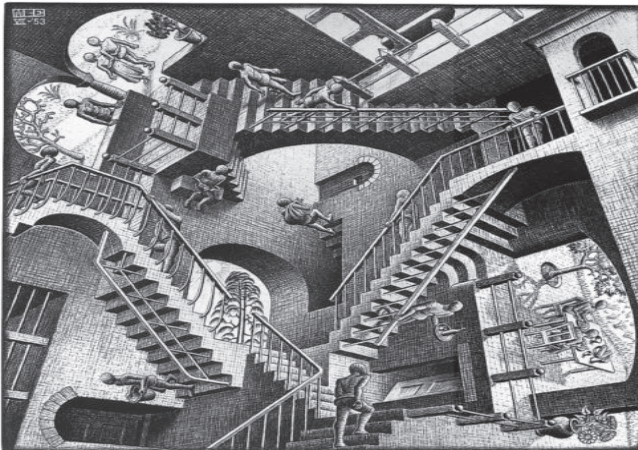


Figura 5 – Relatividade, xilogravura, Escher, 1953. Fonte: Amusearte.hypotheses.org.

De acordo Escher (1994) na imagem Relatividade existem três superfícies em linhas retas onde transitam pessoas em mundos diferentes. Duas delas não conseguem se encontrarem, pois a horizontalidade e a verticalidade são diferentes para cada transeunte, apesar de mover na mesma direção.

De Durer a Escher a perspectiva atrai o olhar do observador que analisa o que vê. Em Escher, de uma maneira mais intensa, o observador também é atraído pela visão que o sujeito da imagem tem em relação ao mundo. Neste olhar exotópico, a estilo de Bakhtin, o degustador da obra de arte percebe o mundo pelo olhar do sujeito representado na arte, deixado pela impressão que o pintor tem da vida.

Lavínia Moura, autora da obra abaixo, relata que a mulher está no primeiro plano, por isso representa maior, quando comparada com os elementos do desenho, com exceção da árvore. A árvore em tom escuro faz a ligação da Terra com o céu, numa tentativa de fechar o segundo plano da imagem. O céu em terceiro plano está rajado de azul com interferência da cor preta que domina o segundo plano. A lua ao ser invadida pelo vírus

deixa de executar sua tarefa de iluminar a noite e administra a soberania do breu sobre a luz. Existe certa angústia na imagem que nos passa a sensação que não existirá o amanhecer, pois o sol também foi contaminado. As silhuetas escuras das catacumbas ao serem tocadas pelo vírus, parecem se movimentar em busca dos seus mortos.



Figura 6 – Covid-19, perspectiva e o breu da morte, Lavínia Moura, 2021. Fonte: arquivo pessoal

Neste jogo de perspectiva o artista enfatizou que a mulher, vedada pela máscara, não almeja obter a visão de ser engolida pelo breu, a cor preta é o símbolo da morte. Os membros inferiores já não existem mais, os braços se foram, sua percepção é fúnebre. A cena é o retrato do recorte da pandemia pela visão de uma jovem que está abalada pela Covid-19. “Desenhei a minha pessoa no distanciamento, o “eu” que desenha observa o “eu” desenhado. O “eu” desenhado esta inserido nas trevas, o “eu” que observa foge das trevas”.

O ponto é o início de qualquer forma de uma obra visual. O ponto, a base do desenho, é tão importante na imagem que os artistas criaram um estilo que se chama Pontilhismo. Pintores como Paul Signac, Georges Seurat e até Van Gogh pintaram obras do pontilhismo que ficaram famosas, entre elas: Jovens provençais no poço, de Signac; Uma tarde de domingo na ilha de Grande Jatte, de Seurat; Auto-retrato, Van Gogh.

Observem as figuras oito e nove.

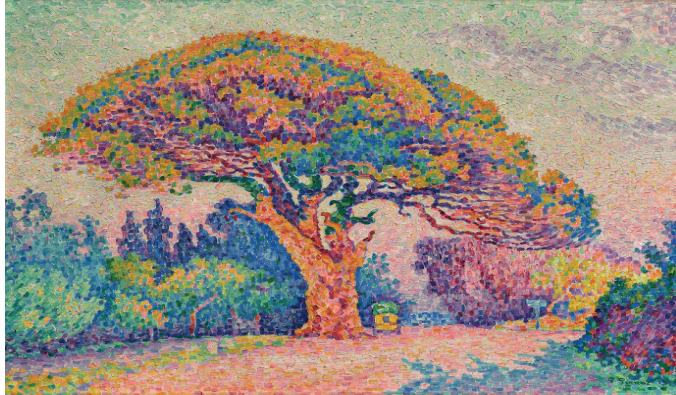


Figura 7 – The Pine Tree at Saint Tropez- Museu Pushkin. Paul Signac, 1909. Fonte: meisterdricke.pt.

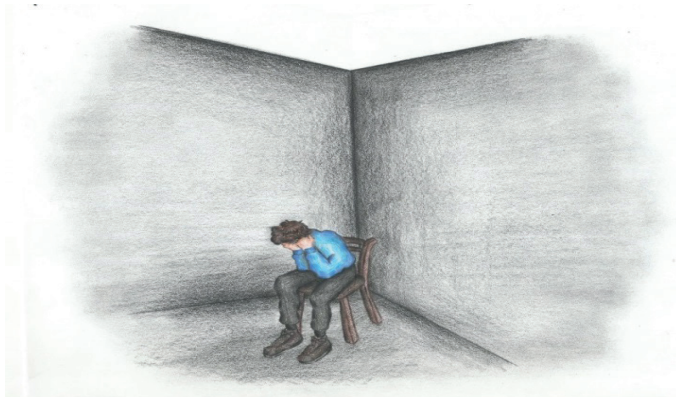


Figura 8 – Covid-19, ponto e a agonia pandêmica, Pâmela D. Alves, 2021. Fonte: Arquivo pessoal

Ao analisar as duas obras, percebe-se que o ponto sobressai de maneira visual na arte de Paul Signac, mas ambas são constituídas deste recurso gráfico. Na primeira a junção de vários pontos, sem perder suas características, forma a obra; na segunda, os pontos transformam em linhas, em formas, luz e sombra e constitui o todo do desenho.

Na Teoria das Formas, Kandinsky (2005) define o ponto geométrico como invisível, contudo, carregado de propriedades artísticas que revelam a magia da obra. O ponto sofre alterações a mercê da vontade de quem pinta. Quando o lápis encosta sua ponta no papel, o ponto é moldado para ser a primeira imagem visual que o pintor tem da obra.

Na obra de Paul Signac, os pontos foram às primeiras marcas que o artista teve da obra e se manteve como elemento principal do todo, enquanto que, na obra da aluna Laura, o ponto foi a primeira imagem gráfica que a artista teve do seu desenho, mas, este recurso gráfico cedeu espaço para que a linha, a forma, a luz e sombra também ocupassem um lugar de destaque.

Pâmela ao terminar de expressar em imagem a sua visão sobre a pandemia teve dificuldade em entender que sua obra era constituída de pontos. Para a aluna, somente a obra de Paul Signac possuía este recurso gráfico. O professor lhe entregou uma folha com o desenho de uma bola para que fosse colorida com pontos, que poderiam ficar de lado, em cima ou embaixo. Pâmela ao terminar a atividade percebeu que o desenho estava todo colorido e que o ponto não era mais perceptível, contudo, a bola foi colorida com vários pontos.

A luz e a sombra auxiliam o observador na percepção dos diversos planos de profundidades ao ponto de enfatizar o realismo em um desenho. Sem luz não existe sombra, mas sem sombra existe a luz. A sombra se origina quando a luz invade o objeto por um ângulo específico, e se movimenta de acordo com os segundos, minutos e horas do dia, também de acordo com as estações do ano. A luz projeta a sombra e ambas nos conduzem ao volume que tem a função de diferenciar os vários objetos que fazem parte do nosso cotidiano.

De acordo com Pedrosa (2009, p.46-47) Leonardo da Vinci foi o destaque renascentista no estudo das sombras, que descreveu o embate constante entre luz e trevas que nos revelam os fenômenos cromáticos.

Por consequência, sem luz temos a treva, ao acrescentar a luz surge às sombras. A aplicação da luz e sombra na obra surge às formas em volume. Se o artista pintar o mesmo objeto, um com pouca sombra e o segundo com muita sombra, o primeiro desenho parecerá mais plano do que o segundo. Esta questão depende da direção do foco de luz sobre a obra de arte.

Seguindo as orientações da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Primeiro o artista escolhe o objeto a ser desenhado, define de qual lado e posição vem à luz. Se incidência de luz vier da parte superior do desenho a sombra projetará na parte inferior, se a luz está distante, a parte inferior ficará mais escura.



A sombra pode ser encontrada em um ponto, uma linha, em uma forma, na luz sobre o objeto até mesmo na cor, mas não se projeta sem luz. A sombra funciona como extensão da luz por meio dos objetos.

Como o pintor pode chamar a atenção do leitor de arte pela sombra utilizando os elementos básicos do desenho? A sombra pode ser projetada de maneira artificial ou natural, mas, seu objetivo é enfatizar sua presença na arte e também de auxiliar a luz como peça essencial na obra. A sombra auxilia a luz, mas a luz também auxilia a sombra e ambas beneficiam dos elementos básicos do desenho para atraírem os olhos do degustar de arte para a imagem final. Isto é, a mensagem que o pintor almeja eternizar na obra e que se completa com o apreciador artístico com sua bagagem cultural.

De acordo com Souza (2008), pela luz sobre a obra de arte, pode-se caracterizar o estilo artístico de cada período da nossa história. Ao observar a luz das auréolas consegue definir de qual época histórica e estilo artístico a obra de arte pertence?



Figura 9 – Maestà. Duccio, 1308. Fonte Museo Dell’Opera del Duomo, Siena, Italia

Pelo conjunto da obra, percebe-se que ela retrata a religião católica, um bom observador detectará que as silhuetas das imagens são desproporcionais as figuras, principalmente Jesus criança com o corpo de adulto. Este fato também ajuda a definir a época da pintura. Mas a questão neste estudo é a luz! De onde vem a luz que ilumina o ambiente? É uma luz natural, artificial ou celestial? O que ela representa na imagem? Souza enfatiza que as auréolas em figuras religiosas surgiram no Medieval e

representava a divindade. A pintura pertence ao ano de 1308. O signo, o significante e o significado da luz na imagem ajudam a definir sua época e o estilo artístico de cada período da nossa história. Mas, para isso, o leitor precisa estar familiarizado com a História da arte.

Na pintura da aluna Maria Assumpção é possível definir a época em que foi pintada? A luz e a sombra auxiliadas pelos elementos básicos do desenho enfatizaram a mensagem da obra? De onde vem a luz? Ao fazer essas perguntas para a pintora obtive tal resposta. “São as máscaras, a injeção e as três esferas em forma de vírus que nos ajudam a definir a época. Luz e sombra se complementaram com auxílio das linhas, pontos, formas e cores. A luz natural vem de todos os lados e predomina o ambiente, mas, sem o pouco de sombra que existe a obra não seria possível. Não importa a quantidade e sim a qualidade da luz e da sombra”.



Figura 10 - Covid-19, luz/sombra e a cura, Maria Assumpção, 2021. Arquivo pessoal.

De acordo com a Fayga Ostrower (2009) Através do sistema sensorial o indivíduo desperta a sensibilidade, afetividade e suas potencialidades de criar e recriar signos que representam algum tipo de pensamento ou manifestação cultural. Humberto Eco (2013) ressalta a necessidade de um código capaz de manter uma boa correspondência entre o significado e o significante. O código funciona como um sinal que permite a compreensão da mensagem que o receptor almeja transmitir.

Vale ressaltar que as imagens foram elaboradas com auxílio da família de maneira direta, pois o ensino remoto permitiu que os responsáveis pelos alunos também participassem das aulas, que acompanhassem seus pupilos como se fossem mais um aluno em sala.

Um signo para ter uma comunicação direta e eficiente com seus leitores, ele precisa ser composto de um bom significante e significado. As ilustrações sobre COVID-19, o vírus da morte, são significantes com expressões artísticas que sublinham o significado da pandemia na vida dos alunos. O significante estará sempre associado ao significado, e o significado depende da vivência cultural de quem cria comunicação como o símbolo.

Na obra COVID-19, o símbolo da morte, o código é os vírus que envolvem um corpo e o transforma no alimento e no transporte para contaminar outros seres humanos. O código capta o olhar da pessoa pela visão e o cérebro faz a transformação do significante em significado de acordo com a memória cultural do indivíduo. O corpo que se desfaz envolvido no horror da pandemia, simboliza todos aqueles que morreram desta doença, sem ter a chance de lutar contra ela.



Figura 11 - Covid-19, o símbolo da morte, Beatriz Lara, 2021. Fonte: Arquivo pessoal

De acordo com a artista, no primeiro plano alguns vírus em sua plenitude, em sua função diária de se apossar do corpo humano e trazer a morte de maneira assustadora e avassaladora. No segundo plano um corpo que perde sua materialidade sólida e se transforma no estado líquido que transporta o vírus para outros lugares. O rosto quase cadavérico parece desprender dos cabelos que escorrem em sua fluidez, o olhar perdido com a pupila alterada parece saltitar da carne vermelha exposta, da boca um grito de socorro que não sai, pois a mandíbula se derrete lentamente em direção ao lábio superior.



Figura 12 - A máscara da vida, Maria Clara de Oliveira, 2021. Fonte: Arquivo pessoal

No desenho realizado pela aluna Maria Clara, o código que permite o entendimento da mensagem ao leitor da obra, é a máscara. Na pandemia do Coronavírus, este utensílio se tornou parte do vestuário, uma referência na luta contra o vírus. Sem a máscara, seria uma imagem feminina sem contextualização com o momento pandêmico a sociedade vivenciava nos anos de 2020/2021. As lágrimas reforçam o código, funcionam como elementos secundários que impulsionam o apreciador a reforçar sua leitura da obra. O signo precisa de subsídios para fortalecer seu significado e o significante, mas, também realça os subsídios, nesta permuta de favores, as informações ficam mais nítidas. De acordo com a artista a máscara e as lágrimas enfatizaram a dor da perda de um ante-querido, do enfermo, do distanciamento que trás a solidão. A mulher externa sua agonia e convida o leitor a refletir o momento pandêmico.



Figura 13 - Corrupção na pandemia, Yuri F. Nunes, 2020. Fonte: Arquivo pessoal

O artista ressaltou que seu desenho simboliza sua visão dos políticos que se beneficiaram da pandemia para usurpar o dinheiro público, que propagavam remédios ineficazes contra a doença, divulgaram Fake News sobre a vacina e agiam com desdenho ao serem questionados sobre o número de mortes por causa da Covid-19.

Reis (2018) ao interpretar Paulo Freire, afirma que os homens ao dialogarem com sinceridade e com aptidão para ensinar/aprender, se tornam agentes de transformações ao provocarem práxis social mediatizada pelo mundo. Idem (2019) Esse diálogo crítico com sínteses plurais e sem imposição cultural, permite que o aluno seja visto como um sujeito que percebe seu cotidiano como tempo/espaço de aprendizagem e de mudança. Para Boal (2013) a política rege a vida e que a arte serve para ajustar as falhas.

Os artistas ao desenharem imagens contextualizadas com o cotidiano político, social, econômicos e de saúde, fazem um convite aos leitores para refletirem suas ações no período pandêmico. Neste diálogo sincero e provocador entre emissor e receptor, o segundo também vira emissor ao refletir o objeto em análise. Mas que reflexões são estas? Das nossas percepções e atitudes individuais e coletivas no período pandêmico. Agiu-se em consonância com o bem da sociedade ou se agiu como narcisista voltado somente para seu bem estar? Agiu-se com solidariedade com o próximo ou aproveitou o momento para usurpar seus semelhantes e o Estado? Negou o vírus, foi negacionista aos extremos, ou ajudou a ciência

encontrar uma solução científica para combater o coronavírus? Tornou-se uma pessoa melhor com a eminência da morte ou esse acontecimento ímpar na história da humanidade não lhe sensibilizou ao ponto de fazer transformações em sua vida? O aluno refletiu, materializou sua síntese na obra e convida o leitor de arte com sua bagagem social perceber o desenho como base da sua reflexão.

Os alunos se beneficiaram dos pontos, das linhas, das formas, das cores, das perceptivas, das luzes e sombras para denunciar, registrar decepções e inquietudes, para cobrar e para revelar resiliências com o próximo. Criaram símbolos pandêmicos com seus signos, significantes e significados. Produziram artes com qualidades, análises críticas, com responsabilidades políticas e sociais.

Dificuldades

As duas dificuldades que mais se destacaram nesta vivência foram: Aulas remotas em período pandêmico e ressignificar os elementos básicos do desenho no contexto da pandemia.

Aulas remotas foram novidades para a comunidade escolar nesta conjuntura pandêmica. Para amenizar o impacto do Ensino Remoto Emergencial – ERE – o professor de Artes Integradas agregou as competências essenciais de um tutor da Educação a Distância, principalmente a competência sócia afetiva.

Ser um professor afetivo remoto em época de pandemia é vivenciar um diálogo pelas Tecnologias Digitais da Comunicação e Informação TDICs, sem perder a capacidade de entender o outro em sua angústia, medo, solidão, sentimento de perda e até depressão. O professor atento às necessidades do aluno de expressar seus sentimentos e para estreitar laços afetivos, criou um ambiente receptivo ao possibilitar tempo/espço para que estes sujeitos falassem do impacto da COVID-19 em sua vida familiar, social, econômica e educacional.

Alguns desabafos que aproximaram os alunos pela mesma dor:

“Porque o Brasil é o segundo país que mais morre pessoas por causa da COVID-19?”.



“Desde o início estão negando a existência do vírus para não serem responsáveis pelos seus atos, ainda acusam outras pessoas e meio de comunicação pelo colapso da COVID-19”.

“Perdi um primo no UTI, ficou duas semanas intubado, morreu sozinho. Cada morte por causa desta doença eu deposito a culpa na conta dos nossos governantes negacionistas.”

“Uma mulher no bairro Tropical em Contagem tomou a vacina e morreu”.

“A vizinha disse que a vacina é para matar os velhos”.

“Tem um chip na vacina para controlar a natalidade no Brasil”.

“Não podemos ficar em casa de quarentena se falta alimento na mesa!”.

“Qual seria a saída para quem não pode ficar em casa nesta quarentena?”.

“Nunca imaginei sentir tanta falta da escola!”.

“Ficar dentro de casa em quarentena é a treva!”.

Identificar e aproximar do outro pela mesma dor é perceber que não está sozinho, é ter onde se apoiar e também servir de apoio para terceiros. O vírus separou os alunos do seu ambiente escolar, mas os aproximou na busca pela sobrevivência física e psicológica, pelo sortilégio da internet. O professor, apesar de se beneficiar da competência sócio afetiva entre outras, para aproximar aluno do saber, não obteve sucesso 100%. Alguns alunos participaram de poucas aulas sem bons retornos, por vários motivos, entre eles a falta de internet em casa.

Destaca-se que Ensino Remoto Emergencial não é a mesma coisa de Ensino a Distância. Ao contrário do segundo, o primeiro surgiu sem planejamento, metodologia, materiais didáticos que sanassem o ensino aprendizagem remoto, professores e alunos não haviam vivenciado nada parecido com essa modalidade. Contudo, o professor ao agregar o papel do tutor á sua função de professor remoto, conseguiu realizar o ato educativo de maneira efetiva.

O aluno, apesar da sua bagagem artística que foi fortalecida no percurso do projeto, teve receio de dar novos significados ao conceito



dos elementos básicos do desenho e entrelaçá-los com a pandemia da COVID-19. Esse temor de ressignificar saberes é uma dificuldade latente a boa parte dos alunos de escolas públicas, de acordo com minha vivência de mais de 20 anos de sala de aula. Apesar do professor enfatizar que a arte está apta ao novo desce que o artista tenha base sólida do que produz, eles esperam pela aprovação ou desaprovação, o que dificulta a criatividade. Os alunos têm a problemática definida, objetivos para serem alcançados, expressão de grupo, dominam as técnicas do desenho, mas a dificuldade de contextualizar com o cotidiano é latente.

A cultura brasileira é castradora, se desenvolveu sobre o véu de referenciais, normas tradicionais e rígidas, a diversidade é castrada a todo instante. Furar essa bolha exige cautela, trabalho contínuo com ênfase na liberdade do fazer diferente, mostrar um ângulo do foco de pesquisa que a sociedade ainda não apreciou. Ser espontâneo com liberdade de manifestação do que se pensa e da materialização deste pensar requer respeito com a arte, fundamentação teórica e prática e negar o fazer pelo simples fato de cumprir a tarefa da aula.

Os professores precisam da suporte aos alunos para se tornarem livres dos paradigmas das instituições de poderes, auxiliá-los a ultrapassar a fronteira da castração e alcançar a criatividade.

O aluno Gustavo teve dificuldade em usar a criatividade para contextualizar sua arte com a os efeitos da pandemia. O professor resolveu esta questão ao entender o local de pertencimento de cada aluno em seu cotidiano e como a pandemia afetou esses sujeitos. O autor do desenho COVID-19, cores e periferia, ressignificou seu local de moradia ao contextualizá-lo com a pandemia, depois do diálogo sócio afetivo.

O desenhista havia decidido que usaria as cores para manifestar sua síntese sobre a COVID-19, porém não sabia como. O professor lhe perguntou em que bairro ele morava e ao responder, o professor percebeu que era em um bairro periférico. Outra pergunta lhe foi feita: O que lhe incomodava em seu bairro. Respondeu que era a violência, a falta de condições financeiras das pessoas e que era um local feio, sem vida. Outro questionamento: Neste momento de quarentena, os moradores do seu bairro estão mais na rua ou dentro de casa? O aluno respondeu que as pessoas saem somente



COVID-19: SUAS LINHAS, PONTOS, PERSPECTIVAS,
FORMAS, LUZ E SOMBRAS
Joaquim Pires dos Reis

para fazer o necessário, que os demais, inclusive ele, ficavam dentro de casa, com janelas e portas fechadas na maioria do tempo. No final do bate-papo o discente enfatizou: Como você, morador deste bairro pode usar as cores para retratar seu bairro neste momento de pandemia?

O aluno destacou que: pintar as casas de várias cores alegres e com ausências de pessoas nas janelas, portas e ruas.

Vale apenas ressaltar que a espontaneidade é importante para o homem social resolver problemas pela coletividade. Ser espontâneo é saber avançar, ceder espaço, perceber a contribuição do outro, aliviar suas dores e as de terceiros. Nesta narrativa, os alunos ao usarem a criatividade manifestaram suas percepções mais íntimas sobre as Artes Integradas contextualizadas com a pandemia e também auxiliaram os leitores a minimizar suas perdas.

Conclusão

A Secretaria Municipal de Contagem ao garantir a aprendizagem dos alunos, sem deixar de analisar as características econômicas, sociais e geográficas do alunato, as recomendações das autoridades da saúde, foi de importância ímpar para o sucesso da proposta. O projeto incidu com várias assertividades e resolutividades para melhorar a aprendizagem dos elementos básicos do desenho e também sobre a COVID-19. Os pontos negativos foram: a descontinuidade do projeto, pois os alunos mudaram de escola no final do ano letivo, o fato desta vivência artística social não ter sido oferecida para todos os alunos e por fim, o fato de que, Educação Remota não é Educação a Distância-EAD-. Adaptar as tecnologias ao ensino aprendizagem do aluno sem aulas presenciais requer estudos, tempo/espaço e familiarização da comunidade escolar com novo estilo de educar.

Referências

ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 1ª ed. Trad. Inyone Terezinha de Farias, São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986.



BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido: e Outras Poéticas Políticas*. 8ª ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC). Brasília: MEC, 2018. Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 09 de abr. 2019.

BUONINSEGNA, Duccio di. *Maestá, Têmpera sobre madeira*. 2,13m x 3,96m Museo Dell'Opera del Duomo, Siena, Itália, 1308-1311

CONTAGEM, Trilha do Saber. Secretária de Educação de Contagem, Contagem, 2021. Disponível em <http://www.contagem.mg.gov.br/estudacontagem/trilha-do-saber-documento-lancado-em-abril-com-orientacoes-para-o-planejamento-de-atividades-remotas-sera-tambem-referencia-do-ensino-hibrido/> Acesso em 02 de set. de 2021

CONTAGEM, *Orientações Pedagógicas para o Ensino Fundamental de Contagem*. Secretária de Educação de Contagem, 2020 Disponível em: http://www.contagem.mg.gov.br/estudacontagem/wp-content/uploads/2020/09/ensino-fundamental_-publicacao-11-de-setembro-de-2020.pdf Acesso em: 11 set. 2020.

DINIZ-PEREIRA, Júlio Emílio. *Formação de Professores, Trabalho e Saberes Docentes*. Trabalho e Educação, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p.143-152, set-dez, 2015.

DURER, Albrecht. *O artista desenhando um alaúde*, Gravura sobre papel, 13,1 x 18,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda, 1525.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. 4ª ed., Trad. Ricardo Silveira. SP. Ediouro, 2007.

ENGEL, Guido Irineu. *Pesquisa-ação*, UFPR, Curitiba, n 16, p. 181-191, 2000.

KAMITA, João Masão. *O conceito de forma em Oscar Niemeyer*. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 25 a 29 de Jul. de 2016, Porto Alegre. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2012/S12-04-KAMITA,%20J.pdf>. Acesso em: 17 de Mar. de 2021.



ESCHER, Maurits Cornelis. *Gravuras e Desenhos*. Taschen (Trad. Maria Odetes - Koller), Hamburgo 1994.

ESCHER, Maurits Cornelis. *Relatividade*, Litografia. 29,1 x 29,4 cm. Foundation-Baarn-Netherlands, 1953

ESTADO DE MINAS. *Linhas curvas de Niemeyer são expressão da cultura brasileira*. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/oscar-niemeyer/2012/12/06/interna_soscarniemeyer,334958/linhas-curvas-de-niemeyer-sao-expressao-da-cultura-brasileira.shtml. Acesso em: 10 de Mai. de 2021

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 50ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2011.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. SP: Martins Fontes, 1995.

GOVERNO DO CEARÁ. Secretaria da Educação. *Escola Estadual de Educação Profissional*. Curso Técnico em Desenho de Construção Civil. Ceará 2012. Disponível em https://www.seduc.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/37/2012/06/des_de_const_civil_cor_ldesenho_de_observacao.pdf Acesso em: 08 de mar. 2021.

HUMBERTO, Eco. *A Obra Aberta*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KANDINSKY, W. *Ponto e Linha sobre o Plano*. 1ª ed. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processo de Criação*. 24ª edição. São Paulo: Editora Vozes, 2009.

PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Ensino da Arte: O artista autodidata*. Som, Gesto, Forma e Cor: Dimensão da Arte e seu ensino. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 1996.

REIS, Joaquim Pires dos. *Transteatro: sustentabilidade do diálogo teatral*



como indutor de práxis social. 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade - PIPAUS, Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ, São João Del Rei.

REIS, Joaquim Pires dos. *Pedagogia do Transteatro*: educação, gênero e diversidade sexual. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro. v. 5, n. 2, p. 241-258, maio-ago. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/44851>. Acesso em: jun. 2021.

SIGNAC, Paul. *El pino en Saint-Tropez*. Óleo sobre tela, 72 x 92 cm, Pushkin Museum, Moscow., 1909

SOUZA, Sonia Rejane Gomes de Azeredo. *Luz e sombra na representação pictórica*: lições para a iluminação arquitetônica. Revista Estética e Semiótica. Volume 9, Número 01. p. 41-50, 2019.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 6ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

THIOLLENT. M e COLETTE. M. M. Pesquisa-ação, formação de professores e diversidade. Maringá, v. 36, n.2, p. 207-216, jul/dec., 2014.

DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

FROM TRADITIONAL TO POP: A LOOK AT CUCA'S MYTH IN THE SERIES 'CIDADE INVISÍVEL' FROM JUNG AND VOGLER'S ARCHETYPES

Jeferson de Vargas Silva¹
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga²

Resumo

Este texto aborda o mito da Cuca, retratado na série *Cidade invisível*, de Carlos Saldanha, que estreou em 2020, na plataforma de *streaming* Netflix. O objetivo é analisar a personagem pela ótica dos arquétipos, considerando o "arquétipo materno" na perspectiva de Carl Gustav Jung, além dos arquétipos da "jornada do herói", conforme Christopher Vogler. Diferentemente dos mitos sobre a personagem tecidos anteriormente, a série busca apresentar uma nova roupagem para a Cuca, com novas características e elementos, construindo, assim, uma personalidade materna e protetora. Nesse sentido, uma questão parece bastante evidente: como esse novo mito da Cuca, na ótica do "arquétipo materno" de Jung, busca corroborar a narrativa proposta na série e reformular um mito tão difundido no imaginário popular brasileiro.

PALAVRAS-CHAVES: Cidade invisível; cultura tradicional; arquétipo; Cuca.

Abstract

This paper addresses the myth of Cuca, portrayed in the series *Cidade Invisível* (*Invisible City*), by Carlos Saldanha, which premiered in 2020, on Netflix streaming platform. The aim is to analyze the character from the perspective of archetypes, considering the "maternal archetype" from Carl Gustav Jung's perspective, in addition to the archetypes of the "hero's journey", according to Christopher Vogler. Unlike the myths about the character previously woven, the series seeks to present a new look for Cuca, with new features and elements, thus building a maternal and protective personality. In this sense, one question seems quite evident: how this new Cuca's myth, from Jung's perspective of "maternal archetype", seeks to corroborate with the narrative proposed in the series and reformulate a myth that is so widespread in Brazilian popular imagination.

KEY-WORDS: Cidade Invisível; Traditional Culture; Archetype; Cuca.

1

Ator e diretor de teatro sindicalizado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul – (Sated/RS), formado pela Escola de Teatro Popular da Tribo Oi Nós aqui traveiz. Graduado em Produção Audiovisual – cinema e vídeo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – (PUC-RS). Foi professor no projeto de extensão "Teatro para Todos" do Instituto Federal de Santa Catarina – (IFSC) – campus São José, e professor no projeto de extensão "Arte e Educação" no (IFSC) – Campus Garopaba. Cursando atualmente a Especialização em Artes pela Universidade Federal de Pelotas – (UFPel). E-mail: navearte@yahoo.com.br

2

Sou mestre em Artes Visuais pela – (UFPel), e especialista em Ensino de Filosofia também pela (UFPel). Possuo licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal de Goiás – (UFG) e bacharelado em Arqueologia pela Universidade Federal de Rio Grande – (FURG). Atualmente estou cursando a especialização em Artes EaD (UFPel) e o mestrado em Ciências do Movimento e Reabilitação pela Universidade Federal de Santa Maria – (UFSM). Também faço parte dos grupos de pesquisa "Percurso Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade – UFPel" e o "Grupo de Estudos em Diversidade, Corpo e Gênero – UFSM", voltando-se para os temas: Corporalidade e visualidades na contemporaneidade. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento e Reabilitação PPGCMR/ UFSM. E-mail: marcos.alvarenga@acad.ufsm.br



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

INTRODUÇÃO

Na última década, a forma que consumimos obras seriadas mudou radicalmente por causa das plataformas de *streaming*. Antigamente, não tínhamos a opção de maratona ou até mesmo assistir a um episódio qualquer de uma série no momento em que julgássemos oportuno, pois elas eram veiculadas na TV (aberta ou por assinatura) em horários específicos. Dessa forma, o público tinha de se programar para não perder o episódio da semana.

Já o consumo de filmes era diferente, uma vez que a distribuição na indústria cinematográfica tinha outra dinâmica. O filme, primeiramente, estreava nas salas de cinema; quando saía de cartaz, era alugado e/ou vendido em fita cassete ou DVD em locadoras e lojas especializadas; depois, passava na TV por assinatura; e, por último, era exibido na TV aberta.

Foi nesse contexto que surgiu a Netflix, nos Estados Unidos, no final dos anos 1990. Na cadeia de distribuição de filmes, a Netflix era uma empresa que vendia e alugava DVDs pelo correio, inaugurando um novo conceito de locadora. Já no ano de 2007, a empresa começou a transmitir filmes por uma plataforma de *streaming* nos Estados Unidos; em 2010, fez uma expansão internacional, começando a operar também no Canadá; em 2011, na América Latina; em 2016, já estava em quase todos os países do mundo. Em 2013, lançou sua primeira web série original, *House of cards*, atuando, assim, não apenas na distribuição, mas também na produção de obras originais, consolidando uma nova alternativa para consumir filmes e séries.

O Brasil, que sempre teve uma tradição de obras seriadas (novelas e minisséries) transmitidas na TV aberta, acompanhou a tendência e entrou no mercado, produzindo séries exclusivamente para *streaming*. A precursora desse movimento foi a obra *3%*, escrita por Pedro Aguilera para a Netflix, que foi exibida no final do ano de 2016. É nesse contexto de produções nacionais para a Netflix, então, que surge a série *Cidade invisível*, de Carlos Saldanha, cuja estreia ocorreu em 5 de fevereiro de 2021, obtendo um grande sucesso e permanecendo semanas entre as séries mais assistidas em 40 países.



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Cidade invisível é um suspense/policial, com sete episódios na primeira temporada, contando a história de Eric, policial que descobre a existência de entidades (seres míticos) vivendo entre os humanos, diretamente ligados à morte de sua própria esposa, crime ao qual investiga.

Nesse sentido, questionamos: por que uma série que trabalha com mitos pertencentes à cultura tradicional brasileira fez tanto sucesso em diferentes países? Nossa hipótese é que a série utiliza arquétipos com valores universais para construir sua estrutura narrativa.

Segundo o teórico Robert Mckee (2006, p. 18) “A estória arquetípica desenterra a experiência humana universal, e então se encasula em uma expressão sociocultural única”. E o autor ainda complementa: “Estórias estereotipadas ficam em casa, estórias arquetípicas viajam” (MCKEE, 2006, p. 18).

Os arquétipos e o cinema:

Para Jung, os arquétipos estão diretamente ligados ao que ele denomina inconsciente coletivo:

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, nunca foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos* (JUNG, 2014, p. 51).

Por pertencerem ao inconsciente coletivo, fica a questão: como os arquétipos podem emergir à consciência? Para Jung, os arquétipos são um “dado anímico imediato” manifestado de forma ingênua e incompreensível nos sonhos e visões (experiências místicas). Além disso, podem ser manifestados também de uma forma mais elaborada nos “mitos, ensinamentos exotéricos e contos de fada”, conteúdos



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

coletivos originariamente provenientes do inconsciente coletivo e que se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas durante longos períodos de tempo. (JUNG, 2014).

É nessas “fórmulas conscientes” que Joseph Campbell vai se debruçar para realizar o estudo sobre o arquétipo do “herói”, escrevendo o livro *O herói de mil faces*, em que “mostra que cada herói adquire a face de sua cultura, mas sua jornada é sempre a mesma” (MACIEL, 2017, p. 59). Nesse sentido, Campbell usa a expressão *monomito*: o mesmo mito, mas com roupagens diferentes.

Nos anos 1970, com a ideia do *monomito*, *O herói de mil faces* influenciou George Lucas na criação do roteiro de *Guerra nas estrelas*, e Campbell tornou-se uma referência – não apenas para esse diretor, mas também para outros roteiristas e diretores audiovisuais da época (MACIEL, 2017).

Já nos anos 1990, um jovem que trabalhava nos estúdios da Walt Disney, chamado Christopher Vogler, sistematizou *O herói de mil faces*, fazendo um guia prático para ser usado por roteiristas dos grandes estúdios. Esse material, posteriormente, se transformará no livro *A jornada do escritor*, que se torna uma espécie de “bíblia” para roteiristas de Hollywood (MACIEL, 2017). No prefácio da segunda edição, Vogler (2015, p. 15) escreve:

Neste livro, descrevi o conjunto de conceitos conhecidos como a “Jornada do Herói”, derivado da profunda psicologia de Carl G. Jung e dos estudos míticos de Joseph Campbell. Tentei relacionar essas ideias à arte contemporânea da narrativa, esperando criar um guia do escritor para esses dons valiosos de nosso eu mais íntimo e do passado mais distante.

Nesse guia do escritor, Vogler cria um manual pragmático que descreve os 12 estágios da jornada do herói, definindo sete arquétipos e suas funções na trama. Foi, então, a partir de Campbell e Vogler, que o conceito de arquétipo – desenvolvido por Jung – chegou ao cinema.

O objetivo deste artigo, assim, é olhar para a série *Cidade invisível* a partir da perspectiva dos arquétipos, tanto em relação à criação de personagens, refletindo como determinada personagem manifesta atributos



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

arquetípicos, como também para analisar quais funções uma personagem exerce na trama, buscando entender a estrutura narrativa utilizada na série e que, provavelmente, contribuiu para seu sucesso de público.

Na série, aparecem seis mitos da cultura tradicional brasileira: Saci, Cuca, boto, Tutu Marambá, Iara e Curupira. Para realizar este estudo, porém, escolhemos apenas uma entidade. Dessa forma, o artigo analisará o mito da Cuca, examinando-o por meio de duas perspectivas: 1) construção de personagem – utilizando a ótica do “arquétipo materno” na visão de Jung; 2) estrutura narrativa – analisando a personagem Cuca pela ótica dos arquétipos propostos por Christopher Vogler.

CUCA E SUAS REPRESENTAÇÕES

Atualmente, a Cuca é uma das mitologias mais conhecidas pela população brasileira, seja por meio da cantiga de ninar “Dorme nenê, que a Cuca vem pegá, papai foi pra roça, e mamãe foi trabalhá (sic)” (ALVES, 2017, p. 120), ou pela representação cunhada por Monteiro Lobato no livro *O Saci*, de 1921, o qual apareceu pela primeira vez na televisão na TV Tupi, no ano de 1952. Posteriormente, ocorreram diversas regravações exibidas pela TV Globo, difundindo o mito da Cuca no imaginário da população brasileira.

No entanto, embora *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* tenha criado uma visão de Cuca na forma de um jacaré antropomorfizado, esta nem sempre foi sua imagem transmitida pela oralidade. Assim, a personagem apresenta-se com distintas características de acordo com a regionalidade.

Sendo uma das mitologias brasileiras mais complexas, por tratar-se de um saber popular, a transmissão de forma oral ocasionou a criação de diferentes modos de compreender a ontologia dessa personagem. Conforme sua história foi contada, alterou-se e moldou-se às diferentes realidades geográficas e sociais. Dessa forma, as Cucas têm tanto características comuns umas às outras como também singularidades em suas histórias, dependendo do local em que são contadas (CASCUDO, 2001).

Pensando, então, que existem diferentes Cucas pelo Brasil, vamos àquela apresentada na série *Cidade Invisível*. A história começa quando uma moça grávida, fugindo à noite, adentra uma floresta densa. Embaixo



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

de uma frondosa árvore, entra em trabalho de parto; porém, a criança nasce morta, o que a deixa em um estado de desespero. Em meio a toda essa situação, uma grande borboleta preta e azul pousa sobre o rosto da personagem, dando origem ao nascimento da entidade Cuca.

Nesse sentido, a Cuca apresentada pela série rompe alguns paradigmas relacionados à personagem, tanto no que diz respeito à sua estética como também à sua personalidade.

Muitas histórias sobre bruxas, por muito tempo, afirmavam que elas tinham a aparência de velhas senhoras feias e deformadas, fruto das maldades que exerciam nas pessoas. Não muito distante dessa compreensão, a Cuca, em suas mais diversas historiografias, também foi retratada dessa forma (CASCUDO, 2001), além de ter sido relacionada a transformações para animais pouco desejados dentro do ambiente doméstico, como aranhas, corujas, borboletas negras e outros animais peçonhentos (ALVES, 2017).

Ainda sobre bruxas, outro elemento bastante comum são as crianças, que têm um papel central nessas histórias, seja como material para feitiçaria ou alimentação (CASCUDO, 2001). Esse elemento é reforçado por quase todas as versões de Cucas difundidas pelo Brasil. Exemplo são as canções que se referem à personagem: seja na música criada para *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*³, ou nas próprias canções de ninar, sempre se remete à possibilidade de uma criança ser raptada pela Cuca, produzindo um discurso de medo (MILANEZ, 2011).

Porém, nessa nova versão, a Cuca apresentada pela série recebe um outro olhar em relação a ser uma bruxa: a personagem é apresentada com um forte instinto materno.

A CUCA E OS ARQUÉTIPOS

O arquétipo materno

Os principais atributos que a personagem Cuca manifesta em sua construção, reconhecíveis em qualquer cultura do planeta, são os do arquétipo materno. Como descrito acima, na série, a Cuca é uma mulher grávida que foge para o meio da floresta buscando parir, porém, tragicamente, seu filho nasce morto. Nesse momento, uma borboleta pousa em seus olhos, como se um “espírito” da natureza a tivesse escolhido.

3

“Cuidado com a Cuca, que a Cuca te pega, e pega daqui, e te pega de lá. [...] A Cuca é malvada, e se ficar irritada, a Cuca zangada, cuidado com ela, cuidado com a Cuca, que a Cuca te pega, a Cuca é danada, ela vai te pegar” (ALVES, 2017, p. 120).



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Esse “espírito” da natureza, representado pela borboleta, tem um grande significado simbólico. Jung, ao abordar os arquétipos nos contos de fadas, faz algumas considerações sobre a palavra “espírito”, elucidando seus diferentes significados. Vamos ver, então, como algumas definições de “espírito” descritas por Jung aparecem na trama da série e entender o significado arquetípico da borboleta.

A primeira definição é a diferença entre espírito e alma. Jung (2014) define o espírito como um corpo sutil e superior à alma. A função da alma, portanto, seria conectar o corpo material (físico, emocional e mental) ao corpo espiritual, funcionando como uma espécie de núcleo de sustentação da vida terrena. Assim, a alma tem uma conotação mais densa, no sentido pessoal (individualizada), e o espírito uma conotação mais universal. Na série, essa definição de sustentação dos corpos materiais pela vida anímica aparece na forma como o Corpo Seco⁴, antagonista, comete assassinatos. Ele não ataca ou fere o corpo físico das vítimas; estas têm suas almas sugadas, o que as desconecta dos seus corpos materiais. A única evidência desse processo são os olhos, que ficam totalmente brancos.

Outra descrição de espírito diz respeito às emoções. Jung afirma que “A emoção é concebida como possessão, desde os tempos mais remotos, e por isso dizemos ainda hoje que um indivíduo irascível é possuído pelo demônio ou por um mau espírito [...]” (2014, p. 209). Nessa definição, o espírito é a exacerbação do corpo emocional que, frequentemente, na literatura, no teatro e no audiovisual, é representado por um fantasma: espectro que vaga depois da morte. Geralmente, esse “espírito” emocional é resultado de uma morte inesperada ou de um trauma; assim, depois que o corpo físico morre, o corpo emocional não se dissolve e fica vagando apegado à experiência terrena.

Esses fantasmas podem se revelar como aparições que se assemelham à forma humana, caso de Hamlet, que conversa com o espectro do pai, ou podem revelar-se “[...] semelhante ao sopro de um vento, ou fumaça” (JUNG, 2014, p. 210). A representação do espírito maligno do Corpo Seco é justamente uma fumaça densa, que simboliza toda a maldade desse ser, ao ponto “[...] que ao morrer, ninguém quis saber dele. Nem Deus, nem o Diabo, nem a terra, nem os vermes, nem os abutres” (ALVES, 2017, p. 118).

4

Corpo Seco: entidade que, em vida, fez tanto mal que, ao morrer, ninguém quis saber dele. Na série, aparece sendo morto pelo Curupira e, depois de anos, volta para vingarse (CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 202).



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Ao conseguir libertar-se do túmulo, essa fumaça maligna entra no corpo de Luna, filha do protagonista, utilizando-a como um veículo para “caçar” entidades.

Outra definição de espírito que Jung descreve é do espírito não humano, por exemplo, o espírito da natureza, de alguma planta ou droga específica:

Spiritus significa também para o alquimista uma essência sutil, volátil, ativa e vivificante como, por exemplo, o álcool era compreendido, assim como as demais substâncias arcanas. Neste nível, o espírito é o espírito do vinho, espírito do amoníaco, espírito fórmico etc. (JUNG, 2014, p. 210).

É nessa linha de um espírito não humano, sobrenatural, que olhamos para as entidades representadas na série. Todas têm uma relação com uma força da natureza ou com o espírito de um animal específico, até mesmo com um inseto. O Curupira protege as matas e é protegido por ela; o Saci tem uma relação com o vento (redemoinho); o boto-cor-de-rosa, com água doce; a lara, com a água salgada; o Tutu Marambá traz a força de um porco do mato; e a Cuca é representada por uma borboleta.

Na mitologia grega, a definição de Psiquê era:

Personificação da alma. É representada por uma figura de uma menina de asas, à maneira de uma borboleta, pois as crenças populares concebiam a alma como uma borboleta que escapava do corpo com a morte (GUIMARÃES, 1996, p. 267).

A alma representada por Psiquê é sinônimo de espírito, diferentemente do conceito descrito acima, em que a alma seria um núcleo inferior ligando o corpo material ao corpo espiritual. Nesse caso, portanto, a alma é o próprio corpo espiritual:

Era preciso que a qualidade própria do espírito, do deus *ex-machina*, fujicasse preservada em algum lugar – senão nele mesmo, então em seu sinônimo originário, na alma, esse ser eólico, de cores cintilantes, semelhante a uma borboleta (anima) (JUNG, 2014, p. 211).



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

A aproximação que Jung faz da imagem da borboleta ao conceito de “anima” é proveitosa para pensarmos a entidade Cuca. A “anima”, segundo Jung (2014, p. 68), é “[...] concebida como uma parte feminina ctônica da alma”. Nessa definição, conseqüentemente, é uma manifestação de um aspecto específico da alma, no caso, o feminino e terreno. A alma, em sua totalidade, seria constituída pelo que Jung chama de “sizígia”, união dos opostos masculino/feminino, que se manifesta tanto em uma consciência terrena, aqui definida como “ctônica”, como em uma consciência universal.

Se entendemos que a borboleta é a representação da “anima”, ao pousar nos olhos da mulher que perdeu o filho no parto, funciona como uma ponte de acesso no plano terreno a uma consciência sempiterna universal feminina.

Essa borboleta está para a Cuca como uma planta de poder – por exemplo, o peiote ou a ayahuasca – está para o xamã. O líder espiritual, ao entrar em contato com essas plantas, amplia sua consciência, conectando-se a uma sabedoria superior. A “anima” eleva a consciência da mãe que está em sofrimento, manifestando o “arquétipo materno” não apenas em um nível pessoal, mas, também, em sua elevação espiritual, fazendo, assim, surgir a entidade.

O arquétipo materno, como todo arquétipo, tem uma imensa variedade de aspectos e simbologias, e o objetivo deste artigo não é abordar todos, mas apenas as características e os símbolos que podemos aproximar da personagem Cuca retratada na série.

É importante frisar que a simbologia do arquétipo materno não tem apenas um sentido, assim, um mesmo símbolo carrega tanto o sentido “favorável” como o “nefasto”. Alguns atributos do “maternal” são:

Simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento, o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, o sedutor, o apavorante e fatal (JUNG, 2014, p. 88).



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Agora, vamos analisar esses atributos em dois aspectos que a personagem manifesta: ser mãe adotiva e bruxa. No prólogo do episódio quatro, observamos um quarto com aparência decadente em que um porquinho está preso a uma corda. A Cuca, na forma de borboleta, entra no recinto, transforma-se em humana e liberta o porquinho, que vira um menino ao qual ela acaricia de forma maternal. Tradicionalmente, o Tutu Marambá⁵ é “parente da Cuca [...] No Brasil, dizem que a Cuca, quando precisa de ajuda, recorre ao Tutu” (ALVES, 2017, p. 364).

Em *Cidade invisível*, a Cuca é efetivamente sua mãe adotiva. Logo, o Tutu Marambá não é um simples funcionário que apenas obedece a ordens, mas se tornou o “braço direito” da bruxa, porque construiu uma relação de confiança – foi cuidado e sustentado por ela desde tenra idade. Na verdade, parece aquele filho que tem uma profunda admiração e gratidão pela mãe, cujo cordão umbilical, simbolicamente, parece nunca ter sido cortado.

Isso é diferente da relação de Cuca com Manaus (o boto)⁶, pois, quando questionada a respeito, ela responde que o considera “como se fosse um filho”; no entanto, Manaus é um boêmio que parece não se apegar a ninguém, nem mesmo à mãe. Manaus é o oposto de Tutu Marambá, e não fica claro, na série, qual é a verdadeira relação dele com a Cuca: ela certamente o vê como um filho, mas ele a vê como uma mãe?

O fato é que Manaus foi retratado na série de forma bem fidedigna à sua descrição nas lendas tradicionais: “um homem bonito, atraente, sedutor, exímio dançarino e bebedor” (ALVES, 2017, p. 58). Um típico Don Juan que tem a característica de seduzir mulheres e depois abandoná-las, como mostra o *flashback* de Manaus seduzindo a mãe do protagonista (Eric) e depois abandonando-a quando fica sabendo que ela está grávida. Esse padrão se repete, no presente, com uma jovem que mora na Vila Toré. Para Jung, o *donjuanismo* é um efeito típico do complexo materno “[...] em que a mãe é procurada inconscientemente em cada mulher” (JUNG, 2014, p. 91). A dúvida que fica é se a referência materna de Manaus é mesmo a Cuca.

Outro aspecto da questão maternal da Cuca é identificado em um sentido mais amplo. Nesse sentido, Jung (2013) faz uma reflexão que tanto a cidade natal, como a floresta, o mar e as águas profundas são símbolos do aspecto materno. A natureza é o local de origem das entidades – como

5

Tutu Marambá é a entidade que tem o poder de se transformar em um porco-do-mato. Na série, foi adotado pela Cuca (CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 2021)

6

Boto: na série, recebe o nome de Manaus. É conhecido por ser um boêmio que seduz as mulheres para engravidá-las (CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 2021)



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

foi descrito acima, a Cuca perde seu filho e ganha seus poderes no meio da floresta.

A cidade, no caso da série, não pode ser associada ao materno (no sentido de origem), sendo um lugar estranho, de modo que essas entidades são estrangeiras na urbe. Assim, é o local onde elas não podem ser quem realmente são, tendo de usar disfarces e passar por pessoas comuns. No entanto, dentro da cidade, o lugar onde esses seres mágicos se encontram e podem revelar suas reais identidades é o bar da Cuca, que funciona como uma espécie de templo, um lugar sagrado, em que as decisões importantes são tomadas.

Agora, então, vamos abordar o lado mágico do aspecto materno: a Cuca como bruxa. Visualmente, ela é bem diferente da imagem que costumam lhe atribuir: “um ente velho, feio, todo desganhado” (ALVES, 2017, p. 122). Muito pelo contrário, é uma mulher jovem, com aparência de mais ou menos 30 anos, que usa vestidos longos, unhas negras, luvas, tererê no cabelo e objetos de ornamentação (pulseiras, colares e brincos).

O primeiro atributo que podemos associar a essa figura mística é “a sabedoria e a elevação espiritual além da razão” (JUNG, 2014, p. 88). Nesse sentido, o primeiro episódio da série mostra o *flashback* de um caçador tentando matar o Curupira⁷, mas, no final, é o Curupira que mata o caçador. No episódio quatro, acompanhamos o desenrolar dessa história: a Cuca é procurada para dar o seu parecer sobre o que fazer com o corpo morto do caçador. Com sua sensibilidade e sabedoria, ela percebe que aquele ser é tão ruim que “nem a terra, nem o céu querem o seu corpo”, então, é preciso fazer um ritual para prender aquele espírito maligno em um túmulo dentro do qual não atormente mais ninguém.

Outro atributo do aspecto mágico da personagem é “[...] o secreto, oculto, o obscuro, o abissal, [...] o sedutor, o apavorante e fatal” (JUNG, 2014, p. 88). O principal poder da Cuca é entrar na cabeça das pessoas, em outras palavras, acessar o inconsciente e, assim, ficar sabendo de seus traumas e medos. Ao descobrir as vulnerabilidades dos indivíduos, ela tem a capacidade de desenvolver profunda empatia, dando colo e conforto, como acontece quando entra na cabeça de Márcia, policial parceira do protagonista, ou, ainda, ela pode utilizar essa capacidade para manipular e

7

Curupira: o protetor das matas. Na série, é chamado de Iberê e vive na rua como um mendigo cadeirante (CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 2021)



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

exercer poder sobre uma pessoa, como era o seu objetivo ao tentar entrar na cabeça de Eric.

A sedução, a manipulação e a fatalidade são traços marcantes da personagem, como no caso em que ela deixa algumas pistas para atrair o protagonista até seu bar, pretendendo matá-lo. Esses poderes, porém, também podem ser usados para revelar o que é secreto, como na sequência final, em que ela ajuda o protagonista a ver como o Corpo Seco utilizou sua filha para matar sua esposa. É uma personagem complexa, com várias facetas e que exerce diversas funções na trama.

A Cuca e suas funções na jornada do herói

Robert Mckee (2006) classifica a trama em três tipos: arquitrama, que segue o design clássico de estrutura; minitrama, que utiliza uma estrutura minimalista baseada na economia e simplicidade; e antitrama, estrutura que subverte os princípios do design clássico.

A maioria dos filmes criados até os dias de hoje seguem como modelo o design clássico, que é

[...] uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra as forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis (MCKEE, 2006, p. 55).

Levando em conta o design clássico, com base no livro *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, Christopher Vogler (2015) cria um guia prático descrevendo a jornada do herói em 12 estágios:

Heróis são introduzidos no MUNDO COMUM, onde recebem o CHAMADO À AVENTURA. Ficam RELUTANTES no início ou RECUSAM O CHAMADO, mas são incentivados por um MENTOR a cruzar o PRIMEIRO LIMIAR e entram no Mundo Especial, onde encontram PROVAS, ALIADOS E INIMIGOS. APROXIMAM-SE DA CAVERNA SECRETA, cruzando o segundo limiar



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

onde passam pela PROVAÇÃO. Tomam posse da RECOMPENSA e são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao Mundo Comum. Cruzam o terceiro limiar, vivenciando uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência. RETORNAM COM O ELIXIR, uma bênção ou um tesouro para beneficiar o Mundo Comum (VOGLER, 2015, p. 57).

Vogler deixa claro que esse esquema não é uma fórmula, não é uma receita de bolo que, ao serem usados todos os ingredientes, terá garantia de sucesso, mas uma forma flexível que pode ajudar o artista a refletir sobre seus anseios e, tecnicamente, a contar suas histórias. É importante ter em mente que:

A estrutura não deve chamar atenção, tampouco ser seguida com tanta precisão. A ordem dos estágios dada aqui é apenas uma das muitas possíveis variações. Os estágios podem ser excluídos, acrescentados e drasticamente embaralhados sem perder em nada sua força (VOGLER, 2015, p. 58).

Então, a jornada do herói é apenas um guia, uma ferramenta para o escritor ou roteirista que deseja escrever uma história utilizando a estrutura tradicional, sendo também oportuno para analisarmos obras audiovisuais que se propõem a seguir o design clássico, como é o caso de *Cidade invisível*.

Além de descrever a jornada do herói em 12 estágios, Vogler também aponta sete arquétipos que são recorrentes nas tramas: “Herói, Mentor, Guardiã do limiar, Arauto, Camaleão, Sombra, Aliado e Pícaro” (VOGLER, 2015, p. 64). Como esse artigo tem como foco a Cuca, vamos analisar apenas os arquétipos específicos que dizem respeito à personagem.

É importante “[...] olhar para os arquétipos – não como papéis rígidos de personagem, mas como funções desempenhadas temporariamente pelos personagens para alcançar certos efeitos na história (VOGLER, 2015, p. 62). Dessa forma, a Cuca na série desempenha, principalmente, a função de guardiã do limiar; no entanto, durante a trama, ela também expressa aspectos do arquétipo de sombra e de mentor.

O guardião do limiar tem a função de criar resistência ao herói para que não prossiga em sua jornada, testando-o para que tome consciência



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

de suas forças. O herói, em determinado momento, cruza definitivamente o limiar entre “mundo comum” para o “mundo especial”, não tendo como voltar atrás em sua jornada. Em *Cidade invisível*, a travessia pelo primeiro limiar acontece no final do segundo episódio, que se chama justamente “É um caminho sem volta”.

Conceitualmente, os guardiões do limiar não são os principais inimigos do herói: “Os Guardiões do limiar que parecem estar atacando podem, na verdade, estar prestando um imenso favor ao herói” (VOGLER, 2015, p. 94).

A primeira vez em que a Cuca desempenha a função de guardiã do limiar é em parceria com lara⁸. Inês (Cuca)⁹ vai até o IML para buscar o corpo de Manaus. Após hipnotizar o segurança do instituto e cobrir as câmeras de segurança para não revelar sua identidade, transforma o corpo do boto morto em um panapaná. Então, assina o livro de presença do IML colocando o nome do seu bar (“Cafofó bar”). O intuito é atrair o herói para próximo de si e matá-lo, impedindo sua jornada. Quando Eric (o herói) vai até o bar, assim, Inês dá ordem a lara para seduzi-lo e levá-lo ao fundo do mar.

No entanto, lara não teve êxito. O herói milagrosamente sobreviveu, realizando a travessia do primeiro limiar. Dessa forma, ao transitar de um estágio para outro, adquiriu novos conhecimentos, tomando consciência de seus desafios e de sua força. Não é por acaso que o episódio três se chama “Eles estão entre nós”, pois é nesse episódio que Eric obtém mais informações sobre a existência das entidades.

Após atravessar o primeiro limiar, fica nítido para o herói quem são seus aliados e seus inimigos. A Cuca veste a máscara da sombra, “[...] que é uma função ou máscara passível de ser usada por qualquer personagem” (VOGLER, 2015, p.113). Nesse momento da trama, ela é a principal inimiga de Eric, sendo uma das funções do arquétipo da sombra dedicar-se à morte e à destruição do herói. Eric, então, é alertado para ficar longe de Inês, não se aproximando novamente do bar. Contudo, em um ato de ousadia (ou teimosia), o protagonista decide voltar ao “Cafofó Bar”.

8

lara: na série, também recebe o nome de Camila. A entidade é uma sereia que seduz os homens e os leva ao fundo do mar. (CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 2021).

9

Cuca: na série, é chamada de Inês.



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Segundo Vogler (2015, p. 112): “A função da sombra no drama é desafiar o herói e lhe dar um oponente digno de ser combatido. As sombras criam conflito e revelam o melhor de um herói ao deixá-lo numa situação de ameaça à vida”. Ao chegar ao bar, observamos Eric sendo levado a um aposento que remete à caverna de uma bruxa; Inês está esperando. O herói será obrigado a enfrentar a sombra em seu território, o clima é desfavorável. A Cuca transforma-se em uma borboleta e pousa nos olhos do protagonista, entrando em sua cabeça. Nesse momento, começa o embate entre a sombra e o herói. No início, Inês está dominando Eric, conhecendo seus traumas de infância e vulnerabilidades; no entanto, quando tenta acessar mais profundamente o seu íntimo, ele reage e a expulsa de sua mente. Inês, que manifesta concomitantemente os arquétipos de sombra e guardiã do limiar, é derrotada, e o herói cruza mais um limiar, tornando-se mais consciente de sua força.

Com o desenrolar da trama, no clímax da história, o herói e a sombra percebem que não estão em lados opostos – eles têm um inimigo em comum: o espírito maligno do Corpo Seco, o antagonista. Eric deseja combater o Corpo Seco porque o espírito está usando sua filha como um veículo para matar; e Inês pretende acabar com o Corpo Seco porque o espírito está perseguindo as entidades, principalmente, o Curupira. Então, na última fase da jornada do herói, a Cuca, que sempre atuou em oposição ao protagonista, torna-se uma aliada.

No entanto, Inês não manifesta efetivamente o arquétipo do aliado, que, tradicionalmente, aparece como um companheiro de viagem do herói. Nesse caso, ela alia-se ao herói manifestando o arquétipo do mentor, assim, desempenhando o papel de mensageiro que traz a informação-chave para o protagonista alcançar o seu objetivo. Na batalha final, Eric é possuído pelo Corpo Seco, tendo sua consciência neutralizada. Porém, no momento de maior tensão, a Cuca entra na mente de Eric e o contempla com o nefasto instante em que o espírito maligno matou sua esposa. Dessa forma, o mentor proporciona um lapso de consciência ao herói, que reage e consegue a vitória sobre o antagonista, restabelecendo o equilíbrio.

Desse modo, observamos que, na jornada do herói, a mesma personagem pode manifestar funções contraditórias dentro da trama.



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Como elucidamos acima, em dois momentos distintos, a Cuca realiza a mesma ação: entrar na mente de Eric. Porém, os objetivos são opostos: como sombra, visa aniquilar o protagonista; já como mentora, busca ajudá-lo a vencer o grande inimigo.

CONCLUSÃO

Analisando *Cidade invisível*, concluímos que, provavelmente, a utilização de valores arquetípicos colaborou para o sucesso da série, sendo uma hipótese válida. Entretanto, como já comentamos acima, o uso do design clássico não é uma fórmula rígida, e o domínio técnico é apenas um recurso a ser utilizado no processo criativo.

Para finalizar, apresentamos para reflexão o seguinte trecho:

No teatro *Kabuki*, há um gesto que indica "olhar para lua", quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: "Oh, ele fez um belo movimento!" Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico". Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro esse tipo de ator: o que mostra a lua ao público. O ator capaz de se tornar invisível (OIDA, 2007, p. 21).

No teatro kabuki, os gestos são codificados, e os atores estudam muitos anos para executá-los com apuro técnico. Porém, conforme a citação do ator Yoshi Oida evidencia, a técnica não é um fim, mas um meio. É uma ferramenta que o artista utiliza para comunicar algo genuíno, autêntico. Apenas o domínio técnico não garante originalidade à obra.

Robert Mckee define que "Originalidade é a confluência de conteúdo e forma – a escolha distinta de temas com uma forma única de moldar a narração" (2006, p. 21). Nessa definição, o conceito de originalidade está muito próximo do autêntico. Original, nesse caso, é mais o artista que consegue imprimir uma marca pessoal na obra do que criar uma obra inovadora, no sentido de algo que nunca foi feito, dito ou pensado.



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

Cidade invisível não tem nada de original, no sentido do novo, nem na questão da forma, tampouco na questão de conteúdo; mas, com certeza, é uma obra autêntica. Podemos dizer que Carlos Saldanha é original ao imprimir uma singularidade à história: fazer uma releitura dos mitos da cultura tradicional brasileira, tirando-as de seus habitats naturais e colocando-as dentro de um grande centro urbano, em que o fio condutor da trama é um suspense/policial, uma ideia no mínimo singular.

Como a obra tem um apelo comercial mundial, o desafio de Saldanha era encontrar uma forma criativa de apresentar os mitos tradicionais para dois públicos distintos: 1) o público que tem a referência popular dos mitos pela oralidade ou por meio de outras obras audiovisuais ou literárias – para esse público, precisam ficar estabelecidas quais referências prévias serão validadas e quais serão subvertidas; 2) o público que desconhece totalmente os mitos em questão.

Podemos elencar duas estratégias utilizadas:

Contar sobre as lendas para uma criança:

A série começa com a história de como o Curupira matou o Corpo Seco. A trama está sendo contada por Ciço, antigo morador da Vila Toré, justamente para um grupo de crianças. Em outro momento, quando nos familiarizamos mais com a lenda do Saci, Eric lê um livro sobre o mito para sua filha.

Protagonista cético:

Eric, no início da série, está completamente alheio sobre a existência das entidades. No entanto, ao passo que o policial avança nas investigações e começa a tomar conhecimento dos mitos, o público aprende junto com ele sobre as entidades. O espanto do herói em descobrir que o cadáver do boto virou um cadáver humano é o mesmo espanto do público que desconhece essas lendas.

Utilizar essas estratégias narrativas fez com que o roteirista pudesse apresentar de forma didática e criativa as entidades para todos os públicos. No momento atual do audiovisual brasileiro, é de suma importância realizar reflexões sobre as narrativas criadas para as plataformas de *streaming*, que podem atingir com maior facilidade um grande público nacional e internacional. A cada ano, observamos o aumento do número de séries



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

nacionais que estreiam nas plataformas, como também séries que fazem sucesso e garantem outras temporadas. É o caso de *Cidade invisível*, que já tem uma segunda temporada confirmada.

Esse cenário também faz crescer o número de concursos de roteiros, laboratórios e eventos de rodadas de negócios que conectam profissionais autônomos (produtores, diretores e roteiristas) a grandes *players* do mercado. Por isso, a relevância de refletir sobre o design clássico de narrativa. É imprescindível que o roteirista tenha domínio da narrativa clássica no cenário audiovisual contemporâneo: seja para criar histórias autênticas e relevantes, ou mesmo para subverter com consciência o próprio design clássico, criando tramas com outras estruturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Januária Cristina. **Abecedário de personagens do folclore brasileiro**: e suas histórias maravilhosas. São Paulo: Sesc, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films; BottleCap Productions; Boipeba Filmes, 2021. Série exibida pela Netflix. Acesso: 28 out. 2021.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Simbologia da transformação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. São Paulo: Giostri, 2017.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.



DO TRADICIONAL AO POP: UM OLHAR SOBRE O MITO DA CUCA NA SÉRIE
CIDADE INVISÍVEL A PARTIR DOS ARQUÉTIPOS DE JUNG E VOGLER

Jeferson de Vargas Silva
Marcos Aurélio do Carmo Alvarenga

MILANEZ, N. A Cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão discursivo do medo. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 33, n. 2, 2011, p. 251-258. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v33i2.14338>. Acesso em: 23 set. 2021.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Editora Aleph, 1 Ed., 2015.

NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

NELSON CRUZ NARRATOR: THE CITATION AS AN EXPRESSIVE MEANING-MAKING RESOURCE

Me. Mirella Spinelli¹

Dra. Andréa Vilela²

Resumo

A presente pesquisa reflete acerca do lugar da ilustração em relação ao campo das artes bem como analisa algumas especificidades relativas a um trabalho de ilustração. Para tanto, a obra do ilustrador Nelson Cruz é analisada considerando a importância que o contato com trabalhos de mestres das artes visuais, impressos em livros a que teve acesso em bibliotecas, ocupa no seu processo de formação como autodidata e como a citação e a apropriação do trabalho desses artistas são usadas como recursos poéticos na construção de sua obra. Autores como Antoine Compagnon, Walter Benjamin, Rui de Oliveira, Maria Nikolajeva e Carole Scott auxiliaram na reflexão acerca das questões levantadas sobre citação como recurso de produção de sentido, reprodutibilidade da imagem impressa e ilustração como linguagem que possui seus próprios códigos, respectivamente.

Palavras-chave: Nelson Cruz; ilustração; citação; recurso poético

Abstract

The present research reflects on the place of illustration in relation to the field of arts as well as analyzes some specificities related to an illustration work. In order to do so, the work of illustrator Nelson Cruz is analyzed considering the importance that the contact with works of visual arts masters, printed in books to which he had access in libraries, occupies in his self-taught training process and how the citation and appropriation of the work of these artists are used as poetic resources in the construction of his work. Authors such as Antoine Compagnon, Walter Benjamin, Rui de Oliveira, Maria Nikolajeva and Carole Scott helped to reflect on the questions raised about citation as a resource that produces meaning, reproducibility and the printed image and illustration as a language that has its own codes, respectively.

Keywords: Nelson Cruz; illustration; citation; poetic resource

1

Artista, ilustradora, professora. Mestrado PPGARTES/UEMG, Graduação em Artes Visuais EBA/UFMG, Especialização em Arte Contemporânea IEC/PUC-MG e em História da Arte FAFICH/UFMG. Professora dos cursos de Design de Moda e Design da Universidade FUMEC. Autora/ilustradora dos livros "O Diário de Anne Frank em Quadrinhos"(2017) e dos títulos Mestre da arte em quadrinhos: Vincent Van Gogh(autoria-2017) e Leonardo da Vinci (Coautoria com Andréa Vilela - 2014). Ilustradora com diversos títulos publicados e coautora de coleções de livros didáticos de Arte para Editora Projecta; Sistema Ari de Sâ; Bernoulli.

2

Artista, ilustradora, professora e pesquisadora. Doutorado pela FALE/UFMG; Mestrado pela FALE/UFMG, Graduação em Artes Visuais pela EBA/UFMG. Professora da Escola de Belas Artes da UFMG. Pesquisadora do NEDEC/UFMG- Linhas de pesquisa Desenho Contemporâneo, Desenho e Hibridismo de Linguagens, Desenho pensamento e escrita (coordenação); pesquisadora do NUPPE/UFU – Linhas de pesquisa Estudos Cromáticos e Pintura e Interfaces com outras linguagens; pesquisadora do Studiolo/UFMG. Sua pesquisa envolve aspectos relativos ao desenho, à ilustração, à memória, ao tempo, à impermanência, aos processos de criação, às poéticas de imagem/texto e às relações sujeito-obra.



Introdução

A ilustração é uma linguagem que possui seus próprios códigos e também sua própria história, embora esteja intimamente ligada às artes visuais, notadamente às artes gráficas. Do ponto de vista técnico, imagens concebidas como ilustrações podem ser produzidas com técnicas ligadas ao desenho, à pintura, à gravura, à colagem, ou mesmo a outros recursos técnicos, para criação de imagens. O ilustrador Nelson Cruz tem explorado a ilustração como uma linguagem herdeira das artes plásticas, tanto do ponto de vista técnico quanto no que se refere à abordagem que estabelece entre texto e imagem. Ao observarmos sua trajetória é possível perceber que seu trabalho sofreu a influência direta de diversos artistas que são destacados na história da arte ocidental.

A análise dos aspectos técnicos ou semânticos das ilustrações de Nelson Cruz leva à identificação de algumas referências, das artes visuais, como base para a produção da sua obra. Ele se apropria de abordagens e recursos expressivos utilizados por artistas a quem admira,³ de forma que é possível reconhecer a relação existente entre seu trabalho e o desses artistas, no que se refere a elementos que apontam não só para obras específicas como para modos de fazer.

Por exemplo, de Honoré Daumier o ilustrador se apropria do uso da linha fluida e sombras simplificadas, para a marcação do desenho inicial, bem como do uso de expressões faciais caricaturescas que visam reforçar as emoções das figuras representadas. De Rembrandt podemos reconhecer o uso da luz e da sombra como um elemento expressivo na obra, não apenas como representação de um fenômeno físico. Assim como Rembrandt, algumas vezes ele abandona a representação física e realista do jogo da luz e da sombra sobre um objeto e adota a luz focal. Nessas abordagens a cena apresenta um ponto focal em segundo plano. Para exemplificar, façamos um paralelo entre o uso da sombra numa pintura de Rembrandt e numa ilustração de Nelson Cruz.

3

Nas palestras e entrevistas de que participa Nelson Cruz fala de sua formação autodidata, dos artistas a quem admira e da importância que o acesso a livros sobre história da arte e obras de artistas teve na sua formação.



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

Figura 1. Composição: 1) *A forja de Vulcano*, Nelson Cruz, 2017, grafite sobre papel; 2) *Le nouveau Paris*, Daumier, 1862, litografia; 3) *A travers les Ateliers*, Daumier, 1862, litografia; 4) *Dois pais sentados à noite enquanto seu filho dorme no berço*. Aquatinta após Rembrandt van Rijn, 1644; 5) *Paisagem com uma ponte de pedra*, Rembrandt, 1638, 29,5×42,5 cm, pintura a óleo, Rijksmuseum, Amsterdam; 6) Ilustração do livro *Chica e João*, Nelson Cruz, 2000, 21×27,8 cm.



Fonte (em ordem numérica crescente): Bosi e Cruz (2017); *Le Nouveau...* [s.d.]; *A Travers...* [s.d.]; *Two...* [s.d.]; *Landscape...* [s.d.]; Cruz (2000).

Na pintura de Rembrandt (Figura 3.5), *Paisagem com uma ponte de pedra*, de 1638, o feixe de luz que ilumina parte das árvores ao passar por densas nuvens acentua a dramaticidade da pintura ao tornar a tempestade que se aproxima muito mais ameaçadora. Na ilustração de Nelson Cruz (Figura 3.6) para o livro *Chica e João* (CRUZ, 2000) a imagem de uma ação em primeiro plano, em que dois homens escravizados, acorrentados pelo pescoço, são puxados por outro elemento armado, ocorre completamente na sombra. A cena é assistida por três figuras femininas: uma delas observa tudo através de uma janela, a outra se movimenta numa esquina e a terceira, situada pouco acima do centro geométrico da página, a tudo observa de outra janela. Um homem aponta para baixo, através de uma outra janela mais alta, à direita da composição. Entretanto, o ponto focal concentra-se na representação de uma mulher, ricamente vestida que anda pela rua seguida por uma criança negra que leva um grande caixote sobre a cabeça. Estaria o ilustrador desejando ressaltar a indiferença da mulher diante da grotesca cena que se desenrola a poucos metros de distância à sua frente? O contraste entre a luz e a sombra, que acentua a marcação das diversas linhas diagonais na composição, parece indicar que sim (Figura 1.1).

O trabalho de Nelson leva à reflexão acerca de como a ilustração apresenta vínculos com trabalhos de arte, guardando cada qual determinadas ordens de funcionalidade. Os recursos de criação de sentido de que um ilustrador lança mão na elaboração de uma ilustração aproximam este trabalho ao de um artista que tem outros enfoques no que se refere à experiência ligada à fruição da obra por ele criada. A ilustração inexoravelmente vinculada a um texto, aponta para uma funcionalidade prática; a obra de arte, embora possa até vir a ter uma funcionalidade prática, vincula-se, sobretudo, à funcionalidade artística.

O narrador Nelson Cruz e a imagem multiplicada

Na era da reprodutibilidade técnica da imagem, reproduções de excelente qualidade de obras de arte podem ser encontradas, permitindo o acesso a obras que muitas vezes seriam inacessíveis à maioria das pessoas por todo o mundo. Deve ser observado que o primeiro acesso a obras de arte, de grande parte das pessoas, quase sempre se dá por meio das



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

reproduções em livros. Intermediados pelas imagens ilustrativas dos livros infantis, infanto-juvenis e até os didáticos, crianças e jovens estabelecem os primeiros contatos com as produções artísticas. Tais produções, frequentemente, lançam mão de técnicas provenientes das linguagens artísticas tradicionais ligadas ao desenho, à pintura e à gravura.

Apesar de não haver um curso de formação superior dedicado à arte da ilustração no país, há cursos superiores em que a ilustração entra como disciplina na grade curricular. Há, também, inúmeros cursos informais dedicados a essa linguagem. Quando o ilustrador brasileiro possui formação universitária, esta costuma ocorrer em cursos de Artes Visuais ou Design Gráfico em que a ilustração pode vir a ser oferecida como uma das disciplinas que entram na composição da grade curricular. Nem sempre, entretanto, um ilustrador tem esse tipo de formação. Mesmo assim alguns ilustradores brasileiros têm conseguido se destacar no cenário nacional e internacional, dentre eles, Nelson Cruz.

A importância de se refletir quanto às deficiências para a formação acadêmica de ilustradores no Brasil é relevante para análise que pretendemos propor. Ao proceder tal análise, deve ser levado em conta que as decisões que os ilustradores tomam durante a criação dependem de sua formação, bem como do contexto artístico e pedagógico. (NIKOLAJEVA, 2014, p.63). Tais decisões não se referem apenas aos elementos estruturantes das imagens, mas certamente também às abordagens propostas. As diferentes abordagens não alteram o texto narrativo, porém podem ser decisivas para a ampliação das criações de sentido advindas da elaboração que leva a diferentes resultados; diferentes proposições em ilustração. A manipulação pelo ilustrador desses fatores é determinante para a apreensão das imagens pelo leitor e, conseqüentemente, pode refletir na ampliação dos sentidos do texto narrativo e do texto visual.

Após várias experiências ilustrando o texto de diversos autores, Nelson Cruz passou a aventurar-se tanto na criação da narrativa textual quanto na da visual de seus livros. Em *Chica e João* (CRUZ, 2000), ao elaborar as ilustrações, Nelson Cruz convida o leitor a interpretar sua narrativa trazendo elementos das artes visuais que ampliam o sentido da imagem ilustrada. A imagem ilustrada dos personagens alude a um duplo retrato do Duque Federico da Montefeltro e sua esposa Battista Sforza feito por Piero della Francesca em meados do século XV. Seria uma maneira

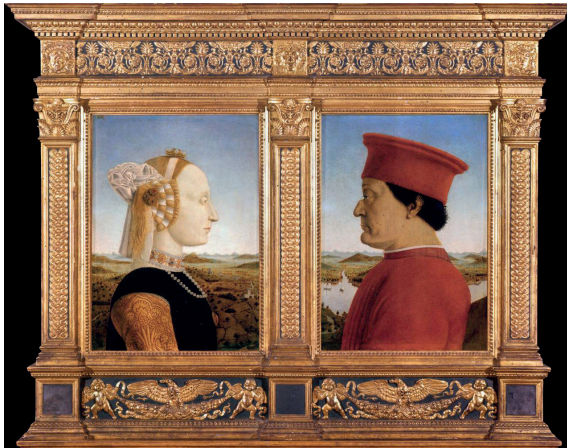


NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

escolhida pelo ilustrador para expandir a força do texto e da imagem criada por ele de modo a elevar à categoria de "nobre" não apenas a arte da ilustração, mas também atribuir a mesma categoria aos personagens? Nesse processo de dupla construção estabelecendo uma inter-relação imagem/texto, o trabalho de Cruz corrobora a afirmativa de Rui de Oliveira (2008) que considera que "ao ilustrar, o artista, geralmente, escolhe aquela que lhe parece ser a melhor configuração da forma para que torne visível o conteúdo do texto." (OLIVEIRA, 2008, p.40).

Figura 2. *Federico da Montefeltro e sua mulher Battista Sforza*, Piero della Francesca, c.1467-1472, 47x 33 cm cada, têmpera, Galleria Degli Uffizi, Florença.



Fonte: <https://artrianon.com/2019/01/01/obra-de-arte-da-semana-retrato-dos-duques-de-urbino-federico-da-montefeltro-e-battista-sforza-de-piero-della-francesca/>

Figura 3. *Chica da Silva e o Contratador João Fernandes*, Nelson Cruz, 2000, 41x28 cm, aquarela.



Fonte: Cruz (2000).

NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

Uma das características do trabalho de Nelson Cruz é usar a apropriação como um recurso de criação de sentido. Considerando a reflexão de Compagnon de que a apropriação, “é uma etapa intermediária, em que o sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam” (COMPAGNON, 1996, p.147), é possível reconhecer nas apropriações de Cruz um dos elementos que participam da construção da identidade de sua obra. Na ilustração que ocupa o centro de *Chica e João* esse recurso é usado com grande habilidade ao fazer uma visível citação à pintura do mestre do Quattrocento italiano, Piero della Francesca. Analisando as duas imagens comparativamente – a pintura de Piero della Francesca e a ilustração de Nelson Cruz – as aproximações e distanciamentos podem ser identificados com clareza. Piero della Francesca (Figura 2) optou pelo formato de um díptico, duas pinturas realizadas lado a lado, ao pintar os retratos de Federico da Montefeltro e sua esposa, Battista Sforza. O pintor escolheu para suas representações o díptico, que era o habitual dos cônsules romanos, na Antiguidade Clássica, para oferecerem retratos duplos aos imperadores, senadores ou pessoas influentes de alguma forma. O duque e sua esposa foram retratados de perfil, de maneira espelhada, parecendo indicar que a forma de um é o espelho do outro. O vestuário de ambos exprime riqueza e dignidade. A simplicidade e elegância dos trajes do duque, complementados pelo barrete vermelho, transmitem a ideia de poder e autoridade. Sua esposa é representada com um intrincado penteado com tranças em forma de caracol, que criam um padrão axadrezado. As pérolas e joias são indicadoras de sua considerável fortuna. O casal ocupa o primeiro plano de forma quase recortada do fundo, onde se delinea uma vista panorâmica de paisagens do vale do Arno que evocam a região de Urbino.

A ilustração de Nelson Cruz repete as mesmas poses solenes e quase os mesmos trajes (Figura 3). Os respectivos retratados encontram-se nas páginas centrais do livro, 20 e 21, que são as únicas páginas completamente desprovidas de texto; desta forma, toda atenção do leitor pode se concentrar na ilustração, que é contínua, sem a interrupção imposta pelo díptico de Piero della Francesca. Na figura feminina, Chica da Silva, o intrincado penteado é substituído por um adereço em forte tonalidade de cor laranja. À aparência pálida sugerindo uma fragilidade de Battista



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

Sforza contrapõe-se a altivez da cabeça empertigada e do olhar altivo de Chica da Silva. A austeridade e indicação de poder do duque são, de certa forma, transmitidas à representação de João Fernandes. Enquanto na pintura de Piero della Francesca a altura dos olhos dos retratados encontra-se praticamente alinhada, na ilustração de Nelson Cruz os olhos do contratador estão ligeiramente abaixo da linha do olhar de Chica da Silva. Ela é representada com o pescoço mais longo, o que eleva sua cabeça acima da de João Fernandes, o que pode provocar uma reflexão acerca da natureza da relação entre ambos e do papel que cada qual exerceu na história que ali se desenrola.

Registros reconhecidos oficialmente quanto à real aparência de Chica da Silva e João Fernandes praticamente não existem. Muito do que pode ficar no imaginário do leitor são as representações feitas para o cinema e TV. Tais representações correm o risco de pecarem pelo excesso de estereótipos, uma vez que João Fernandes, costuma ser representado por atores belos e viris e Chica da Silva por atrizes que compõem uma personagem de extrema sensualidade. Nelson Cruz foge a todos esses estereótipos ao representá-los de forma quase caricatural, o que não deixa de ser uma maneira de apontar para as imagens do casal representado construídas com certo exagero.

Pode-se dizer que o caricaturista precede o ilustrador na obra de Nelson Cruz. É a partir da realização de caricaturas para jornais alternativos, na década de 1970, que ele começa a desenvolver a arte da ilustração para textos. Ao buscar a representação do dessemelhante no semelhante, a caricatura promove a comparação cômica em que os traços exprimem a semelhança com o modelo por meio da exacerbação de características próprias do retratado. Os traços caricaturais na ilustração de Nelson Cruz permitem uma aproximação ao trabalho de outros grandes artistas que também fizeram das distorções fisionômicas sua forma de expressão, como o francês Honoré Daumier (1808-1879). Segundo análise do historiador da arte, Ernst Hans Gombrich,

[...] é em Daumier e com Daumier que a tradição da experimentação fisionômica começa a emancipar-se daquela do humor. Muito no começo da sua carreira, já Baudelaire observara que os advogados, juízes



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

ou faunos de Daumier nada tinham de humorísticos. São criações por si mesmas, muitas vezes terríveis na sua intensidade, máscaras de paixões humanas que investigam e devassam profundamente os segredos da expressão. Sem essa ruptura das barreiras entre caricatura e a grande arte, um mestre do porte de Munch jamais poderia ter criado suas fisionomias intensamente trágicas e retorcidas; nem poderia o belga Ensor ter criado, na mesma época, sua linguagem de máscaras apavorantes, que tanto excitaram os expressionistas alemães (GOMBRICH, 1986, p.311)

Os personagens de Nelson Cruz, desprovidos dessa dimensão trágica, parecem sorrir, ao contrário do Duque de Montefeltro e sua esposa na pintura de Della Francesca. O sorriso parece induzir o leitor para a percepção de uma dimensão mais calorosa e afetuosa no casal da região de Diamantina.

A paisagem italiana é substituída pelos verdes tropicais e pelos recortes das montanhas da região do distrito diamantino. Os dois retratos ocupam as páginas centrais do livro e as laterais "sangram", aproximando a imagem do leitor/espectador. A completa ausência de textos interrompe o ritmo da leitura e convida a um olhar que possa divagar pelos detalhes das imagens.

Assim como o oleiro deixa a marca de sua mão na argila do vaso, Nelson Cruz imprime na sua narrativa textual e visual a sua marca como narrador. As imagens criadas por ele a partir do trabalho de outro artista são acrescidas de nova proposta narrativa em sua interpretação, diferentes da narrativa original. O que confirma a afirmação de Benjamin segundo a qual a narrativa não se esgota jamais, conservando "[...] suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos." (BENJAMIN, 2017, p.287).

Benjamin analisou o desenvolvimento das técnicas de reprodução das imagens através da história no capítulo II do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2011). Segundo Benjamin, o procedimento de reproduzir o trabalho de outra pessoa sempre foi usado, seja por estudantes como forma de treino de suas habilidades, seja por artistas como forma de disseminação de seu trabalho e por terceiros, como forma de venda, para obtenção de lucro. Entretanto, o autor considera que



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

[...] a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente. (...) São conhecidas as monstruosas modificações que a impressão – a reprodução técnica da escrita – provocou na literatura. (BENJAMIN, 2011, p55).

No livro ilustrado, a ilustração é uma imagem produzida visando a sua multiplicação, pois é reproduzida centenas ou milhares de vezes. Assim, contrapõe-se à ideia de unicidade da obra, como indicado por Benjamin:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2011, p.58)

Dando continuidade à reflexão no que se refere às imagens de Nelson Cruz em relação às dos artistas com quem dialoga, vale destacar que devido à sua natureza, a ilustração se difere da produção de uma obra de arte seja a partir da finalidade para a qual ela é elaborada, seja pela materialidade em que as imagens são veiculadas/expostas, seja pela maneira distinta como são experimentadas pelo leitor/observador. Diante da ilustração, o leitor tem em suas mãos a imagem impressa no livro; já diante de uma obra de arte visual, o espectador pode dela se aproximar e, muitas vezes, necessita se afastar para visualizá-la. A materialidade também interfere na experiência. Por isso a fruição estética da pintura é mais efetiva quando exercida de modo direto, presencialmente diante da obra, enquanto a da ilustração é referenciada a um texto e afetada pelo processo de reprodução.

Nodelman (2014) tem se dedicado há anos ao estudo das relações entre o texto visual e o texto imagético, Segundo o autor, um dos fatores que difere a ilustração das demais obras de artes visuais é o fato de que, em um livro ilustrado, a imagem deve estimular o espectador a virar a página e assim continuar a leitura. Daí a necessidade de haver um elemento que possa ser tanto visual quanto verbal, que exerça a função de virador de página, da mesma forma que, ao final de um capítulo de um romance, geralmente os



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

autores elaboram uma situação de suspense para que estimule a continuação da leitura. (NODELMAN *apud* NIKOLAJEVA, 2014, p.211).

Segundo Oliveira, a importância de produções de qualidade que possibilitem às crianças e aos jovens a ampliação dos significados e o alcance lúdico e simbólico de um livro é crucial, por ser a ilustração uma primeira aproximação entre a criança e o livro ilustrado. Vem daí a relevância de uma produção de ilustrações de qualidade para livros infantis e didáticos, e os riscos que a formação dos primeiros contatos artísticos se dê por meio de imagens de cunho colonizador e, por vezes, vulgar, como as apresentadas em algumas histórias em quadrinhos, seriados de TV, dentre outros. (OLIVEIRA, 2008).

Podemos então considerar que numa ilustração a existência ou não da “aura” desta imagem irá variar se a analisarmos a partir do seu original ou de sua aplicação em um livro. Rui de Oliveira, ao refletir quanto à produção de ilustrações e suas relações com o texto, apresenta a ideia de que “a arte de ilustrar se localiza mais na sombra do que nos aspectos simbólicos da palavra. [...] a ilustração não origina-se diretamente no texto, mas de sua aura”. (OLIVEIRA, 2008, p.32). Desta forma ele desloca o conceito de aura da imagem para o texto uma vez que ambos estão profundamente interligados quando se trata da produção de ilustrações.

Em outro livro ilustrado por Nelson Cruz a partir de um texto de Alfredo Bosi, *Os Trabalhos da Mão* (2017), a ilustração criada a partir da pintura de Johannes Vermeer, *A rendeira* (Figura 4), realizada aproximadamente entre os anos de 1665-1670, é apresentada ao leitor em três diferentes páginas.

NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela



Figura 4. A rendeira, Johannes Vermeer, 1665-1670, 24cmx21 cm, óleo sobre madeira, Museu do Louvre. Paris.

Fonte: A Rendeira [s.d.].

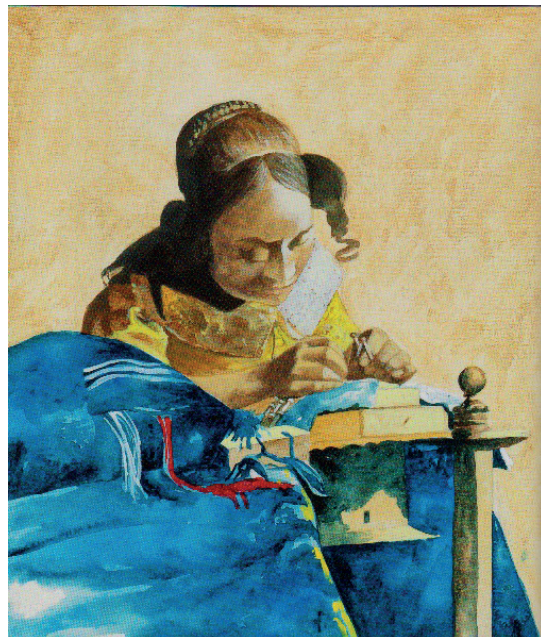


Figura 5. A rendeira, Nelson Cruz, 2017, aquarela.

Fonte: Bosi e Cruz (2017).

NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

Vermeer (1632-1675) pintou poucas obras durante sua vida. Sua pintura era meticulosa na reprodução de texturas, cores e formas de extrema suavidade nos contornos e passagens tonais pouco contrastantes. Além disso, seus temas, quase sempre, caracterizavam-se por representações de cenas de interiores e afazeres domésticos de pouca relevância.

A primeira vez que a ilustração, feita a partir dessa obra, aparece é na página um do livro. Ocupando toda a página, situada à direita, sem textos, a ilustração parece convidar o leitor a “entrar no livro” e iniciar a leitura. Para a elaboração de um bom sistema visual de leitura da ilustração, Nikolajeva e Scott consideram que as páginas com numeração par são aquelas em que a imagem apresenta uma determinada situação para o leitor. As páginas com numeração ímpar “interrompem” a proposição apresentada anteriormente para que desta forma o leitor seja motivado a virar a página e dar prosseguimento à leitura (NICKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.210).

Na ilustração *A rendeira*, de Nelson Cruz (Figura 5), os elementos presentes no primeiro plano da imagem foram transformados em uma sobreposição de manchas de aquarela em variadas tonalidades de azul. O foco determinado pelo ilustrador concentra-se na figura feminina, em seu rosto igualmente absorto e nos olhos focados na realização do trabalho. As mãos da moça encontram-se quase no centro geométrico da página, atraindo o olhar do leitor, o que pode indicar e reforçar, desde a primeira imagem, o tema do ensaio. Ao virar a página, o leitor encontra a mesma imagem, agora situada na página par (número dois). Desta vez, a ilustração é apresentada apenas em seu esboço inicial, a lápis (Figura 6).



Figura 6. *A rendeira*, Nelson Cruz, 2017, grafite.
Fonte: Bosi e Cruz (2017).

NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

O desenho é um croqui cujo primeiro plano é menos definido ainda e há apenas a preocupação com a marcação tonal de área de luz e área de sombra. Estaria esse desenho expondo ao leitor as entranhas da ilustração finalizada, da página anterior, como se fosse a estrutura revelada? Seria possível pensar essa dupla apresentação como uma espécie de lembrete de que a própria ilustração é, também, um trabalho com dimensão manual? Ao leve e rápido grafismo do desenho contrapõe-se a escura tipologia do título do livro na página oposta, atraindo o olhar do leitor. Na terceira vez em que a ilustração aparece, está situada numa página par (número 38) e é a mesma, em aquarela (Figura 23), usada nas páginas iniciais de abertura do livro. O trabalho realizado pela figura feminina é representado de maneira quase simétrica ao texto que está situado na página ímpar, ao lado. Neste momento, não são apresentadas novas sugestões ou possibilidades de leitura: a imagem reforça o texto e o texto reforça a imagem.

Enquanto a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição (BENJAMIN, 2014, p.58), devemos levar em conta que o ilustrador Nelson Cruz, ao criar imagens especificamente para o livro *Os Trabalhos da Mão*, não se encontrava diante dos originais das obras por ele selecionadas. Também ele partiu da observação de cópias, provavelmente impressas ou digitalizadas. Ao criar duas ilustrações usando técnicas distintas e aplicando-as em partes igualmente distintas do mesmo livro, o ilustrador não pretendia apenas reproduzir a pintura original criada por Vermeer.

Nelson Cruz apresenta assim um paradoxo, pois ao criar a partir da referência a um outro trabalho, ele mesmo concebe dois outros trabalhos originais. O primeiro é sua interpretação em aquarela e o segundo, o desenho em grafite. As ilustrações serão multiplicadas quando impressas nos milhares de livros, mas o ilustrador conserva para si o original por ele criado. Ao arquivar consigo o desenho (ou a pintura original) da qual milhares de outras cópias serão reproduzidas nos livros, ele assegura a importância aurática do original? É possível propor a indagação de que se esta não seria uma maneira de a ilustração recuperar sua aura, da maneira entendida por Walter Benjamin. Nelson Cruz considera que o livro é hoje o suporte para ele exercer a sua arte, deixando clara a pouca distinção entre a imagem que é criada para ser multiplicada e a produção de seus originais.



Considerações finais

Na discussão que se levanta acerca do lugar que ocupa a ilustração no campo das artes visuais torna-se relevante indagar como se dá o equilíbrio entre a expressão individual do artista-ilustrador e a atenção ao outro para quem um trabalho de ilustração será destinado, seja uma ilustração narrativa ou de outra natureza. Nessa equação entram ainda os meios pelos quais a ilustração será vinculada e a finalidade para que foi criada, o que acrescenta outras questões como, por exemplo, a preocupação com a disposição de imagens e texto para favorecer a sequencialidade de uma narrativa. A expressão individual do artista seria responsável pela caracterização do estilo de cada ilustrador, que usa de recursos ligados às linguagens artísticas como ferramentas para suas criações.

Nelson Cruz assume a ilustração como uma modalidade expressa relacionada ao campo das artes aproximando sua produção à de artistas que fizeram parte da sua formação como sujeito criador. Em seu trabalho se vale de recursos que apontam para tal proximidade, mas quem também, que passam a caracterizar sua produção como ilustrador. Ao recorrer à citação como um recurso de criação de sentido em suas ilustrações, não só presta homenagem aos mestres cujos trabalhos conheceu estampados em livros como, também, passa a trazer tal recurso como uma das particularidades que dão corpo à sua produção poética.

Ilustradores como Nelson Cruz apontam com seus trabalhos caminhos para firmar a ilustração como uma modalidade expressiva ligada às artes mas detentores de códigos próprios. Seus processos demonstram que o lugar da ilustração está numa textualidade visual e poética. Ela cabe onde haja espaço para a construção de narrativas que abram a possibilidade de uma leitura, numa via de mão dupla, entre o artista e o outro.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed.. Editora Hedra Ltda, 2017. E-book. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/405681836/Magia-e-Tecnica-Arte-e-Politica-Obras-escolhidas-Vol-1>. Acesso em: 27 fev. 2020.



NELSON CRUZ NARRADOR: A CITAÇÃO COMO RECURSO
EXPRESSIVO DE CRIAÇÃO DE SENTIDO

Me. Mirella Spinelli
Dra. Andréa Vilela

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Nelson. *Chica e João*. Coleção Histórias para contar histórias, Belo Horizonte: Formato Editorial Ltda, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1986.

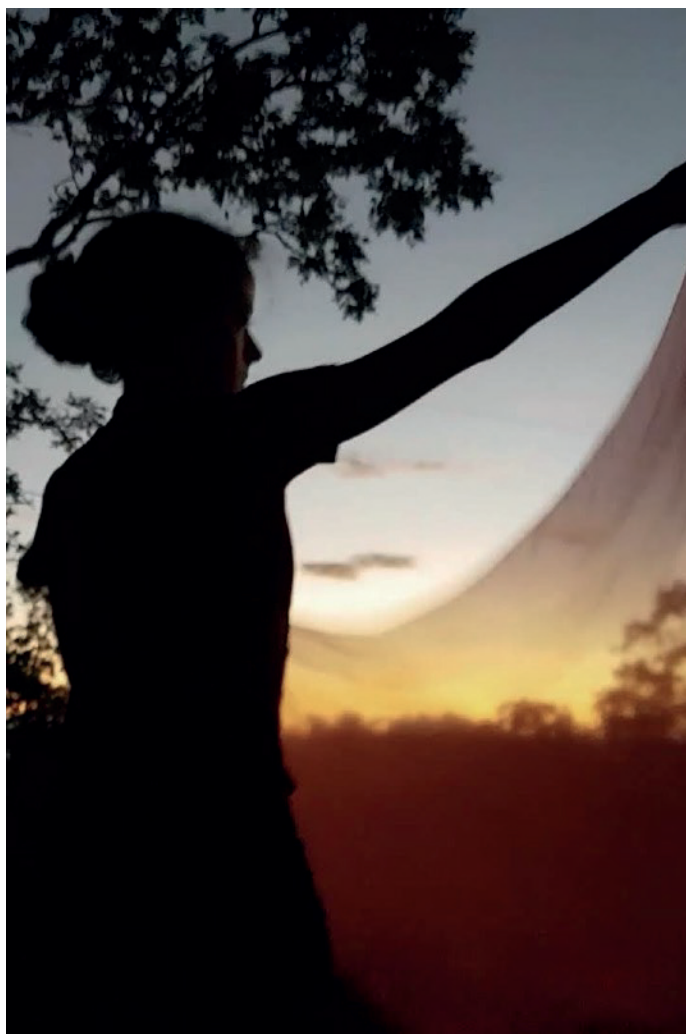
NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OLIVEIRA, Rui. *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar

Juliano Nogueira de Almeida¹
Tulíola Almeida de Souza Lima²

“A vida é uma dança cósmica”
Ailton Krenak



1

Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG. Especialista em História da Cultura e da Arte pela 1 UFMG. Graduado em História pela UFV. Professor da rede pública de educação da PBH. Desenvolve trabalhos e pesquisas multimodais nas artes. Compositor gravado e executado por diversos(as) artistas.

2

Doutora em psicologia pela PUC-MG, com estágio no Centro de Estudos Sociais em Coimbra. Mestre e 2 Graduada em psicologia pela UFMG. Dançarina e professora de dança do ventre. Autora do Projeto Occupy Belly Dance. Militante antimanicomial e anticapitalista.

Professora na graduação em psicologia na PUC-MG. Em busca de raízes através do diálogo com cosmologias dos povos originários do Brasil.

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar
Juliano Nogueira de Almeida
Tulíola Almeida de Souza Lima



“Tudo flui, nada permanece”, nos adverte Heráclito em sua teoria do mobilismo universal. Tal como as águas do rio, a vida em sua totalidade é puro devir. As estações, o movimento dos astros, os seres, os afetos são provas testemunhais da transitoriedade que os acomete, para bem e para mal, para além dos princípios morais.

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar
Juliano Nogueira de Almeida
Tulíola Almeida de Souza Lima



A vida é dança, é movimento. As paradas, os intervalos anunciam novos deslocamentos, vibrações, trânsitos, mobilidades. As montanhas, elas próprias como símbolos inadequados da permanência, foram formadas e são modificadas pela dinâmica dos tempos, pelos movimentos tectônicos, pela ação dos ventos, pela força das águas, pela temperatura e pela pressão sentidas ao longo das eras.

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar
Juliano Nogueira de Almeida
Tuliola Almeida de Souza Lima



O véu que encobre o corpo e a paisagem e o movimento, também os revela. Suas dobras e saliências, ao mesmo tempo que escondem, anunciam o fluxo inevitável da natureza. Os olhares mudam de direção, de intenções. A feição altera sua expressão. A musculatura hora se enrijece, hora se encontra em estado de relaxamento.

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar
Juliano Nogueira de Almeida
Tulíola Almeida de Souza Lima



A morte, como coexistente da vida, também é movimento, faz parte do ininterrupto fluxo que não poupa coisa alguma, que não deixa incólume sentimento nenhum. Para que, então, manter a perplexidade diante do que nos escapa?

arte, natureza e movimento: ensaio para dançar
Juliano Nogueira de Almeida
Tulíola Almeida de Souza Lima



A arte, a vida e a natureza nos ensinam que ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio... nada permanece.

Resumo:

Ensaio visual criado a partir de um projeto de pesquisa e intervenção baseado em improvisações de dança. Faz-se uso de recursos multimodais para apresentação de algumas cenas experimentadas em espaços abertos. Propõe-se uma poética que dialoga com elementos artísticos, filosóficos, tendo como cenário paisagens admiráveis. A vida, a transitoriedade e a impermanência compõem as imagens e a temática que sustentam o trabalho em questão.

Palavras-chave: Arte; dança; devir; natureza.

Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de pelo que compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE

Hércules Manoel Monteiro Silva¹

Em Riacho das Almas, uma cidade localizada no interior do agreste de Pernambuco, boa parte da população possui algum tipo de relação com a indústria de confecção de *jeans*. O município compõe o Polo de Confecções do Agreste Pernambucano, possuindo 84,44% de indústrias de Confecção sobre o total de indústrias de transformação (XAVIER, 2020).

Uma das partes fundamentais no processo de confecção de uma roupa, fica com a responsabilidade dos *tiradores de pelo* ou no feminino, *tiradeiras de pelo*, que são profissionais responsáveis em retirar as sobras de linhas que restam nas peças após passarem pelo processo anterior da costura. Essas sobras de linhas são comumente chamadas de *pelos* e a sua retirada deixa as peças de roupa com um melhor acabamento estético.

No ensaio visual apresentado a seguir, as duas primeiras imagens são monumentos que ficam localizados na entrada da cidade, são locais bastantes conhecidos e compartilhados nas redes sociais pelos moradores. Assim, a narrativa do ensaio apresenta, inicialmente, a cidade no qual as imagens foram fotografadas, ao decorrer do ensaio, são apresentadas as imagens das tiradeiras de pelo em diversos locais da cidade.

As imagens a seguir fazem parte do projeto "*Tiradores de Pelo: um olhar sobre o trabalho informal na pandemia*", selecionado através do Programa de Estímulo à Cultura (PEC) da Pró-reitoria de extensão e cultura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O projeto resultou em um filme documentário, onde os trabalhadores de uma determinada etapa do processo de produção de roupas, relataram suas histórias, vivências, perspectivas e o impacto causado pela pandemia da Covid-19.

Por meio do ensaio visual, é possível observar a frequência em que a atividade é realizada em ambientes domésticos, principalmente nas

1

Graduando em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, Campus Agreste (UFPE/CA), voluntário do Laboratório de Design Inclusivo (LabDIn). É Diretor de Marketing e Criação da ONG Associação Brasileira de Incentivo à Ciência (ABRIC).



Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de peloque compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE

Hércules Manoel Monteiro Silva

calçadas. Desse modo, o ensaio além de apresentar esses trabalhadores, também ressalta a sua relevância econômica - devido a geração de renda para as famílias - e apresenta sua relevância cultural, pois as *tiradeiras de pelo* fazem parte da paisagem da cidade.



Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de
peloque compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE
Hércules Manoel Monteiro Silva



Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de
peloque compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE
Hércules Manoel Monteiro Silva



Pelas calçadas da cidade: tiradeiras de
peloque compõem a paisagem de Riacho das Almas-PE
Hércules Manoel Monteiro Silva

Agradecimentos

Ao programa de Estímulo à Cultura (PEC) da Pró-reitoria de extensão e cultura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E aos voluntários Emilly L. Monteiro da Silva e José E. Monteiro Júnior, que atuaram no projeto de extensão. Além do professor orientador David T. Barbosa.

Referências

XAVIER, T. M. C. Polo de Confecções do Agreste de Pernambuco: formação de aglomerado produtivo e suas dinâmicas espaciais. *Caminhos de Geografia*, [S. l.], v. 21, n. 73, p. 429-444, 2020. DOI: 10.14393/RCG217349475.

Recensão crítica da curta-metragem de David Lynch, intitulada *What did Jack do?*¹

LYNCH, David. *What did Jack do?* Sabrina S. Sutherland/Absurda
(prod.) Fondation Cartier pour L'Art Contemporain (exib.)/ Netflix (distr.).
17 minutos. (curta-metragem), 2020.

Luís Carlos S. Branco²
Departamento de Línguas e Culturas/ CLLC
Universidade de Aveiro, Portugal

1. O universo Lynchiano

No seu cômputo geral, a obra de David Lynch deixa uma marca indelével na história do cinema. Filmes como *Eraserhead* e *Wild at Heart*, entre outros, ou a icónica série televisiva *Twin Peaks*, integram o *corpus* sólido de um trabalho autoral profundamente idiossincrático. A não linearidade e uma lógica narrativa que prima por mecanismos associativos e oníricos, com aportes ao grotesco e ao surreal, sob o pano de fundo da história e dos lugares norte-americanos, e um uso muito particular da paródia e do pastiche, fazem dele um cineasta incontornável. Como só raros o conseguem, viu o seu nome transformado em adjetivo. Assim, se existe “kafkiano”, “dantesco” ou “feliniano”, por sua vez, “lynchiano” entrou, desde há algumas décadas, no jargão analítico-crítico (quando se diz de um filme que ele é “lynchiano”, já sabemos a que se refere).

Em suma, David Lynch, nos seus agora provectoros 76 anos, poderia perfeitamente viver à sombra dos louros conquistados, não fosse a inquietude criativa ser um dos seus traços caracterológicos mais notáveis. Continua, por isso, a manter uma incessante atividade criadora, que se espraia por inúmeros meios e suportes, desde a pintura, matriz original e arte primeva por onde começou a sua atividade criadora enquanto jovem, a fotografia, a música e, claro, as artes cinematográficas, em multimodas

1

Este trabalho foi realizado com o apoio da Bolsa de Doutoramento em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro (BD/REITORIA/9316/2020).

2

Luís Carlos S. Branco é bolseiro de doutoramento, em Estudos Culturais, pela Universidade de Aveiro, e docente no Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição. Integra o grupo de investigação Políticas de Cultura, Indústrias de Cultura e o Ócio

Tem vários trabalhos publicados e comunicações feitas nas suas áreas de interesse de investigação: Neurohumanidades, Estudos de Música Pop-Rock, Estudos Fílmicos e Literatura. Para além das atividades letivas, atualmente, dedica-se à sua tese de doutoramento sobre o cineasta David Lynch, no âmbito dos Estudos da Consciência.



Recensão crítica da curta-metragem de David Lynch,
intitulada *What did Jack do?*
Luís Carlos S. Branco

formas genológicas: webséries, curtas metragens, videodiscos, anúncios publicitários, séries televisivas, concertos filmados, pequenos *sketches*, etc.

Tornou-se também um arauto da Meditação Transcendental, o que o tem levado a desdobrar-se numa série de atividades, que vão desde palestras proferidas pelo mundo fora à feitura de documentários, escrita de livros, curadoria de festivais, caso do *Festival of Disruption*, ou a implementação do Programa de Meditação Transcendental em escolas problemáticas, centros de sem abrigo, associações de veteranos de guerra com Stresse Pós Traumático, ou a médicos e enfermeiros que trabalham no âmbito pandémico da Covid 19. O seu compromisso, de teor missionários, com a Meditação Transcendental, levou-o a criar uma fundação, a David Lynch Foudation, dedicada à sua disseminação e pesquisa.

Nos anos mais recentes. escreveu vários capítulos para a sua biografia oficial (LYNCH; MACKENNA, 2018); regressou, para gáudio de milhares de fãs, em 2017, ao universo de *Twin Peaks*, escrevendo e realizando uma nova temporada televisiva de 18 episódios, intitulada *Twin Peaks: The Return* (LYNCH, 2017a); lançou, no mesmo ano, sob a égide da Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, um, há muito anunciado, álbum fotográfico de retratos de nus, (LYNCH, 2017) que ele vinha a fotografar ao longo de vários anos. Ao mesmo tempo, organizou, na mesma instituição, uma exposição antológica do seu trabalho pictórico e co-escreveu com Angelo Badalamenti, um LP musical, intitulado *Thought Gang*. Em 2019, organizou uma exposição sobre o seu trabalho, em Manchester, intitulada *My Head is Disconnected*.

No meio de toda esta atividade frenética, há, no entanto, algo para o qual demora bastante mais: as suas longas-metragens. Tem noção do seu legado e do impacto e escrutínio crítico a que elas serão sujeitas, por isso, prepara-as com redobrada cautela e tempo. A última, *INLAND EMPIRE*, data já de 2006, e se, por um lado, foi um sucesso de crítica, por outro, ficou muito aquém das expectativas em termos de *box-office*. Ultimamente, foi anunciado que a sua próxima obra de fôlego será o, há muito esperado e anunciado, *biopic* sobre o genial cantor e *songwriter* Tom Waits, ele próprio uma personagem lynchiana. É uma obra aguardada com grande expectativa.



2. Uma insólita curta metragem

A obra, sobre a qual aqui me debruço, intitula-se *What did Jack do?*, e, embora tenha sido realizada em 2016, e exibida, pela primeira vez, em 2017, no contexto da já mencionada exposição na Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, só teve ampla difusão e contacto com o grande público, em janeiro de 2020, data de aniversário de Lynch, (e, coincidentemente, de uma das suas maiores referências, Federico Fellini), ao ser lançada mundialmente na plataforma de *streaming* Netflix.

Saliente-se que, face à perda de espetadores nos cinemas tradicionais, muitos realizadores de nomeada veem amiúde os seus projetos impossibilitados de se concretizarem, pois, as grandes companhias de produção cinematográfica não os financiam. Eles recorrem, então, ao apoio das plataformas de *streaming*, como a Netflix, a HBO ou a Hulu, que, para além do mercado das séries televisivas, têm apostado cada vez mais na produção de filmes próprios. Cineastas da craveira de Martin Scorsese e Spike Lee realizaram, neste contexto, os seus filmes mais recentes: *O Irlandês*, estreado em 2019, e *Da 5 Bloods: Irmãos de Armas*, em 2020, ambos com os custos de produção assegurados pela Netflix. Por sua vez, a nova temporada de *Twin Peaks: The Return*, de David Lynch, foi estreada no canal Showtime, mas, foi, depois, transmitida pela Netflix, alcançando, desse modo, uma audiência muito mais vasta.

Relativamente ao filme aqui em análise, as suas premissas efabulatórias são simples e tipicamente lynchianas. Ele consiste numa (in) tensa conversa entre um macaco-prego, Jack Cruz, acusado de matar Max, o amante do seu grande amor, uma galinha chamada Toototabon, por quem ele está loucamente apaixonado, e o detetive que anda à sua procura, aqui, interpretado pelo próprio David Lynch. A ação desenrola-se na mesa de um bar de uma estação de comboios, à volta da qual eles estão sentados.

Como é usual suceder nas suas obras, as cenas que nos parecem, ao início, estranhas e incongruentes, rapidamente nos captam a atenção e, de algum modo, nos parecem, depois, "normais" e familiares. Essa é uma das grandes qualidades de Lynch, que lhe tem permitido não ficar segmentado num mero nicho de *avant-garde* e, pelo contrário, o tem ajudado a granjear um número elevado de admiradores entre o grande público. O seu mundo



é, portanto, um mundo estranho, mas próximo do nosso. Ele consegue transformar o insólito em algo familiar aos olhos do espetador. Por um lado, usa uma linguagem cinematográfica contígua ao inconsciente e ao devaneio e sonho humanos, por outro, todas as suas histórias, não sendo lineares nem oferecendo grandes pontos de referência ao espetador, no entanto, são altamente emotivas e reflexivas. E isso é também conseguido nesta sua nova curta-metragem.

Em poucos minutos, esquecemos a estranheza da situação e, quase sem darmos por isso, damos por nós concentrados nos dilemas do pobre macaco apaixonado e em vias de ir parar à prisão, se calhar injustamente, por causa de um crime passional. Acompanhamos, interessados, o fluxo das suas emoções. Primeiro, achamos-lhe graça e rimo-nos; depois, sentimos algum espanto e curiosidade; a certa altura, choque por alguns eventos traumáticos que ele nos revela; e, por fim, compreensão. Condoemo-nos por ele estar encurralado. Na verdade, talvez a filmografia lynchiana não esteja assim tão repleta de irrealidade. O realizador sublinha e assinala os aspetos da realidade que primam pela surrealidade. Repare-se, é raro sentirmos medo ao vermos um qualquer filme sobre fenómenos paranormais. No entanto, os espíritos que aparecem nos filmes de Lynch são altamente perturbadores, pois, ressumam a realidade. Uma realidade que nos escapa, é certo, mas, que nos toca e à qual somos sensíveis.

3. Manifesto estético-histórico em *What did Jack do?*

Existe também, neste *piccolo* filme, um jogo paródico com a História do cinema e um certo apelo de Lynch à recuperação da inocência de olhar dos primórdios do cinema. De algum modo, ele quer provar que é possível agarrar o espetador ao ecrã e cativá-lo com meios pueris, paupérrimos. E, nesse sentido, *What did Jack do?* é uma espécie de manifesto contra as grandes produções de super-heróis para onde, nos últimos anos, as grandes companhias cinematográficas se têm virado, em detrimento do cinema de autor, que, durante muito tempo, teve um papel destacado em Hollywood. Por isso, o facto de ter tido um número considerável de espetadores na Netflix, deve ter dado uma felicidade particular ao realizador. Sobre as mudanças drásticas no mundo cinematográfico, ele afirmou:



Recensão crítica da curta-metragem de David Lynch,
intitulada *What did Jack do?*
Luís Carlos S. Branco

How we see a film is changing. The video iPod and the video online are changing everything. A tiny little picture, instead of a giant big picture, is going to be how people see films. (...) I think is going to be a bit of a bumpy road. But the possibility is there for very clean pictures – no scratches, no dirt, no water marks – and an image can be controlled in an infinite number of ways. (LYNCH, 2016, pp. 155-156)

Por isso, neste filme, ele assume uma postura de alguma revolta contra esse estado de coisas. Há, aliás, um elemento que deve ser salientado e que nos remete para os primórdios do cinema e para as experiências dos irmãos Lumière: a Unipontualidade. Ou seja, tudo se passa num só local e num só tempo. Existe também um certo exibicionismo da pobreza de recursos utilizados. A imagem é a preto e branco e é atravessada por ruídos e estalidos, por aquilo que usualmente designamos por “moscas”, pequenos pontos pretos perturbadores da imagem, como se a película fosse velha e desgastada. O efeito primitivo através do qual o macaco fala com voz humana, limita-se, tal como se fazia nos filmes do início do século XX, a uma mera sobreposição de imagens: uma boca humana discursa, inserida no rosto do macaco-prego.

Claro que tudo isto é intencional. É como se Lynch nos dissesse: “Vejam como, nestes tempos do digital e do avanço tecnológico, é possível fazer cinema com tão pouco”. E, em grande medida, esta sua aposta foi ganha, pois, o filme, como já mencionei, obteve um assinalável sucesso na Netflix.

Em resumo, há um reclamar pela simplicidade de meios e também um foco naquilo que realmente importa na arte cinematográfica: a imaginação criadora e uma boa história (por mais estranha que seja) capaz de agarrar emocional e intelectualmente o espetador.

4. Interrogar as palavras com palavras

A forma como o realizador trabalha a Linguagem é igualmente assaz interessante. Os diálogos são um primor de escrita e este é um aspeto que nem sempre é devidamente destacado no seu trabalho. Eles fornecem-nos pistas e introduzem *cliffhangers* vários; servem, portanto, para adensar a



Recensão crítica da curta-metragem de David Lynch,
intitulada *What did Jack do?*
Luís Carlos S. Branco

intriga e aguçar a curiosidade do espectador. Simultaneamente, há um uso poético da linguagem por parte do realizador. Nesse sentido, são meta-diálogos, pois refletem sobre o próprio modo como são construídos.

Por exemplo, o cineasta recorre propositada e constantemente a expressões idiomáticas e frases feitas: “There’s an elephant in the room”, “It takes two to dance the Tango”, “Be a man, Jack”, “Start talking Turkey”, “The party is over”, “The Jack of many trades”, etc. (LYNCH, 2020). Colin Joyce parece partilhar desta ideia ao escrever que “Although the characters talk in the unmistakable patten of police procedurals, their conversation is littered with misplaced idioms, fractured non-sequiturs, and baffling descriptions of inter-species violence” (JOYCE, 2020)

Ora, temos consignado, no tratamento linguístico deste filme, um efeito derridiano, dado que o que deflui deste uso inusitado de lugares comuns é que tudo é, afinal, linguagem e, oximoricamente, nada é linguagem. Há, portanto, uma proximidade filosófica a Wittgenstein e, tal como já foi referido por alguns autores, faz lembrar a erosão dialógico, concomitante ao absurdo, de Samuel Beckett. Será certamente por isso que Roger Luckhurst afirmou: “Lynch’s surrealist new short, now streaming on Netflix, carries echoes of Kafka, Beckett and Pinter – and teasing hints of what he might do” (LUCKHURST, 2020). Acrescente-se que a companhia cinematográfica fundada por Lynch chama-se Absurda e o penteado do realizador parece inspirado nas icónicas fotografias de Beckett.

No trabalho do cineasta sobre as palavras, há um outro elemento quiçá mais relevante, para o qual chamo a atenção. É como se ele se auto armadilhasse e nos quisesse demonstrar que foi capaz de ultrapassar as limitações impostas por si mesmo. Ao recorrer a uma linguagem tão comum, tão comezinha, ele oferece-nos um universo linguístico familiar e chama-nos a atenção para esses mesmos tiques da linguagem e para o poder que eles exercem e detêm sobre nós. Ele, ao exhibir toda essa artificialidade dos diálogos cinematográficos, todo esse código já ancestral, quer mostrar que eles não impedem o filme de resultar. Pelo contrário, contribuem para a sua efetivação junto do espectador. Os filmes são, assim, uma arte da ilusão, à qual, em última instância, é ao espectador que cabe torná-los reais, torná-los seus. Lynch coloca, deste modo, todas as cartas em cima da mesa em frente ao espectador. É um cinema que não nos engana e nos olha nos olhos.



5. O cinema enquanto espelho e autorretrato

Por fim, é evidente que esta obra decorre de uma das mais obsessivas temáticas lynchianas: o duplo, o *Doppelgänger*. Encontramo-la em vários dos seus filmes – as duas mulheres, uma loira e outra morena, de *Mulholland Drive*; as duas personagens numa só, Renee Madison/Alice Wakefield, interpretadas por Patricia Arquette, os dois Fred Madison, em *Lost Highway*. Agora, Lynch aprofunda esta sua obsessão tópica.

Este filme emerge como um peculiar autorretrato. Temos vários indícios disso, a começar pelo facto de Lynch representar o detetive. Mas, note-se, ele figura como o ícone em que se transformou. Aparece a fumar, com o seu penteado revoltado característico e com um dos seus invariáveis fatos pretos: é o Lynch que nos habituámos a ver nas entrevistas e nas cerimónias públicas. Se confrontarmos esta sua aparição com a que surge, por exemplo, em *David Lynch: The Art Life*, percebemos o quanto essa imagem icónica tem de artificial e ilusório (NGUYEN; BARNES; NEERGARD-HOLM, 2016).

Subjaz a esta curta-metragem um duelo ao espelho de Lynch com Lynch. As falas e os relatos do macaco Jack, que veste um fato semelhante ao usado por Lynch, possuem analogias e significativos elementos de intertextualidade com a atribulada vida amorosa do cineasta, que, para além de múltiplas relações fugazes, vai já no seu quarto casamento. Para além de ele, o outro único ser humano que aparece no filme é a empregada de mesa, que vem trazer o café. A atriz que a interpreta é a sua mulher atual, Emily Stofle. As personagens formam, assim, um metafórico quarteto de dois pares: a galinha Totaban, que aparecerá no final, e o macaco Jack Cruz, e o casal Lynch. Este jogo especular reflete-se também nos diálogos e no facto singular de a voz do macaco ser, na verdade, a de Lynch, acrescentada com alguns efeitos sonoros de distorção. Convenhamos, existe coragem neste desnudamento simiesco por parte do realizador.

Perto do final, a cena, grotesca e épica, na qual o macaco Jack Cruz canta, de modo desafinado, mas sentido, uma balada triste e apaixonada ao seu grande amor, faz eco alegórico da relação deslumbrada e problemática de Lynch com Eros e Cronos. É uma cena antológica, memorativa. É ridícula e sublime. A arte maior de Lynch está em sabiamente reenviar este pessoalíssimo autorretrato para a mente comovida do espetador. Talvez os



nossos melhores momentos sejam também os mais comezinhos e estranhos, os mais ridículos, os mais divinos. E quem nunca se apaixonou por uma galinha ou por um macaco e foi, assim, tão malograda e saudosamente feliz que se atreva e atire a primeira pedra!

Referências bibliográficas

LYNCH, David. *Catching The Big Fish: Meditation, Consciousness and Creativity*. 10th Anniversary Edition. New York: Penguin Random House, 2016.

_____. *Nudes*. Paris: Fondation Cartier Pour L'Art Contemporain. 2017.

_____. *Twin Peaks: The Return*. Rancho Rosa Partnership Production/Lynch-frost Productions (prod.), 2017a.

_____. *What did Jack do?* Sabrina S. Sutherland/Absurda (prod.) Fondation Cartier pour l'Art Contemporainm (exib.)/ Netflix (exib./distr.), 2020.

LYNCH, David; MACKENNA (2018). *Espaço para Sonhar*. Trad. de Hugo Gonçalves. 1.ª edição. Lisboa: Elsinore, 2018.

JOYCE, Colin. "David Lynch Lightens Up in His New Short Film, «What Did Jack Do?»". *Vice*, 21 de janeiro, 2020. Disponível em:

https://www.vice.com/en_us/article/wxendx/david-lynch-lightens-up-in-his-new-short-film-what-did-jack-do

LUCKHURST, Roger. "«What Did Jack Do?» review: David Lynch debriefs a monkey." *BFI*, 21 de janeiro, 2020. Disponível em:

<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/bytes/what-did-jack-do-david-lynch-talking-monkey-surreal-short>

NGUYEN, Jon; BARNES, Rick; NEERGARD-HOLM, Olivia (2016). *David Lynch: The Art Life*. (Doc.). Duck Diver Films (prod.), 2016.



Fonte da vida, de Darren Aronofsky

The fountain, by Darren Aronofsky

Mateus José Lannes Tolentino¹

Fonte da vida. Direção (roteiro) de Darren Aronofsky. Warner Bros. / Regency Enterprises / Protozoa Pictures. Estados Unidos: 2006. América do Norte: Warner Bros. Pictures, 22 nov 2006; Internacional: Regency Enterprises, 24 set 2006. [DVD]. (96 min), cor.

Resumo

Um homem viaja através do tempo à procura de se tornar imortal para salvar o amor de sua vida. Como um conquistador do século XVI, Tomás procura a lendária fonte da juventude. Como um cientista na atualidade, Tommy luta desesperadamente para encontrar a cura do câncer que está matando sua mulher. E como um astronauta no século XXVI, Tom parece descobrir os mistérios da vida, amor e morte.

Palavras-chave: Cinema; drama romântico; ficção científica; resenha; filme de época.

Abstract

A man travels through time looking to become immortal in order to save the love of his life. Like a XVIth century conqueror, Tomas seeks the legendary fountain of youth. As a scientist today, Tommy desperately struggles to find a cure for the cancer that is killing his wife. And like an astronaut in the XXVIth century, Tom seems to discover the mysteries of life, love and death.

Keywords: Cinema; romantic drama; scientific fiction; review; period movie.

1

Graduado em Filosofia Licenciatura (2019/2) pela Universidade Federal de Ouro Preto com mobilidade acadêmica (2018/1) para Universidade de Coimbra (orientador: Prof. Dr. Mário Nogueira de Oliveira). Autor de resenhas e ensaios originalmente publicados em revistas acadêmicas no endereço eletrônico <https://mateus-tolentino.blogspot.com/>. Email: mateustolentino@hotmail.com.br.



Fonte da vida, de Darren Aronofsky
Mateus José Lannes Tolentino

*Caught in space and time like a bird in a cage
Cruelly confined in a passing matters state
You suddenly realize that the wrong is the right
Daring the laws ready to put up a fight*

Preso no espaço e no tempo como um pássaro numa gaiola
Cruelmente confinado num estado transitório de matérias
De repente você percebe que o errado é o certo
Desafia as leis e se prepara para um combate

*Angra, Waiting Silence **

* Silêncio da Espera

Um homem viaja através do tempo à procura de se tornar imortal para salvar o amor de sua vida: como um conquistador do século XVI, Tomás procura a lendária fonte da juventude; como um cientista na atualidade, Tommy luta desesperadamente para encontrar a cura do câncer que está matando sua mulher; e como um astronauta no século XXVI, Tom parece descobrir os mistérios da vida, amor e morte. *Fonte da vida* apresenta três histórias diferentes, que se interligam de diversas formas e em momentos distintos, às vezes de maneira simultânea — cada uma das tramas apresentando um protagonista que tenta salvar alguém, mas sem conseguir, da morte iminente. Nas três situações, no entanto, a morte não significa o fim. Entende-se aqui que o filme é otimista ao mostrar a morte como o único caminho para se alcançar a plenitude (não porque mostra a plenitude da vida após a morte, mas porque revela a superação da morte em vida), um ato de criação e renascimento, o qual serve como uma espécie de consolo para o enfrentamento do luto de um protagonista, obcecado e inconformado com o fim da vida de uma personagem que não tem medo de partir. Essa dualidade, ao mesmo tempo que evoca o sentimento de valorização da existência humana, nos ajuda a entender que ela acabar



é tão natural quanto necessário para que se mantenha o círculo da vida intacto. — E porque existe, nele, toda liberdade simbólica de expressão, toda harmonia clássica da forma, em suma, nada de imperfeito, essa figura, um lugar geométrico ao mesmo tempo sagrado e profano, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Assim, em seu comentário sobre as *Enéadas* de Plotino, Marsílio Ficino observa que através dos hieróglifos os sacerdotes egípcios

tinham querido criar algo que correspondesse ao pensamento divino, já que a divindade detinha o saber de todas as coisas, não como uma ideia cambiante, mas como a forma simples e imutável das próprias coisas. [...] Como exemplo, ele cita o hieróglifo usado para representar o conceito do tempo — uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda. A multiplicidade e a mobilidade da concepção humana do tempo — como ele num rápido ciclo liga o princípio com o fim, como ele ensina a prudência, como ele traz e leva objetos — estão contidas, com toda essa série associativa, na imagem sólida e específica da serpente. (GIEHLOW, 1915, p. 23 apud BENJAMIN, 1984, p. 191-192).

Antes de mais nada, é importante definir o que é real e o que é ficcional em *Fonte da vida*. Aquilo que se passa durante a Inquisição espanhola faz parte do livro que Izzi, no presente, está escrevendo. Já o núcleo temporal do que parece ser um monge e o núcleo temporal do médico são reais: o motivo para os dois terem uma aparência semelhante é justamente porque eles são a mesma pessoa, separados por um período de quinhentos anos. Assim, é importante frisar que Tom, o calvo de vestes rústicas que viaja numa árvore dentro de uma bolha, é o médico Tommy como um astronauta no futuro. Darren Aronofsky decidiu não tomar como referência os estereótipos do futuro estabelecidos hoje; assim, os astronautas daquela época não vestem um uniforme branco, nem viajam dentro de um foguete; assim, no século XXVI de *Fonte da vida*, a nave espacial, como podemos ver, é de fato uma bolha. O que precisamos salientar agora é a aparência externa de Tommy na nave, sua atitude ascética diante da vida e da morte de sua



amada. Pois nesse núcleo temporal é evidente a influência do monasticismo medieval no personagem de Tom, que

é ao mesmo tempo tirano e mártir. São as faces de Janus [...], os dois extremos [...]. Como tirano, ele encarna em sua plenitude a função soberana de proteger [...], por todos os meios a seu dispor. Como mártir ele leva às últimas conseqüências a virtude, e encarna plenamente a lei da criatura, e sua sujeição à morte, aceitando voluntariamente o suplício. Mas esses papéis são alternáveis. Em todo tirano existe um mártir, e em todo o mártir, um tirano. [...]. Nesse momento, ele [...] passa a despertar compaixão, como vítima por excelência do destino natural da criatura. [...]. É uma vítima da desproporção entre a dignidade desmedida de sua condição hierárquica e a miséria de sua condição humana. Inversamente, o mártir pode ser visto como um tirano, na medida em que se comporta como um estoico, e exerce sobre as paixões uma ditadura comparável à que o soberano exerce sobre os súditos. [...]. Como tirano, está exposto à conspiração, ao atentado, ao veneno. Como mártir, está condenado ao ascetismo e ao sofrimento. [...]. Ele hesita, porque está na fronteira de dois mundos, porque sua condição é em si ambivalente. Ele é criatura, sujeito à natureza, e soberano, cuja tarefa é subjugar a natureza. O verdadeiro nome dessa hesitação é acedia, a sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica. (ROUANET, 1984, p. 30).

Mas como suportaria viver centenas de anos sozinho naquele lugar? Talvez fosse impraticável, talvez mergulhasse na loucura. O ascetismo monástico é o princípio de razão suficiente do protagonista. De onde vêm então a parcimônia, o autocontrole, a sanidade? Eles vêm de uma história universal, numa época de conquista do Império Asteca pelos espanhóis, uma metáfora da vida real de Tommy Creo. Procurando na medicina uma forma de “curar” a morte, ele espera viver com sua mulher para sempre. Daí as passagens do livro se intercalarem com os momentos que Tommy vive na realidade do filme. Tomás Creo procura a árvore da vida, Tommy Creo um



meio de evitar o fim da vida. A história “verdadeira” do filme, uma vez que motiva e justifica o desenvolvimento do livro, e que, quanto ao mais, dá base de sustentação para o futuro que vemos em cena, é, portanto, aquela na qual acompanhamos a paixão de Tommy Creo, sua mulher prestes a morrer, ele incapaz de fazer algo a respeito. Pois na ânsia de encontrar uma forma de impedir a morte, ele perde os últimos momentos de convívio com sua esposa, o que piora e prolonga seu sofrimento. Izzi, porém, já havia aceitado seu destino; em contraposição ao marido, ela, em alguns momentos, afirma não ter medo de partir, porque vê na morte não o fim, mas o recomeço, libertação e renovação da alma: “Disseram que se desenterrassem o corpo de seu pai eles veriam que ele se foi. Eles plantaram uma semente em seu túmulo. A semente virou uma árvore. Moisés disse que seu pai se tornara parte daquela árvore. Ele se fundiu à mata e floresceu. E quando um pardal comeu o fruto da árvore, seu pai voou com os pássaros”.

Tommy, entretanto, não compartilha dessa perspectiva. Obcecado em trazer sua mulher de volta à vida, encontra por meio da ciência uma “cura” para a morte, o que possibilita a ele viver séculos à frente de seu tempo. Porém, tarde demais. Nesse momento, Izzi já está morta. Desesperado, ele vai para casa e tatua o dedo anelar, com uma espécie de aliança eterna. Com isto temos a ligação do Creo do presente com o Creo do futuro, a demonstração matemática de que se trata da mesma pessoa (Tom Creo possui vários anéis que tatuou em si mesmo ao longo do tempo, o primeiro precisamente aquele tatuado no dedo anelar logo após a morte de sua esposa; também a caneta que os dois usam para se tatuarem é a mesma, a sua versão do futuro totalmente desgastada pelo uso excessivo, o que reforça a tese de que se trata do mesmo objeto séculos depois). Como vemos, Izzi não pôde terminar o livro, deixando Tommy responsável por terminá-lo. É por isso que o tempo todo ele ouve a palavra — *termine*. Mas ele se recusa a fazê-lo, inconformado com o seu destino, e mesmo depois de muitos e muitos anos ele ainda não consegue aceitar sua perda individual, tão invariavelmente, tão profunda e absurdamente empenhado estava em trazê-la de volta à vida. Assim, em determinado momento Izzi conta uma história sobre a Xibalba, uma nebulosa que absorve estrelas em sua morte, e que segundo a mitologia maia tem a capacidade de reviver os mortos. Contrariando o destino natural dos mortais, Tommy espera ressuscitá-la ao fazer germinar a semente dada



por ela, plantada em seu túmulo, cuja árvore armazenaria a energia para realizar seu intento maravilhoso, quando enfim atingisse Xibalba. (Note-se a relação entre Izzi e a árvore, devido a alguns detalhes, como quando Creo aproxima seus dedos e os fios do tronco se eriçam, da mesma forma que os pelos da nuca arrepiam ao toque dos seus lábios.) Portanto, a crença de que sua mulher existe por meio da árvore, e de que ela pode renascer ao chocar-se com a nebulosa, impulsiona Tommy a viver por centenas de anos sozinho naquela nave, viajando pelo espaço sideral profundo até o que ele acredita ser sua última esperança: Xibalba. Contudo a árvore morre um pouco antes de ele alcançar a estrela, assim como sua esposa morre um pouco antes de ele encontrar a cura para a morte, o que o faz cair novamente em desespero. Mas a cena de Tomás bebendo a seiva da árvore, transformando-se em flores, evidencia o fato de que Tommy finalmente encontrou a paz. E aqui termina o que ele imaginou para o livro. Pois enquanto estava na nave futurista, confrontado pela perda da única chance de ter sua esposa de volta à vida, Tommy compreendeu esse conceito particular de sua vida eterna, permitindo assim dissolver-se na nebulosa, cujos restos luminosos fizeram a árvore renascer com força renovada.

Todas as poesias da Antiguidade implicam umas nas outras até que, de massas e membros cada vez maiores, o todo é formado [...]. E verdadeiramente não constitui uma imagem vazia dizer: a poesia antiga é uma poesia única, indivisível e perfeita. Por que não pode ser novamente aquilo que uma vez já foi? De outro modo, se entende. E por que não de um outro modo mais belo e maior? (SCHLEGEL, 1906, p. 358 apud BENJAMIN, 1993, p. 96).

De resto, quando vai a uma exposição intitulada "Divine Words", Tommy ouve de Izzi a história do mito da criação segundo os maias, o qual dizia que o Primeiro Pai se sacrificou para fazer o mundo: a árvore da vida saiu de seu estômago; seu corpo tornou-se a raiz da árvore, formando assim a terra; sua alma tornou-se os galhos, para em seguida subir e formar o céu; e sua cabeça, pendurada acima das nuvens por seus filhos, transformou-se em Xibalba. De modo que a moral da história está em mostrar que a imortalidade não é concedida *pela permanência em um único corpo*: o ser humano viveria



existências sucessivas *através da natureza*. Gramíneas e plantas germinam a partir do corpo de Tomás Creo, e como um simbolismo das novas formas de vida em profusão, ele, ainda que não tenha mais consciência, torna-se parte de um círculo de eterna existência. Somente “iluminado” consegue Tomás Creo atravessar o guardião do templo da Árvore da Vida, este reconhecendo nele a figura do Primeiro Pai, e entregando-se de bom grado para a morte. Quando enfim compreende isso, o Creo do futuro decide então morrer para viver para sempre com sua esposa.

Mas o livro existiu? Isabel sobreviveu à Inquisição espanhola, a despeito de que tenha sido por ela mesma instituída — e de que tenha eventualmente se voltado contra ela —, e abriu as portas do novo mundo para a era dos descobrimentos, como nos ensina a história natural do continente europeu. Ou é somente a deusa Sofia, ensinando o espírito cansado a elevação através de experiências que apenas a existência material pode proporcionar, ensinamento que por se dirigir ao corpo ama sua própria aflição? Tommy Creo, tolo sensato e ajudante incapaz de ajudar, lançou ao passado seu *alter ego* em busca de um objetivo e um pouco de consolo na vida. Rainha ou conquistador, pouco importa, desde que a alma seja aliviada da sua carga.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. (1919). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Iluminuras, 1993. 146 p. (Biblioteca Pólen).

_____. (1928). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).

GIEHLOW, Johann Carl Friedrich. *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch* [A ciência humanista dos hieróglifos na alegoria da Renascença, sobretudo no arco triunfal do Imperador Maximiliano I. Ensaio de interpretação]. Viena-Leipzig, 1915 *apud* BENJAMIN, Walter. (1928). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas



de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. (1928). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).

SCHLEGEL, Friedrich. 1794-1802. *Seine prosaischen Jugendschriften* [1794-1802. Seus escritos prosaicos de juventude], 1906 apud BENJAMIN, Walter. (1919). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Iluminuras, 1993. 146 p. (Biblioteca Pólen).