

NAVA

12

v. 8 :: n. 1 :: dez. 2022





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

| | | | | | | |
|------|--------------|------|------|----------|------|------|
| NAVA | Juiz de Fora | v. 8 | n. 1 | p. 1-216 | dez. | 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:
Letícia Bertagna

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. 8, n. 1 (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

Editor convidado

Gilton Monteiro Jr.

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 Baldassarre (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

[editorial]

07

Apuro(s) nas Artes

Gilton Monteiro Jr

[artigos]

10

**Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística**

Luís Carlos S. Branco

33

**Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século
XXI: um exercício de escrita a partir de Huysen e Zolberg**

Cristiane Maria Medeiros Laia

48

**Facetas femininas e a ficção científica brasileira em
Excitação (1976)**

Carolina de Oliveira Silva

69

**A desimportância como lupa: um processo de criação
insignificante**

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

87

Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: pistas e despistas

Camila Lacerda Lopes

Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

107

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

Artigo definido, prefixo, ditadura

123

Luiz Philip Fávero Gasparete

Solidariedade, resistência e loucura: o Museu invertido na 11ª Bienal de Berlim

142

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)

162

João Bezerra

[escritos de artista]

Relatório sobre abertura da empresa j.m.produções

179

Júlia Milward

[entrevistas]

Entrevista con Voluspa Jarpa

191

Ramsés Albertoni Barbosa

“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”: entrevista com Lisette Lagnado

201

Fernanda Pequeno

Apuro(s) nas Artes

Gilton Monteiro Jr.¹

A cultura é a regra, a arte é a exceção. Faz parte da regra desejar a morte da exceção². Esta perspicaz formulação do cineasta Franco-suíço Jean Luc Godard exprime por si só a situação constrangedora que a forma de vida do ocidente moderno impõe aos fatos estéticos. Ela toca, entre outras coisas, na função e lugar que a arte vem ocupando em uma sociedade movida pela razão instrumental e uma agressiva mercantilização cultural. As diferenças e os contrastes entre as atividades artísticas e culturais tornam-se substanciais ao expor uma parte significativa desta dinâmica estrutural totalitária, sujeita à esfera do econômico, que arrasta consigo os campos das linguagens e da axiologia.

Os apuros que afligem o fenômeno estético há pelo menos 200 anos é condição intrínseca de um processo no qual o jogo entre obsolescência e novidade dita as formas de vida moderna, segundo a lógica do consumo. A aquisição de uma consciência cada vez mais avançada dessa situação permitiu aos artistas lançarem mão de posturas, recursos e ideias tão autênticas quanto ousadas e inovadoras, mas também perigosas.

Desde a década de 1820, pelo menos, pintores como Gustav Courbet contribuía para abalar os alicerces da paradigmática estética clássica e dos ideais românticos, pondo de lado os valores a elas associados. Estava em curso uma sensibilidade que alteraria radicalmente os lugares e as funções da arte no quadro histórico da sociedade ocidental. Procurando escapar ao cerco ideológico da tradição, essa situação forçava o surgimento de novos aparatos epistêmicos (crítica, teoria) para o entendimento e legitimidade do que vinha sendo concebido pelos artistas.

Deixando de sublimar em si as dualidades, aspirações, ideologias e o conteúdo moral culturalmente herdado do passado, para traçar seu próprio destino em meio à dinâmica da vida burguesa moderna, a atividade artística

1

Gilton Monteiro Jr. é artista graduado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutorado-se em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Realizou Estágio pós-doutoral em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com bolsa do CNPq. Atualmente é bolsista PNPd do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde atua como professor colaborador.

2

GODARD, Jean-Luc. JLG/JLG. PARIS: P.O.L Editeur, 1996. Pág. 14-17.



assume em sua *Forma* o embate direto com o público, instituições e os novos interesses em circulação. Além do quê, sem os subsídios do aparato eclesiástico e monárquico, os artistas confrontavam mais e mais as leis do livre mercado. Do ponto de vista estético, tudo o que havia de volátil e corriqueiro no ambiente social motivado pelo tecnicismo e pela nova lógica de produção em série converte-se em matéria geral para o artista. As novas temáticas convocavam um novo olhar, uma nova audiência, um novo modo de atenção. As artes se mostravam prementes em seus assuntos e formas: queriam-se em contato direto com o ambiente que surgia, com o Real que nele se produzia, abdicando do tradicional aparato metafísico do qual, até então, dependia.

O regime do *novo*, esse éthos da empresa artística moderna é, portanto, um sintoma da *crise* que mantém a arte à beira do abismo. A ruptura que ele operava atingia em cheio a tradição, mas também a assertividade do senso-comum burguês. O(s) apuro(s) do novo para a arte consistia(m) exatamente naquilo que ele prometia como sua redenção. O *não-lugar* que a novidade estética ensejava fazia da *forma artística* um acontecimento atual, desprovido de critérios *a priori* que pudessem lhe qualificar. As teorias estéticas da modernidade procuravam acompanhar esse processo, garantindo à arte sua "eficácia simbólica".

Assim, com seu sinal inverso ao pragmatismo vulgar do cotidiano com sua forma de vida reificada, a arte passava a lidar com as ameaças típicas de quem ocupa uma situação lateral na vida cultural. Vê-se, então, usufruindo de uma existência ao mesmo tempo potente e frágil, assombrada por todos os riscos que lhe impunham a forma-mercadoria, à qual estava invariavelmente atrelada. Além disso, a propalada *necromania*, os ostensivos diagnósticos de morte que marcam os debates artísticos desde a estética hegeliana, é o trauma que, por si só, expõe o nível dos apuros em jogo no âmbito dos anseios modernos.

Atuando à margem e a contrapelo de todo sistema, as linguagens condensaram uma boa quantidade de energia, perspicácia, inteligência que não se deixavam dispersar tão facilmente. Elas apuravam e radicalizavam cada vez mais sua performance estética.

Mas saturadas as estratégias e esgotadas as aspirações modernas, o que pensar quando nos situamos em um momento onde a força ubíqua do mercado parece agir por todas as partes, absorvendo e alimentando,



quando não produzindo as demandas que antes eram engendradas em uma conflituosa tensão estético-ideológico-cultural?

Não que os conflitos ideológicos tenham se diluído: ao contrário, eles estão sempre presentes. Não que a força bruta e entorpecente que se impõe pela cultura de consumo tenha deixado de ser uma ameaça. Enfim, não que o jogo deixe de estar sendo jogado. Acontece que suas regras já não são as mesmas. Por vários motivos suas condições, em especial nos últimos 40 anos, parecem ter sido alteradas. Ora, ao menos no que diz respeito às artes visuais, a porosidade das instituições e do mercado, assimilando em sua lógica interna os avanços que antes eram estritos às audácias das proposições artísticas, não afrouxam, mas acirram os apuros (em ambos os sentidos do termo) que sempre lhes espreitaram. Além do mais, o que esperar do típico hedonismo dos visitantes de museus, com seu "olhar turístico", passivo e consumista abordando as artes como meros atrativos (leia-se, objetos de fetiche)? Mas, de todo modo, seriam esses apuros menores? Talvez!

Direta e indiretamente, os artigos e ensaios presentes nesta edição tratam dos riscos e refinamentos postos para as distintas formas de produções artísticas (arte, música, cinema). Esperamos, assim, tocar em alguns pontos de uma temática que se mostra, ainda hoje, tão ampla e complexa. Afinal de contas, os perigos e apuramentos parecem continuar movendo, externa e internamente, as empresas estéticas. E se as sucessivas (não raro espetaculares) novidades artísticas pareçam hoje naturalizadas, isto, por si só, não é um sinal de salvação.

O filósofo Walter Benjamin já alertava que o romance consistia em um fato cultural eminentemente histórico, tendo sua origem em um determinado momento e exatamente por isso, podendo em algum instante deixar de existir. Já estamos muito longe daquela atmosfera espiritual que autorizava a arte ser portadora de uma redenção qualquer para a vida. Mas como não reconhecer que, em boa parte, é ela que vem, com sua verdade, redimindo muito de nossa sensibilidade, ideias, pensamentos?



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes sobre a consciência e a sua correlação com a fenomenologia da criação artística

Amit Goswami and António Damásio: two divergent views on consciousness and its correlation with the phenomenology of artistic creation

Luís Carlos S. Branco¹

Resumo

A visão de António Damásio sobre a consciência é dimanada de uma visão positivista: os Qualia e a noção de correlatos neuronais para ele não fazem sentido. No entanto, ele distancia-se de outros académicos, que partilham de princípios fisicalistas, pela ligação nodal que estabelece entre consciência e corpo. Portanto, a sua conceção é, sobretudo, a de cognição incorporada, a de embodied consciousness. Por seu turno, próximo de uma visão idealista da ciência, o eminente físico Amit Goswami alarga a noção de consciência muito para lá do corpo. Com base nas experiências e pressupostos teóricos da Física Quântica, ele concebe a consciência como uma entidade expandida, distendendo-se para lá dos limites físicos do corpo. Inserido no campo científico da cognição Quântica, da qual ele é um dos principais arautos, propõe-nos uma definição de consciência estendida, uma out of body consciousness. Assim, analisarei aspetos relevantes de ambas as teorias, assinalando os seus contrastes e confluências, articulando-os com a fenomenologia da criação artística e com a noção da consciência como entidade mediadora.

Palavras-chave: António Damásio, Amit Goswami, embodied consciousness, distended out of body consciousness, fenomenologia da criação artística.

Abstract

António Damásio's view of consciousness comes from a positivist view; therefore, the Qualia and the notion of neural correlates doesn't make sense to him sense. However, he distances himself apart from other materialistic academics, who also highlight the physicalist principles, due to the nodal connection that he establishes between consciousness and body. Therefore, his view on consciousness is mainly connected with an embodied cognition conception: an embodied consciousness. On the other hand, close to an idealistic vision of science, the eminent theoretical physicist Amit Goswami extends the notion of consciousness beyond the body. Based on the experiences and theoretical assumptions of Quantum Physics, he conceives consciousness as an expanded entity, stretching out the physical limits of the body. Inserted in the scientific field of Quantum cognition, he proposes a definition of an extended consciousness: an out of body consciousness. Likewise, I will analyze relevant aspects of both theories, identifying their contrasts and confluences, and articulating them with the phenomenology of artistic creation and with the notion of consciousness as a mediating entity.

Keywords: António Damásio, Amit Goswami, embodied consciousness, distended out of body consciousness, phenomenology of artistic creation.

1

Luís Carlos S. Branco é bolseiro de doutoramento em Estudos Culturais, pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), e docente no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. A sua tese de doutoramento, em preparação, intitula-se O Cinema da Consciência: David Lynch à Luz dos Estudos da Consciência de António Damásio e Amit Goswami. Fez várias comunicações e publicou diversos artigos e capítulos de livro nas suas áreas de investigação: Neurohumanidades, Estudos Fílmicos, Estudos de Música Pop-Rock e Literatura e Cultura Portuguesa e Anglófona. Como dramaturgo e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais, e tem obra dispersa publicada.

Este artigo foi elaborado com apoio financeiro da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia), através da Bolsa de Doutoramento (ref. 2022.11303.BD), com financiamento participado pelo Orçamento de Estado (fundos nacionais do MCTES) e pelo Fundo Social Europeu (FSE), e do Programa Por_Centro (no âmbito do projeto UIDB/04188/2020).



Introdução²

Neste artigo, pretendo contrapor duas visões divergentes acerca da Consciência Humana, salientando os seus aspetos mais diretamente ligados à fenomenologia da criação artística, e tentando aquilatar dos possíveis vasos comunicantes entre ambas, sobretudo, no que diz respeito à criação artística e cultural.

Assim, começarei por analisar o processo de emergência da Consciência, proposto pelo neurocientista António Damásio e averiguar até que ponto e em que medida esse processo é ou não eminentemente criativo e de que modo ele se perfaz.

Em seguida, procederei a análise similar em relação às proposições do físico teórico Amit Goswami sobre o Ser da Consciência e daquilo que ele denomina por Criatividade Quântica.

Para concluir, farei uma análise crítica conjunta de ambas as postulações, tentando perceber até que ponto estas duas visões antagónicas têm, na verdade, pontos complementares, sobretudo, em relação às práticas e criação artísticas.

Começarei então pela visão preconizada por António Damásio.

Teorizações damasianas sobre a Consciência, em correlação com a criação cultural humana

a) Homeostasia cultural: sentimentos e florescimento

António Damásio considera que não existe Razão sem Emoção. Ou melhor, é impossível a tomada de boas decisões sem a entrada das Emoções nessa equação. Esta postulação tem um suporte empírico muito forte e dificilmente contestável, pois, foi através da observação de estudos de caso que o neurocientista e a sua equipa chegaram a essa conclusão. Pacientes com lesões em áreas correlatas à parte emocional, apesar de manterem intactas todas as suas capacidades de raciocínio, foram incapazes de conseguir resolver certos problemas e as soluções apresentadas por eles demonstraram estar erradas. Portanto, a Razão precisa da Emoção e vice-versa (Cf. DAMÁSIO, 2011).

2

Este artigo contou com a supervisão e revisão científicas do Prof. David Callahan e do Prof. Carlos Fernandes da Silva, as quais muito agradeço.



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

Para ele, de modo similar, a Cultura não está separada da vida, pois, inúmeros fatores biológicos estão na sua origem e desenvolvimento. Embora questões correlacionadas com a Cultura e as Artes tenham estado sempre presentes no trabalho de António Damásio, é no seu livro, de 2017, *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*, que ele analisou mais detalhadamente esses tópicos. Ele designa por *Mente Cultural* a mente humana capaz de produzir cultura. Ou seja, podemos dizer que para ele a arte e a cultura são Consciência projetada.

Assim, as formas de vida unicelulares, como as bactérias, ao interagirem quimicamente com outras, prefiguram, de modo rudimentar, a *Mente Cultural*. Encontramos nelas uma noção, ainda que muito primitiva, de que existe um interior e um exterior e uma correspondente interação criadora. Neste contexto, o neurocientista perspetiva o comportamento social de alguns animais, sobretudo nos mais evoluídos, como tendo assinalável paralelismos com a cultura humana.

Para Damásio, o cerne da *Mente Cultural Humana* (*Consciência projetada*) reside na *Homeostasia*, que é um conceito fisiológico, que diz respeito aos termóstatos do corpo, mas cujo escopo ele expande, abrangendo a Cultura e os fatores de ordem social. Tal como organicamente o *Imperativo Homeostático* regula a temperatura do corpo e a tensão arterial, a nível sociocultural, ele alavanca uma incessante procura por bem estar e equilíbrio, que culmina na invenção e criação humanas e nas respetivas produções de ordem cultural.

Em termos de mera sobrevivência orgânica, a *Homeostasia*, na versão clássica, opera no *Nível Fisiológico Baixo*. A que Damásio contrapõe rege as áreas cognitivas, o *Nível Fisiológico Alto*, e está ligado ao desejo, já não pela mera sobrevivência e prevalência, mas, sim, à vontade de *Florescimento*; ou seja, à cultura e às artes em sentido lato.

Evolutivamente, o *Ser Humano*, em primeiro lugar, buscou sobreviver. Para isso, teve de haver *Cooperação* entre os elementos dos grupos primevos. Quando a mera sobrevivência física estava já, mais ou menos, assegurada, a demanda homeostática passou para outro nível, onde a *Prevalência* e o *Florescimento* se tornaram, então, pedras de toque no percurso evolutivo da Humanidade.



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

Em todo este processo de formação e solidificação da Mente Cultural é muito importante percebermos a relevância que os mecanismos de percepção desempenharam. Tudo se iniciou, por isso, na Senciência. Ou seja, não pode haver mente sem Sentimentos, e para que estes existam é necessário que os organismos sejam capazes de sentir e de, desse modo, se relacionarem e apreenderem o mundo em redor e o mundo interno. Assim, os Sentimentos são os parceiros diletos da Homeostasia. Eles são as sentinelas vigilantes do nosso bem-estar, do são equilíbrio dos nossos níveis homeostáticos.

Como se deduz, a Homeostasia Cultural, proposta por Damásio, assentou em dois componentes, que se foram complementando e caminhando a par e passo: a Evolução Genética e a Evolução Cultural. Portanto, à medida que a Humanidade foi sendo capaz de realizar tarefas e artefactos mais complexos, assistiu-se a um correspondente avanço biogenético, e vice-versa.

A Mente Cultural só pode emergir no seio de um grupo.³ Os elementos que propulsionaram o seu desenvolvimento foram estes: a Competição, a Cooperação, a Emotividade Simples e a produção coletiva de instrumentos de defesa. Só no contexto de uma sociedade pode haver um efetivo Florescimento Cultural. Nesse sentido, o fio condutor que subjaz ao florescer da cultura é o Imperativo Homeostático Sociocultural. Existiu, portanto, ao longo do tempo, uma Seleção Cultural. As invenções e criações que não serviam à Homeostasia grupal foram sendo postas de parte e substituídas por outras. Portanto, há um evidente fio condutor ao longo do florescer da cultura, um Imperativo Homeostático Sociocultural. A invenção das Religiões e dos Códigos Morais deriva desse processo. De igual modo, as Artes e as Ciências emergiram para suprir necessidades homeostáticas comunitárias. A Ética defluiu igualmente daí.

Nesse processo de Seleção Cultural, os Sentimentos tiveram um papel determinante.⁴ Foram os principais motivadores e monitores das produções culturais humanas:

Os fenómenos biológicos podem desencadear e moldar acontecimentos que se tornam fenómenos culturais (...) através da interação dos sentimentos e do raciocínio (...) A intervenção dos sentimentos não se limitou a um

3

Será exatamente assim? A esse propósito, recordo o caso das Crianças Selvagens, como Kaspar Hauser e Marie-Angelique Le Blanc que, tendo vivido sozinhas sem contacto com ninguém, inventaram brinquedos e uma Língua própria.

4

Para o neurocientista, a definição de Sentimentos está estreitamente ligada ao corpo, e às decorrentes sensações de bem estar e mal estar, e é a seguinte: "Sentimentos: são as experiências mentais que acompanham os vários estados da homeostasia do organismo, quer sejam primários (sentimentos homeostáticos como a fome e a sede) ou provocados pelas emoções (sentimentos emocionais como o medo, a raiva ou a alegria)" (DAMÁSIO, 2020, p. 114).



motivo inicial. Eles continuam com o papel de monitor do processo e continuaram a intervir no futuro de muitas invenções culturais, segundo as exigências da eterna negociação entre afeto e razão. (DAMÁSIO, 2017, p. 47)

b) O circuito interno da Consciência: sistema nervoso, sentidos e imagens

Em termos orgânicos, porém, o grande salto evolutivo em direção à Mente cultural ocorreu quando surgiram seres vivos dotados com Sistema Nervoso. Esta foi a pedra angular para o emergir da Consciência, pois, possibilitou a criação de Imagens. Os organismos tornaram-se então capazes de produzir toda a sorte de Imagens, e não apenas as de índole visual. Os corpos passaram a auto-gerar imagens sonoras, odoríficas, verbais, tácteis e vestibulares. Através delas, criaram-se Mapas Imagéticos Internalizados de Objetos e Acontecimentos Internos e Externos. Passou a existir algo importantíssimo: um Cinema Interior com representações do mundo interior e exterior:

As representações produzidas por esta trama de atividades nervosas, os mapas, são afinal o conteúdo daquilo que experienciamos como imagens nas nossas mentes. Os mapas de cada modalidade sensorial são a base da integração que torna possível as imagens, e estas à medida que fluem no tempo, são os componentes das mentes. Na história da existência dos organismos vivos complexos, a presença de imagens constitui um passo transformador (...) As culturas humanas não teriam surgido sem esse passo transformador, sem esta transição espetacular. (DAMÁSIO, 2017, p. 112).

A esse propósito adite-se que o Sistema Nervoso opera e mapeia em duas grandes regiões: no Introjacente (ou Circunjacente Interno), que está localizado no mundo Visceral que o rodeia, o, assim designado, Mundo Antigo; e no Circunjacente, ligado aos músculos e a parte do esqueleto, o chamado Mundo Não Tão Antigo.

Em todo este processo, que tem um fundo narrativo bem visível (as Imagens Internalizadas narram ocorrências, objetos e acontecimentos) os



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

Portais Sensoriais desempenharam um importante papel. Funcionaram, se quisermos, como Câmaras e Microfones, registando o Mundo Externo e Interno. Essencialmente, dizem respeito à orgânica dos Sentidos. Existem dois tipos de Sentidos: os Sentidos de Contacto, que permitem uma experiência direta ou quase direta com os objetos e acontecimentos, caso do tato, e os Telessentidos, que têm a ver com um perceber a distância, como a audição, o olfato e a visão.

Nunca deveremos esquecer, no entanto, que a relação que o Sistema Nervoso estabelece com o corpo é holística e simbiótica, pois, ele está imerso nele. É uma interligação de bonding, de entrelaçamento.

Existem dois coadjuvantes importantíssimos do Sistema Nervoso Central, que são igualmente centros de irradiação imagético-sentimental: o Sistema Nervoso Periférico e o Sistema Entérico (relacionado com os intestinos). Assim, com base em toda esta Maquinaria Orgânico-Cinemática, os organismos podem obter Imagens de si mesmos, dos seus dois mundos internos. A acompanhá-las, dando-lhes sentido e coerência, categorizando-as, emergiram os Sentimentos.

As Imagens que, encadeadas, irão formar o nosso filme mental, advêm de três fontes: do Circunjacente Externo e dos dois Mundos Interiores. Os Portais Sensoriais encarregam-se de fornecer as da exterioridade; o Mundo Interior Antigo providencia-nos com as do mundo visceral, na forma de Sentimentos, e o Mundo Interior Antigo dá-nos os Sentimentos Adicionais. Então, as Imagens são usadas pela Mente para nos contar histórias. Há vários mecanismos neuronais de integração narrativa da imagética interna. Um dos mais importantes, estudado por Damásio e pela sua equipa, chama-se Default Mode Network (Cf. DAMÁSIO; KAPLAN, et al, 2017). Este proporciona que as Imagens se tornem narrativas, sequenciais.

Neste complexo processo, a Memória é de tal modo importante que Damásio a considera uma ferramenta nodal do trabalho artístico-criativo. Ela está interligada às Imagens. Estas podem ser played back, podem voltar a estar presentes em nós. A memória procede a um remix imagético. Portanto, a Rememoração só é possível por causa das Imagens e dos Sentimentos que as acompanham. A Memória permite, assim, recriar Sentimentos antigos, recordados, e gerar novos: por vezes, sobre outros que ela presentificou.



Por sua vez, o Raciocínio também concorre para este processo. Além de utilizar as Imagens para tomar decisões, coadjuva a Memória, fazendo uma triagem do material imagético-sentimental. Assim, as Imagens Recordadas, podem ser conjugadas com as Imagens do Presente, e, através de projeções baseadas em ambas, podemos criar Imagens do Porvir, podemos imaginar o futuro.

Para que, finalmente, possa emergir a Consciência é necessário que haja a Integração das Experiência e a interdecorrente Subjetividade. Ou seja, é necessário que se perspetivem as Imagens e os Sentimentos, que eles sejam devidamente situados em nós, arquivados. A Consciência baseia-se em Imagens Multissensoriais e metonimiza-se num Filme Interno Contínuo, acompanhado por uma faixa verbal, uma tradução em palavras das imagens. O modo como isto é feito é subjetivo e privado. Quando nos apropriamos, de modo pessoalizado, das Imagens, emerge a Consciência. Temos, deste modo, um Arquivo de Imagens e Sentimentos, uma mediateca interna, à qual recorreremos constantemente.

No processo de filtramos, catalogarmos e arquivarmos determinados Sentimentos e Imagens Experienciadas, acabamos por criar novas, as designadas Imagens Espelho. Ora, este circuito de geração de imagens sobre imagens tem a ver com a Autoperspetivação. Ao criarmos essas Novas Imagens, geramos, em simultâneo, novos Sentimentos. E vamos, assim, expandindo e aperfeiçoando o nosso Acervo Interno de Sentimentos. Existe, portanto, uma feelingness em tudo o que fazemos, à qual podemos sempre recorrer de modo criativo.

c) Elementos criativo-artísticos presentes na emergência da Consciência: narrativa, remisturas mnemônicas e remix interno

Como temos vindo a analisar, a Consciência configura uma espécie de Espetáculo Multimédia do Eu. As Imagens são ordenadas narrativamente. Temos filmes dentro de filmes em nós. Os nossos pensamentos têm uma estrutura fílmica: estamos constantemente a contar histórias a nós próprios. Este Filme contínuo (ou Série) Mental ocorre em várias localizações do organismo de modo holístico.



Essa narração, esse elemento auto-narrativo, ocorre do seguinte modo. A partir das imagens fornecidas pelo Circunjacente Interno, mais especificamente, pelas vísceras e pela circulação sanguínea que configuram os processos de química metabólica mais antigos, emergem os Sentimentos. Em contiguidade, com base nas imagens internas da estrutura esquelética e dos músculos, cria-se uma autorrepresentação literal do corpo e do seu lugar no mundo; aquilo a que Damásio chama “a representação envolvente de cada vida” (DAMÁSIO, 2017, p. 114). Dito de outro modo, nós narrarmos ininterruptamente a nós mesmos o que sucede no interior do nosso organismo e o que sucedia no seu exterior e que o afeta e ele capta.

O surgimento dos Sentimentos e a sua correlata autorrepresentação interna e externa alavancam a emergência do nível mais alto do Ser: a Consciência, cuja natureza é de índole narrativo-criativa. Como sublinha o neurocientista:

Com o decorrer da evolução neurobiológica, aduziu-se a esta rede interligada de imagens internas um elemento deveras importante: a narração. Era agora possível associar imagens de forma a que elas narrassem ao organismo acontecimentos que lhe eram tanto internos como externos. (DAMÁSIO, 2017, p. 114).

Para além das Imagens e dos respetivos Sentimentos associados a elas, há outros dois elementos concomitantes, sem os quais não é possível a criação de quaisquer narrativas, sólidas e consistentes, da Consciência: a Memória, à qual já aludi, e as Palavras. Sobre a importância destas últimas, o neurocientista faz a seguinte apreciação: “A incessante tradução em linguagem de toda e qualquer imagem que nos cruze a mente será, porventura, o modo mais espetacular de enriquecimento da mente” (DAMÁSIO, 2017, p. 135). Ou seja, as imagens e os sentimentos são traduzidos em linguagem e, para que tal faça completo sentido e não se perca no tempo, é necessário também o seu registo no suporte arquivístico da memória. No fundo, é isso que constitui o permanente solilóquio interior que vamos mantendo connosco próprios. E nele a Memória desempenha igualmente um papel fundamental: “A forma como criamos culturalmente e aquilo que criamos bem como o modo como reagimos aos fenómenos



culturais, dependem dos truques das nossas memórias imperfeitas, e da forma como os sentimentos as manipulam” (DAMÁSIO, 2017: 199).

Sobre isso, note-se que os Arquivos Internos da nossa memória são constantemente recriados, recolocados. As recordações são, por excelência, Recriação. Ou seja, recriamos sentimentos passados, invocando vivências antigas. Tal é feito narrativamente, através de montagens, reescritas e edições internas. A memória vive de constantes ajustes narrativo-criativos. Os mecanismos utilizados na escrita de um livro são, como se infere, similares aos que entram em ação na Rememoração.

Em suma, a Consciência coordena e liga narrativamente todas essas Imagens entre si, ligando diversos elementos, provenientes de várias partes, formando, deste modo, uma Cadeia de Pensamentos, que mais não é do que uma Narrativa Integrada. Assim, tal como um realizador de cinema, a mente corta e acrescenta, reescreve, edita e manipula as Imagens e as respetivas narrativas, num constante e permanente remix criativo:

aquilo que, de facto, distingue a memória humana é o ser capaz de criar uma memória, que pode ser recuperada, que pode ser «recalled» numa forma imagética – seja numa forma imagética sonora ou numa forma imagética visual. Grande parte do nosso mundo atual é dominado por memórias ou visuais ou auditivas. (...) É a possibilidade de recuperar Imagens e a possibilidade de manipular Imagens que são a fonte principal da execução criativa. E, aqui, metáforas do cinema ajudam muito porque, tanto no que diz respeito ao som, como no que diz respeito à arte visual, o que acontece é que as imagens podem ser cortadas aos bocados. Quando nós falamos de montagem é exatamente isso. É a possibilidade de agarrar numa imagem e de levar a imagem mais para a frente ou mais para trás, no caso numa imagem visual, e cortá-la aos bocados, juntá-la diferentemente no tempo. E é essa verdadeiramente a base fundamental da criação artística, quer seja a criação que acontece para o escritor, ou a criação do dramaturgo, do cineasta ou do compositor (que está, no fundo, a criar imagens que ocorrem no tempo, e que são ligadas numa forma muito gentil, muito «smooth», ou



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

duma forma muito shop!! (gesto de cortar). Tudo está, de facto, cortado aos bocados. Criatividade, memória e imaginação são capacidades interligadas, sem as quais não é possível conceber novos modelos, conceber novas realizações, quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista das artes clássicas, ou da invenção filosófica: todas elas estão ligadas a essa imaginação. (DAMÁSIO, 2017a).

Segundo Damásio a criação é, na verdade, a recriação a partir das imagens do mundo externo e interno (o nosso organismo) e respetivos Sentimentos, com base na Senciência e na Rememoração.

Vejamos, de seguida, as teorizações de Amit Goswami.

Teorizações goswamianas sobre a Consciência, em correlação com a criação cultural humana

a) Os pressupostos da Física Quântico na intersecção dos Estudos da Consciência

O paradigma newtoniano, ainda maioritariamente dominante no mundo académico-científico, postula que tudo deriva da matéria e das suas interações; o mundo, ele próprio, é, se quisermos, um epifenómeno dela. Tudo o que existe, portanto, subsuma ante as apertadas, e supostamente invioláveis, regras do espaço e do tempo. De modo sucinto, é essa a visão do materialismo científico, que pode ser designada por Física Clássica ou newtonianismo. Infere-se, assim, que para os materialistas científicos a Consciência Humana é sempre o resultado das ações da matéria; ou seja, do cérebro.

Por sua vez, a Mecânica Quântica, que se dedica a estudar os fenómenos físicos a um nível super-microscópico – ou seja, estamos a falar de medidas, muitas vezes, menores do que os nanómetros – veio contestar essa perspetiva, pois, foram sendo observados eventos onde o paradoxal e a aleatoriedade parecem ter um papel fundamental. No centro de tudo, esteve (e está) a natureza das ocorrências ao nível atómico. Ao contrário da Física Clássica que pressupõe um razoável grau de estabilidade e de



separação categorial das entidades do mundo material, foi-se descobrindo que esse mundo nano, micro, que na verdade é o nosso, se rege amiúde por aparentes paradoxos.

Um objeto nano – um eletrão, por exemplo – ou é uma partícula ou uma onda, mas, segundo as estreitas categorizações da Física Clássica, nunca poderá ser ambas em simultâneo. Uma partícula é composta por um núcleo e tem elementos que giram em seu redor. Uma onda é o oposto: move-se, ao longo do espaço, com movimentos ondulantes. No entanto, na Física Quântica, descobriu-se que há elementos que se comportam, que são, simultaneamente onda e partícula. Este estranho fenómeno é designado por partícula-corpúsculo.

No mundo físico newtoniano, que todos habitamos, que é um mundo palpável, mensurável, com entidades e objetos que são uma só coisa e só podem ser essa coisa a interação é, como já referi, sempre feita através de sinais: sinais elétricos, ondas magnéticas, ondas sonoras, a luz, a química corporal, etc. Os sinais existem e movem-se no espaço e no tempo; por isso mesmo podem ser medidos. É deste modo que, à partida, se obtêm os resultados das experiências, medindo, numa dada circunscrição espaço-temporal, a interação sinalética de um determinado evento. Chamemos a este mundo: o Domínio Espaciotemporal. Um mundo, portanto, de sinais, de interação entre a matéria, um mundo probabilístico, calculável, altamente previsível, enformado pelo binómio tempo-espaço.

Numa experiência levada a cabo por Alain Aspect e sua equipa,⁵ no entanto, descobriu-se algo que raia o impossível, mas que parece indesmentível, inegável, pois há múltiplas evidências científicas que o comprovam à saciedade, a começar pela fulgurante experiência aqui em causa: os objetos quânticos, e daí poderem ser partículas e ondas ao mesmo tempo, interagem, note-se, sem sinais. Interagem, portanto, fora do espaço e do tempo, fora deste mundo tal como o conhecemos. Logo, isso pressupõe a existência de uma realidade outra, na qual a comunicação entre entidades/objetos se dá sem a necessidade de sinais: ou seja, sem a necessidade do espaço e do tempo.⁶ Assim sendo, por oposição ao que conhecemos, ao mundo palpável e visível, ao Domínio Espaciotemporal, vamos chamar-lhe, a estoutro fora do binómio tempo-espaço: Domínio da Potencialidade.

5

Em 1982, Alain Aspect e a sua equipa realizaram uma experiência de efeitos devastadores para a visão científica materialista (ASPECT et al, 1982, pp. 1804-1807). Nela, dois fótons, que são as partículas que compõem a luz e transportam a energia contida nas radiações eletromagnéticas, influenciaram-se a distância sem que tivesse havido, note-se, qualquer troca de sinais entre ambos, o que é algo que raia o impensável, pois, segundo a conceção científica materialista tem de haver relações sinaléticas (por exemplo, eletromagnéticas). Desta, insólita, mas incontestável, experiência deduz-se que os objetos quânticos não obedecem às leis do mundo físico, que é estruturado dentro do espaço e do tempo. Assim, a realidade não se limita a esta que conhecemos, pois há uma outra, com outra estruturação e outro tipo de leis e regências.

6

Isto é um dado cientificamente inegável. Ainda assim e apesar de ser cientificamente inatacável, a experiência de Alain Aspect gerou tanta polémica que vários cientistas, feridos na sua mundivisão, a questionaram. Mais tarde, e por serem dados que vieram colocar em causa todo o corpo da Física Clássica, construída ao longo dos séculos, houve necessidade de se fazerem outras experiências, no sentido de analisar a fiabilidade das conclusões de Aspect. Por exemplo, e entre outros, Weihs e Rowe conceberam outras experimentações e, para consternação de muitos cientistas, os resultados foram contundentes: Alain Aspect estava certíssimo.



Nesse mundo potencial, um objeto não é nem uma onda, nem uma partícula: é, antes de mais, uma possibilidade (ou poderá ser ambas ao mesmo tempo). Vamos chamar a esta condição Onda de Possibilidade. Só quando se manifesta neste mundo, no Domínio Espaciotemporal, regido pela materialidade, é que se torna, na verdade, uma coisa ou outra, uma partícula ou uma onda. A esta manifestação da potencialidade no Real Newtoniano, designa-se por Colapso da Onda de Possibilidades. Sobre isso, Goswami tece as seguintes considerações:

A física quântica é a física da possibilidade. As ondas da dualidade onda-partícula são ondas de possibilidade. Na visão de mundo quântica, a consciência escolhe, dentre as possibilidades quânticas, aquilo que experimentará na realidade manifestada. É assim que criamos a realidade, inclusive nós mesmos. Esse poder de escolha chama-se causalidade descendente. Para entender a ideia de possibilidade quântica, pense no comportamento do elétron quando é liberado com tamanha lentidão que fica praticamente em repouso no meio de uma sala imaginária. Na física newtoniana, o elétron ficaria para sempre no lugar onde foi liberado, caso você ignore a gravidade. Mas não é o que acontece na física quântica. Na física quântica, esse mesmo elétron se comporta como uma onda e se espalha. (...) Então, é fato que o elétron existe simultaneamente em vários lugares da sala? Sim. É isso que a matemática quântica nos diz. Entretanto, para compreender aquilo que estamos observando, também precisamos concluir que o elétron está em muitos lugares ao mesmo tempo apenas como possibilidade. E essa é a essência da física da possibilidade (GOSWAMI, 2020, pp. 28-29)

b) A Consciência Humana como fenómeno central do universo

De algum modo, Amit Goswami tenta colmatar as questões epistemológicas que os dados da Física Quântica levantam, pondo no centro de tudo a Consciência Humana. Aventa a hipótese de que o universo, ele próprio, é feito de consciência, que é, na verdade, auto-consciente:⁷

7

Ele não é o único a ponderar estas questões. Outros físicos, como Fred Alan Wolf, também têm um pensamento paralelo.



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

Ora, a própria física quântica nos diz o que a consciência deve ser para se evitar todos os paradoxos envolvidos. A consciência deve ser a base de toda a existência; a matéria consiste nas possibilidades da própria consciência. Como a consciência faz escolhas a partir de si mesma, essa afirmação evita o paradoxo básico do dualismo: como a consciência pode interagir com um objeto material sem sinal. A física quântica oferece uma resposta simples, mas radical: não há sinal. Logo, não existe a necessidade de propor uma interação entre objetos separados. O objeto e a consciência são um só. Quando você se comunica com si mesmo, não precisa de sinal. Essa comunicação sem sinal é chamada de comunicação através da não localidade quântica. (GOSWAMI, 2020, p. 31)

Em termos meramente teóricos, repare-se, muitos dos problemas, aparentemente insolúveis, que os fenômenos quânticos levantam, ficariam, assim, plenamente resolvidos. Neste âmbito, ele equivale o Domínio da Potencialidade à nossa própria consciência. Assim, nesse (não) espaço quântico, feito de Ondas de Possibilidade, onde tudo existe, precisamente, enquanto possibilidade, enquanto hipótese, a nossa consciência, escolhe que uma determinada dessas ondas colapse, ou seja, se manifeste na realidade, no Domínio Espaciotemporal. Este processo da passagem da Onda de Possibilidade à sua manifestação no Real Newtoniano, designa-se por Causação Descendente. Ao escolhermos a onda de possibilidade ela manifesta-se na realidade mais próxima e palpável; desce, portanto, do Domínio da Potencialidade para o Domínio da Realidade – daí a designação de Causação Descendente. Neste contexto, note-se, podemos considerar a realidade como um epifenómeno da consciência, que deriva dela, e não o oposto.

A natureza da consciência, segundo Goswami, é *sui generis*. Ela não é feita de matéria, pois no Domínio da Potencialidade que lhe corresponde, não há, em concreto, matéria, mas, sim, as várias possibilidades, das quais, através da Causação Descendente, ela se poderá efetivamente manifestar, concretizando-se. Portanto, em última instância, a matéria é Consciência Manifestada, projetada. Na verdade, o Domínio espaciotemporal da Realidade é a manifestação (materializada) do Domínio da Potencialidade



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

– este, se assim o quisermos denominar, não-local subjaz a tudo o que existe. Ele contém, não só tudo o que existe, mas também tudo o que poderia existir e não existe (ou melhor, não existe no domínio real, material, mas existe sempre enquanto possibilidade). Deste modo, aquilo a que chamamos realidade deve-se ao Colapso das Ondas de Possibilidade.

Em suma, a realidade é esta, mas poderia ser outra se a Causação Descendente tivesse tido outro sentido. Mas quem a determinou, quem a colapsou? A nossa própria consciência, no seu aspeto de Consciência Total. Em última análise, e por mais estranho que possa parecer, somos nós os criadores de tudo o que existe.

Nas teorizações goswamianas, a haver uma concepção de Deus, ela é muito particular, especiosa, pois, para ele, no âmbito filosófico quântico, nós somos Deus e Deus é nós. Não há destrição. Nós somos Consciência Manifestada. Somos causadores dos colapsos de onda que permitem que o Real – este Real palpável e não outro – se manifeste, logo somos cocriadores do universo. Existe uma só consciência, à qual nós estamos todos ligados (nós somos ela). A isso ele denomina por Consciência Total. A nossa consciência individual deriva dela. A nossa consciência individual é a Consciência Total individualizando-se.

A este propósito, saliente-se que as postulações de Amit Goswami são anti-duais, buscam o uno, o que implica a Paradoxalidade. Logo não há separação entre o divino e nós. E isto porque a separação, a cisão, apenas existe no Domínio da Realidade, e este é constituído apenas por matéria, mas não no Domínio da Potencialidade, donde tudo é dimanado.

Ressalte-se, porém, que as advocações de Goswami não refutam a existência do mundo material; apenas o enquadram de modo heteróclito. No Materialismo Científico, a matéria e as suas interações estão na base de tudo e até a própria consciência deriva dela., sendo considerada um epifenómeno da matéria. Ou seja, é o cérebro, matéria orgânica que origina algo da ordem do imaterial, do intangível: o pensamento. Ao invés, para Goswami a consciência e as suas ligações e derivas estão e são o fundamento de tudo. Esta é uma visão não dual, ao passo que a visão ainda reinante na academia é dualista, arreigada ao cartesianismo, separando a matéria da mente:



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

Assim sendo, a consciência não é um fenômeno do cérebro. Na visão quântica, a consciência é a base de toda a existência, e o cérebro é um fenômeno da consciência. Uma tendência muito comum é pensar na consciência como um objeto – um fenômeno do cérebro – que pode ser reduzido a partículas elementares de matéria (ver Figura 2). Mas a experiência consciente consiste sempre em dois polos: sujeito e objeto, experimentador e experimentado. Então, como o sujeito pode vir do cérebro se o cérebro é apenas um objeto feito de objetos menores até chegarmos às partículas elementares? A consciência é mais do que um objeto; ela também contém o sujeito. (GOSWAMI, 2020, p. 31)

Na mundivisão goswaminiana, não há uma clara separação entre mente e matéria; ambas são a mesma entidade epistemológica, em diferentes estádios de manifestação. A Mente corresponderá ao que atrás designamos por Consciência Manifestada, cuja natureza principal é o facto de produzir pensamento. Neste contexto, podemos interrogar-nos acerca do que é que medeia, afinal, a matéria e a Consciência Manifesta. A resposta é: a Consciência Total. Recordemos que no Plano da Realidade tudo se processa através de sinais (som, eletricidade, etc.), mas no Plano da Potencialidade as interações e comunicações são efetuadas no sem tempo e sem espaço da Não Localidade e do Intemporal; portanto, sem a necessidade de sinais. Dito de outro modo, sem a necessidade de quaisquer tipos de mediação. Repare-se: ao falarmos de Consciência Total, estamos a falar de uma entidade epistémica onde, na verdade, coexistem todos os espaços e todos os tempos (e também todas as consciências). Goswami faz as seguintes apreciações:

O poder causal da consciência – a causação pela escolha consciente que da potencialidade se manifesta em experiência – parece-se muito com a antiga ideia cristã da causação descendente por Deus. Mas isso não é totalmente verdadeiro, embora seja tão próximo que faz soar sinetas de alarme nas mentes enclausuradas dos materialistas. O importante é que a nova visão da causação descendente não material envolve a



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

comunicação não local, e não a comunicação por sinais. A comunicação local passa pela localidade para atingir lugares distantes, como quando nos comunicamos por meio de sons; o som é um sinal local. Quando nos comunicamos sem sinais, como na telepatia mental, temos algo não local. (...) Quando a consciência interage com o mundo, não requer sinais, apenas comunicação não local. (GOSWAMI, 2020, p. 15)

c) Aserções da Criatividade Quântica

Do anteriormente exposto, podemos retirar uma série de ilações respeitantes à criatividade tout court. A primeira delas é a de que o próprio universo (e, portanto, a própria realidade) é criativo. Tal sucede porque, como já vimos, o universo não se distingue da Consciência; ele é Consciência Total. Portanto, daqui se deduz que a vida, ela própria, é um ato criativo. Mas esta assunção vai mais longe. Por exemplo, existe na história da evolução humana aquilo que se designa por Marcas pontuadas, que são buracos epistémicos, elos perdidos, em que não se consegue encontrar a ligação lógica entre um estágio de evolução humana e o seguinte.⁸ Ora isso, segundo o darwinismo e o materialismo científicos, não faz sentido e os cientistas atreitos a estas correntes postulam que esses elos entre dois estádios evolutivos têm forçosamente de existir, pois a evolução perfaz-se de modo gradativo, lento, sem brusquidão. Para Goswami, no entanto, não existem esses elos; simplesmente, a própria natureza, por estar imbuída de Consciência, em certas alturas, deu Saltos Evolutivos de natureza Quânticos. Nesse sentido, ela é altamente criativa (Cf. GOSWAMI, 2020).

Voltemo-nos agora para a criatividade no sentido individual, artístico.

Nesse âmbito, Goswami preconiza algo semelhante aos referidos Saltos Evolutivos Quânticos. Ele assevera que: "A criatividade quântica não é um processo mecânico. Ela exige acesso à consciência superior" (GOSWAMI, 2020, p. 32). Como já vimos, no Domínio da Potencialidade existe a hipótese de colapsarmos as ondas de possibilidades, transportando-as, concretizando-as, depois, no Domínio da Realidade. Ora, o físico teórico advoga que, como estamos limitados pelo próprio ego e

8

Por exemplo, ainda não se encontrou uma explicação, dentro do âmbito evolucionista darwinista, que consiga explicar, de modo satisfatório, o surgimento da linguagem nos hominídeos, nem também porque é que os homens Cro-Magnon, sem que nada o fizesse prever, há cerca de 40 000 anos, se tornaram artistas criando as pinturas e esculturas rupestres.



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

pelos correspondentes hábitos de pensamento enraizados, raramente nos permitimos pensar de modo original e novo. No entanto, podemos transcender a carapaça egótica, e utilizá-la, sob a coordenação do que o físico teórico denomina por Eu Quântico:

The classical ego mode, associated with our continuous, conditioned, and predictable behavior, augments our creative ideas and meanings with representations and learned contexts for expression. It enables us to develop and manipulate creative ideas and meanings into full-blown forms, and enjoys the fruits of our accomplishments. The quantum self is the experiencer of our intuitive insights into new meanings and new contexts, of the flashes of imagination that cannot be directly derived from prior learning. The ego and the quantum self are co-creators. There is a flow in the act of creation where writers, artists, athletes, musicians, even an occasional scientist, lose themselves, so thoroughly engaged are they with their acts. This blurring of the subject-object distinction could only indicate that in the creative flow the creator continually falls into the tangled hierarchy of the quantum self. The ego still operates in its manifesting capacity, but only in a secondary role. (GOSWAMI, 2014, sem n.º de pág.)

Para que se compreenda melhor o processo criativo na perspetiva gowaminiana, temos de recorrer a um conceito freudiano sobejamente conhecido: o Inconsciente. Portanto, este processo de escolha/colapso de onda tem lugar no nosso Inconsciente: é lá que as múltiplas vagas de possibilidade se vão processando e de lá também as colapsamos. Sucede, porém, que usualmente, como não estamos alertas para este processo, escolhemos invariavelmente colapsar ondas semelhantes, continuando a pensar de modo padronizado, repetido. Goswami chama a isto, a este conjunto de ondas similares, Continuidade. Atente-se nas suas explicitações:

Our creative ideas are the results of the creative play of consciousness, which is the only real play there is in a quantum universe. However, the shadows (memories) of these creative ideas in our mind-brain complex give rise



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

to conditioning, a tendency for homeostatic repetition. Conditioning sets us in a seductive shadow play, making the world appear to be a play of dichotomies: creativity and conditioning, good and evil, consciousness and matter, activism and non-doing, and so forth. To be creative is also to penetrate this oppositional camouflage and develop the ability to integrate the dichotomies. (GOSWAMI, 2011, sem n.º de pgs.)

Para ele, a criatividade acontece quando, conseguimos transcender o ego (os nossos hábitos de pensamento condicionados) e, entre as múltiplas vagas possíveis, escolhemos colapsar aquela que é, de facto, nova e única. A isto chama-se Descontinuidade. E é aqui que surge a originalidade: "O insight criativo descontínuo resulta do colapso quântico descontínuo de novas facetas de possibilidade em realidade. Nós transformamos possibilidade em realidade pelo reconhecimento" (GOSWAMI, 2015, sem n.º de pgs.).

As ondas de possibilidade usuais, adstritas aos hábitos de pensamento egóico, são perceptíveis naquilo que podemos designar por Corrente da Consciência (stream-of-consciousness), constituindo, de algum modo, o soliloquio que temos quotidianamente connosco próprios. Para Goswami, a criatividade é a quebra desse ciclo, a percepção súbita, auto-epifânica, de que há outras ondas novas nunca antes colapsadas. para além. Portanto, os momentos de criatividade fogem desse continuum; irrompem, inusitadamente, de surpresa, de um momento para o outro. Ou seja, são descontínuos; são Saltos Evolutivos Quânticos. São os chamados, vulgarmente, Momentos Eureka.

Goswami, neste seu entendimento do processo criativo, põe a tónica também no sujeito que os experimenta. E postula que o Self que emerge, que experiencia, essa descontinuidade criativa é um Self diferenciado do que usualmente o sujeito sente. Não é egóico; é cósmico, pois percebe de modo íntimo a sua ligação à Consciência Total. A pessoa sente-se, de algum modo, quase fora de si, despersonalizada, sentindo todo este processo com uma grande intensidade e uma grande sensação de autorrealização. O físico denomina-o de Eu Quântico (Quantic Self). Não há nele a relação de dependência quase hierárquica do pensamento convencional no



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

qual existimos nós e os nossos pensamentos. Nos processos correlatos à criatividade e, logo ao Eu Quântico, não há separação, nem hierarquias de nenhuma espécie. Há, antes, unidade, entrelaçamento: o Eu não se distingue do seu pensamento. Ambos estão imersos um no outro. Aqui o artista não se distingue da sua obra.

Para terminar este ponto, chamo a atenção que, no contexto do que tenho vindo a analisar, todas as pessoas são potencialmente criativas, pois todas podem, num dado momento, eventualmente, experienciar a Descontinuidade Criativa.

Consciência e criatividade: questões, considerações, hipóteses, pontes epistémicas

Ao longo deste artigo, expus analiticamente duas visões, aparentemente opostas, sobre a consciência. Por um lado, em Damásio temos consignada uma embodied consciousness, arreigada numa visão darwinista, próxima do materialismo científico. Para ele, os fenómenos conscienciais têm a sua origem no corpo; o mental inscreve-se e deriva do organismo. Para o neurocientista, a consciência está espalhada por todo o corpo e emerge na sua íntima interação com o organismo. De algum modo, podemos dizer que há uma cinematografia interna pela qual se inscreve e perpassa a consciência. Nesta sua asserção, um dos elementos a destacar é, sem dúvida, o facto de, nesse processo, estarem envolvidas operações eminentemente artísticas, criativa. Nesse sentido, podemos até afirmar que há uma narratologia da consciência corpo.

Porém, à teorização damasiana sobejam alguns vazios epistemológicos de monta, a começar pela não inclusão e entrosamento do Inconsciente na sua análise. E, em bom rigor, as suas explicações não resolvem aquilo que os neurofilósofos designam como o hard-problem; ou seja, o inexplicável facto de algo orgânico-material (o cérebro) dar origem a algo intangível, inefável: o pensamento.

Por sua vez, Amit Goswami encontra-se no polo oposto, no lado de uma visão idealista, anti-materialista da consciência. Com base nos fenómenos paradoxais da Física Quântica, ele advoga que todo o universo



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

– ou seja, tudo – é consciência e que nós próprios somos cocriadoras da vida e do universo, propondo uma disembodied/ extended consciousness.

No fundo, esse seu modo de entendimento, na sua essência, não é novo. Desde a entrada de movimentos orientais e orientalizantes no Ocidente que pensamentos similares ao seu se tornaram amplamente visíveis, como é o caso dos movimentos new age. Contudo de modo algum ele poderá ser confundido com tal ordem de propostas. Porquê? Porque as suas ideias derivam de um pensamento científico sério e legítimo e ele aduz sempre experiências científicas para sustentar as suas advocações. Assim, as suas ideações sobre a consciência surgiram porque ele pretendia encontrar uma teoria unificadora que conseguisse explicar, e unir as pontas soltas, dos paradoxos da Física Quântica.

No entanto, ele não está isento de críticas. Se, por exemplo, ao nível da saúde, com a Medicina Integrativa e afins, algumas destas ideias parecem ter resultados práticos evidentes, já a outros níveis tal não sucede. Sabemos que, ao nível micro, o observador influencia a experiência – e este é um dos tais paradoxos da Física Quântica – no entanto, ao nível macro tal não sucede. Existem, e Goswami chama-nos a atenção para elas, experiências que, de algum modo, atestam a veracidade dos fenómenos telepáticos, mas podemos perguntar, em que medida, é que isso mudou o modo como comunicamos uns com os outros? Há, portanto, apesar da seriedade das suas propostas e do cabedal teórico que as enforma, uma visão quiçá demasiado idealista, por vezes, raiando quase a ingenuidade, como sucede com o que denomina por Economia Quântica (Cf. GOSWAMI, 2015a).

Ante estas duas visões antagónicas, aparentemente inconciliáveis, a minha questão principal é esta: serão ambas, de facto, excludentes? E se, apesar de estarem em campos opostos, ambas estiverem certas? Por outras palavras, não será viável um Paradigma Científico, simultaneamente, materialista e idealista?

Se analisarmos a criação artística é nítido que ambas as visões são válidas e se complementam. Na senda das propostas damasianas, o artista, o criador, cria a partir do seu corpo e dos arquivos da sua consciência, em paralelo com a sua memória e com os seus sentimentos homeostáticos, mas, concomitantemente, tal como propões Goswami, há também criação



Amit Goswami e Antônio Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

ex nihilo, com os seus inesperados Momentos Eureka e a percepção intensa de um Eu Quântico. Este breve quadro que acabei de descrever parece-me evidente e aplicável a inúmeros artistas e parece-me uma linha de pesquisa futura que poderá ser muito produtiva. Talvez o estudo destas duas visões in loco, em estudos de caso, possa fazer luz sobre os processos íntimos da criação artística que, em grande medida, permanecem ignotos.

Seria, assim, no meu entender, assaz profícuo que se pudessem estudar, por um lado, numa perspetiva mais afim com a visão damasiana, os correlatos neuronais que envolvem a criação artística (por exemplo, com estudos imagiológicos do córtex dos artistas durante o processo criativo). Por outro lado, e concomitantemente, a análise e dilucidação, de um ponto de vista mais conexo a Goswami, de alguma da paradoxal fenomenologia ligada à criação artística. Nesta última categoria cabem, por exemplo, as obras que alguns artistas dizem que lhes “apareceram” e os processos conscienciais que lhes subjazem. Por exemplo, recentemente, Jack White, conhecido caudator pop-rock, a propósito do lançamento de dois álbuns musicais seus em simultâneo, afirmou, em várias entrevistas para publicações dedicadas à música, que essas canções lhe surgiram em catadupa, de supetão, o que se compagina com os Saltos Quânticos, propostos por Goswami. Na mesma senda, também a correlação entre sonho e criação artística poderia ser estudada de modo pertinente. São vários os artistas, e de várias áreas, que relevam essa correlação. Por exemplo, Paul McCartney afirma que a melodia de “Yesterday” lhe surgiu num sonho. O papel do uso de drogas como instigadoras da criação seria outra linha a investigar (as drogas psicadélicas e os mundos nelas descritos são análogos à visão quântica de Goswami).

Claro que estudos desta natureza são difíceis de concretizar e deparam-se com vários obstáculos. Não é fácil criar um laboratório que simule as condições espaciais (e outras) que os artistas têm nos seus próprios espaços de criação (ateliers e outros), além disso, os próprios artistas não se mostram muito interessados em participar nesse género de estudos, pois acham que eles feririam o “mistério da criação”. E as próprias universidades, um pouco por todo o mundo, parecem estar muito mais interessadas em investir em estudos capazes de produzir tecnologia e instrumentos práticos do que em apostarem no estudo das questões fundamentais da ciência, que,



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

na verdade, é o que está aqui em causa. Os autores e as perspetivas, aqui focadas, poderiam perfeitamente servir como referente teórico a estudos desse tipo, e, como tenho reiterado, devemos olhar para essas duas visões não como antagónicas, mas, sim, como complementares.

BIBLIOGRAFIA

ASPECT, A., DALIBARD, J. & ROGER, G. . "Experimental test of Bell inequalities using timevarying analyzers". Physical Review Letters, v. 49, p. 1804-1807. 1982.

GOSWAMI, A. . O Universo Autoconsciente: Como a Consciência Cria o Mundo Material. (com Richard E. Reed e Maggie Goswami). Trad. de Ruy Jungmann. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1998.

____ How Quantum Activism Can Save The Civilization: A Few People Can Change Human Evolution. Charlottesville: Hampton Roads, publishing Company. 2011.

____ Quantum Creativity: Think Quantum, Be Creative. California, London: Hay House, Inc. 2014.

____ Criatividade para o Século XXI: Uma Visão Quântica para a Expansão do Potencial Criativo. Trad. de Saulo Krieger. 2.ª Edição. São Paulo: Goya. 2015.

____ Quantum Economics: Unleashing the Power of an Economics of Consciousness. EUA: Rainbow Ridge Books, 2015a.

____ Consciência Quântica. Trad. de Francisco Silva Pereira. 2.ª ed. Lisboa: A Alma dos Livros. 2020.

DAMÁSIO, A. O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano. Adaptado para a Língua Portuguesa por António Damásio. Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores. 2011.

____ A Estranha Ordem das Coisas: a Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. 2017.



Amit Goswami e António Damásio: duas visões divergentes
sobre a consciência e a sua correlação com a
fenomenologia da criação artística
Luís Carlos S. Branco

____ “Entrevista a António Damásio para as Fronteiras do Pensamento”.
Fronteiras do Pensamento. 2017a. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Slj3hOMaIIM>

____ Sentir & Saber. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. 2020.

DAMÁSIO, A.; KAPLAN, J.; MAN, K. “Decoding the neural representation of
story meanings across languages”. Human Brain Mapping, September, pp.
1-11. 2017. Disponível em:

[http://morteza-dehghani.net/wp-content/uploads/Dehghani_et_al-2017-
Human_Brain_Mapping.pdf](http://morteza-dehghani.net/wp-content/uploads/Dehghani_et_al-2017-Human_Brain_Mapping.pdf)

Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg

Contemporary Outsiders as the 21st century avant-garde:
a writing exercise from Huyssen and Zolberg

Cristiane Maria Medeiros Laia¹

Resumo

Esse artigo de revisão literária se ergue a partir da leitura de *A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa*, de Andreas Huyssen, que compõe seu livro *Memórias do Modernismo*; e do artigo *Arte outsider: transformando a margem em centro*, de Vera L. Zolberg publicado em 2017, na Revista Nava, que levantam em nós o desejo de pensar os Outsiders Contemporâneos como as Vanguardas do século XXI. O que nos parece possível pela proximidade de ambos no que toca, sobretudo, às relações que estabelecem com a produção artística que está no centro dos paradigmas correntes de uma época, e aos rasgos e modificações que podem promover nesses circuitos, a partir de suas frestas. Uma abordagem inspirada na ideia de que, ao nos oferecer uma multiplicidade de possibilidades de produzir, experimentar e conceituar arte, a contemporaneidade nos convoca também à paradigmas mais múltiplos, que condigam com as multiplicidades de existências e produções desse e de tantos outros tempos.

Palavras-chave: Vanguardas, Arte Outsider, Indústria Cultural

Abstract

This literary review article is based on the reading of *The hidden dialectic: avant-garde – technology – mass culture*, by Andreas Huyssen, which composes his book *Memories of Modernism*; and the article *Art outsider: transforming the margin into the center*, by Vera L. Zolberg, published in 2017, in Revista Nava, which awaken in us the desire to think of Contemporary Outsiders as the Vanguardas of the 21st century. What seems possible to us due to the proximity of both in what concerns, above all, the relationships they establish with the artistic production that is at the center of the current paradigms of an era, and the rips and changes that they can promote in these circuits, from their cracks. An approach inspired by the idea that, by offering us a multiplicity of possibilities to produce, experiment and conceptualize art, contemporaneity also invites us to more multiple paradigms, which match the multiplicities of existences and productions of this and so many other times.

Keywords: Vanguardas, Outsider Art, Cultural Industry

1

Doutoranda no PPG em Artes, Culturas e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da UFJF. Mestre pelo PPG em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da UERJ. Licenciada e Bacharel em Educação Artística, pela UFJF. Professora de Artes. Costureira e criadora da Cris Maria Atelier de Criação. Bolsista Capes. E-mail: crismlaia@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4499749890015517>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9720-2570>

2570



1. Introdução

Em *A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa*, Andreas Huyssen percorre, sucintamente um recorte específico da história desde os fins da Revolução Francesa, para nos dizer dos movimentos que pavimentaram o caminho de enfraquecimento das vanguardas artísticas e históricas e a ascensão da cultura de massa. Observando que, muito embora todo o cenário das guerras, dos regimes totalitários e do deslocamento da classe artística para as margens da construção do mundo pós-revolução explique a decadência da vanguarda, não esgota o assunto. Considerando que, naquele contexto em que a burguesia já havia instaurado a “instituição arte” e as tecnologias se colocaram como uma forma de produzir vida e conteúdo que eliminava ou diminuía a diferença em nome de um movimento de produzir, consumir e distribuir cultura mais homogeneizado, a sobrevivência de uma vanguarda, da forma como se fazia anteriormente, era inviável, senão obsoleta. O que não diminui, contudo, a importância que as tecnologias significaram para as vanguardas, no sentido de se colocarem como uma possibilidade de superação do que era então mais intransponível para ela: reverter a dicotomia arte/realidade.

Em *Arte outsider: transformando a margem em centro*, Zolberg, a partir da figura dos Outsiders, nos convida a pensar a arte que margeia os núcleos de produção estética legitimados, como movimentos que, trazendo referenciais que escapam ao domínio acadêmico e aos cânones instaurados, oferecem ao mundo novas referências de visualidade. Estética e estilisticamente falando. Para tanto, ela pontua as atualizações pelas quais o conceito de Outsiders passou desde o início do século XX até os dias de hoje e nos oferece elementos para entender como acontecem os processos de legitimação de obras de arte e de artistas desde os tempos anteriores a esse. Nos atentando para o fato de que a ideia de pertencimento e não pertencimento das obras de arte e dos artistas é social, política e culturalmente construída.

2. A decadência da vanguarda e a ascensão da indústria cultural em Huyssen

Guiado pela ideia de que existe uma dialética oculta entre a vanguarda e a cultura de massa, o conceito de Vanguarda e a forma como ele se transmuta ao longo dos tempos, talvez seja uma das premissas mais caras a Andreas Huyssen nessa abordagem em que ele propõe pensar a



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

sua decadência em paralelo a ascensão da indústria cultural. Segundo ele, as contínuas modificações pelas quais a ideia de Vanguarda passa desde o século XIX, seguem em concomitância e estão intimamente ligadas às mudanças sociais, políticas e econômicas de cada contexto desde então. O que, invariavelmente, reverbera nos movimentos artísticos e culturais de cada época, assim como nas produções materiais e/ou imateriais de um contexto, estética e conceitualmente falando: obras de arte, produtos, ideias, formas de vida e organização de realidades.

A despeito dessas variações, é importante ter em mente que o conceito de Vanguarda, em qualquer contexto que se coloque, só faz sentido quando está em relação ao que existia anteriormente. Ou seja, falar de vanguarda de um tempo requer ter em mente o cânone anterior, o paradigma sobre o qual a vanguarda se ergue para propor outra coisa. Porque esse é o seu lugar de atuação e sentido.

Até a década de 1830, segundo o autor, a ideia de vanguarda não estava ligada somente a arte, mas também ao radicalismo político, sobretudo porque essa foi uma vertente que ganhou proeminência nas décadas que se seguiram a Revolução Francesa. Em 1825, Henri Saint Simon, em sua obra intitulada "*Opinions Literaries, Philosophiques et industrielles*", atribuía um papel de vanguarda ao artista na construção do estado ideal e da nova era de ouro pós revolução, trazendo esse conceito para o campo da economia e afirmando a vanguarda como algo ligado à ideia de progresso na civilização industrial e tecnológica.

No esquema messiânico de Saint-Simon, a arte, a ciência e a indústria gerariam e garantiriam o progresso do mundo burguês técnico-industrial emergente, o mundo da cidade e das massas, do capital e da cultura. A vanguarda, assim, apenas faz sentido se permanece dialeticamente ligada àquilo para o qual serve como vanguarda – em suma, aos modos mais antigos de expressão artística, e de forma geral à vida das massas que a vanguarda de cientistas, engenheiros e artistas de Saint-Simon lideraria rumo à era da prosperidade burguesa. (HUYSSSEN, 1997, p. 23 e 24)

Essa previsão de Saint-Simon, no entanto, não se concretizou. Na construção desse novo mundo, a burguesia surgiu como camada social em



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

ascensão e foi justamente ela, dominando o estado, a indústria, a ciência e a cultura, que definiu os moldes de construção dessa sociedade, jogando a vanguarda, dessa forma, para as margens desse processo.

Nesse contexto, o socialista utópico Charles Fourier, introduziu a ideia de vanguarda no anarquismo socialista, movimento que atraiu o interesse de artistas e boêmios que compartilhavam com os anarquistas a insatisfação em relação a sociedade burguesa, ao seu conservadorismo cultural estagnante e ao determinismo econômico. A ideia de vanguarda, dessa forma, permaneceu no século XIX ligada ao radicalismo político, embora desalinhada da esquerda e da direita.

Para compreender as últimas acusações à arte de vanguarda e à literatura tanto pela direita (a *entarterte Kunst*²) quanto pela esquerda (a decadência burguesa), é importante reconhecer que desde 1890 a insistência da vanguarda na revolta cultural se chocava com a necessidade burguesa de legitimação cultural, assim como com a preferência da política cultural da Segunda Internacional pela herança clássica burguesa. (HUYSSSEN, 1997, p.24)

Nesse sentido, Huyssen sublinha que as vanguardas artística e cultural, assim como o partido, não tiveram o reconhecimento de sua importância nas lutas das classes trabalhadoras, por Marx e Engels. E muito embora isso apareça sob alguns pontos de vista implícito em alguns de seus escritos, somente Lênin “institucionalizou o partido como a vanguarda da Revolução em *What is to be done?* (1902) e logo depois, em seu artigo *Party organization and party literature* (1905)” (HUYSSSEN, 1997, p.26). No entanto, ele colocou a vanguarda cultural apenas como um instrumento do partido, e não como um movimento autônomo de reconfiguração social, o que “ajudou a pavimentar o caminho para a supressão e liquidação posteriores da vanguarda artística russa (...)”. (HUYSSSEN, 1997, p.26)

Já a vanguarda histórica no Ocidente teve uma morte lenta, que aconteceu de formas e em tempos diferentes, em cada um dos países da Europa. A grande maioria desses processos de decadência estiveram diretamente ligados à ascensão de regimes totalitaristas e imperialistas, e às guerras. Na Alemanha, por exemplo, na década de 1920, ela foi

2

²“Literalmente, ‘arte degenerada’.
Em Alemão, do original.” (HUYSSSEN,
1997, p.38)



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

exterminada quando Hitler assumiu o poder. E o desenvolvimento das vanguardas na Europa Ocidental, de forma geral, foi sendo interrompido, a partir de 1933, à medida em que a ocupação alemã foi se expandindo. E por consequência direta da guerra.

Durante a Guerra Fria, nesse cenário nada propício a vanguardas e ideias menos conservadoras que se configurou na Europa, o centro da inovação artística mudou-se para os Estados Unidos. Muitos artistas foram convidados para atuarem como professores de universidades estadunidenses e tiveram um espaço aberto para suas produções e pesquisas, o que significou uma alternativa aos regimes totalitários que se alastravam pela Europa e colocavam em risco todo tipo de construção que não se ligasse a eles. No novo continente, no entanto, formado a partir de outras referências e com diferentes arranjos sociais e culturais compondo o seu cenário político, artístico e econômico, uma rebelião iconoclasta contra a herança cultural burguesa, da forma como se erguia na Europa, não faria sentido. Ali “a herança artística e literária nunca teve um papel tão central para a legitimação da dominação burguesa como teve na Europa.” (HUYSSSEN, 1997, p.25) O que conduziu, certamente, ao declínio dessa vanguarda, em concomitância com uma produção despolitizada, construtora de uma cultura amplamente afirmativa por ela mesma, e cuja produção e distribuição estava intimamente ligada aos meios da indústria cultural.

Mas estas explicações para a morte da vanguarda histórica no Ocidente num dado momento, embora críticas, não esgotam a questão. A perda de potência da vanguarda histórica pode ser relacionada mais fundamentalmente a uma mudança cultural mais ampla no Ocidente durante o século XX: pode-se dizer que a ascensão da indústria cultural ocidental, que é paralela ao declínio da vanguarda histórica, tornou o empreendimento da vanguarda em si obsoleto. (HUYSSSEN, 1997, p.27)

É nesse momento que pode ser percebida a dialética oculta, cuja existência Huyssen defende nesse artigo. Trata-se da impossibilidade de coexistirem, nesse contexto que se ergue como realidade, a indústria cultural e aquela vanguarda.



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

Para Peter Burger, isso se explica pelo fato de que todo o sistema de produção e distribuição da arte instituído pela sociedade burguesa (que ele chamou de instituição arte), criou uma lacuna entre arte e realidade que ele “interpreta (...) como um desenvolvimento lógico da arte dentro da sociedade burguesa” (HUYSEN, 1997, p.27), e que se tornou intransponível com o esteticismo do final do século XIX. E, muito embora “(...) a grande meta dos movimentos artísticos tais como o Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 [fosse] a reintegração da arte na práxis da vida, o fim da lacuna que separa a arte da realidade” (HUYSEN, 1997, p.27), a impossibilidade de destruição da instituição arte pela vanguarda isolou os artistas, jogando-os, mais uma vez, para as margens sociais.

Segundo o autor, existiu nesse isolamento, no entanto, a tentativa de uma rebelião a partir desse lugar. O que levaria a arte, nessa proposta, a ser produtiva para uma mudança social, a partir de uma autocrítica, seguida de uma mudança no cotidiano. Mas não obteve êxito, porque parecia não haver mais espaço para tal proposta. E esse

fracasso da vanguarda em reorganizar uma nova práxis de vida através da arte e da política resultou precisamente naqueles fenômenos históricos que fazem qualquer revival do projeto da vanguarda altamente problemático, se não impossível: ou seja, as falsas negações da dicotomia arte/vida no fascismo, com sua estetização da política; na cultura de massa ocidental, com sua ficcionalização da realidade; e no realismo socialista, com sua reivindicação do status de realidade para as ficções. (HUYSEN, 1997, p.27)

Huyssen, no entanto, considera que é importante não perder de vista que, se por um lado, a ascensão da Cultura de Massa significou o declínio da vanguarda, por outro a tecnologia presente no seu *modus operandis* teve uma importância crucial “na tentativa da vanguarda de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano.” (HUYSEN, 1997, p.29). Não podemos nos esquecer que a Cultura de Massas surge no Ocidente graças aos meios tecnológicos. Dependente da produção e da reprodução em massa, ela elimina ou diminui as diferenças, em uma lógica de produção seriada de produtos e de formas de vida. O que modifica



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

profundamente as formas de viver e se relacionar em todos os âmbitos da sociedade – inclui-se aqui também uma modificação na forma de pensar, fazer, distribuir e conceituar a arte, conforme Walter Benjamin nos traz em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Para Benjamin, essas modificações mexeram em conceitos estruturais das produções artísticas, como nas ideias de autenticidade e de aura das obras de arte. E abriram espaço para leituras e localizações expandidas desses conceitos, assim como para uma discussão acerca do momento, do lugar conceitual em que eles, de fato, se instalam nessa nova lógica de produção. Dessa forma, as técnicas de reprodução em massa, vistas inicialmente como uma ameaça à existência da arte, passaram a ser uma forma outra de produzir outras artes em outros tempos nos quais as produções anteriores, os cânones anteriores, não faziam sentido se repetirem. Arte e realidade, dessa maneira, voltaram a se tocar, mediadas pela tecnologia.

Para o autor, na verdade, os movimentos artísticos de vanguarda desde o Dadá já “se diferenciaram dos anteriores sobretudo pela ruptura radical com a estética referencial mimética e sua noção de obra de arte como autônoma e orgânica.” (HUYSSSEN, 1997, p. 29 e 30) O que a tecnologia fez foi trazer mais movimento imaginativo aos artistas, ao mesmo tempo em que mais possibilidades foram inseridas nos processos de produção – o que fica mais evidente nas colagens, montagens e fotomontagens, e mais depois na fotografia e no vídeo que não só podem ser reproduzidas, como são feitas para esse fim. Além disso, “(...) incorporando a tecnologia na arte, a vanguarda libertou a tecnologia de seus aspectos instrumentais e dessa forma minou tanto a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto a de arte como ‘natural’, ‘autônoma’ e ‘orgânica’”. (HUYSSSEN, 1997, p.32)

O fato da arte ter se apropriado das tecnologias no momento de ascensão da Indústria Cultural, possibilitou a sua reaproximação com a realidade, mas não garantiu o seu lugar de objeto de mudança social. E, muito embora saibamos que

(...) a experiência estética em particular deve ter seu lugar nesta transformação do cotidiano, já que está capacitada como nenhuma outra para organizar a fantasia, as



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 60 (HUYSSSEN, 1997, p.38),

ela, ironicamente, foi promovida pela Indústria Cultural e não pela arte. E isso faz toda a diferença quando pensamos no desenrolar desse processo que culmina nos dias de hoje com uma aceleração da produção, do consumo e do descarte de mercadorias e de formas de viver, em um contexto sobrecarregado de informações que se entrecruzam transformando-se muito mais em ruídos que em conhecimento.

Para Huyssen, somente até a década de 1930 ainda pensava-se na possibilidade de uma cultura de massa que fosse emancipadora. As técnicas de choque que, acreditava-se, trabalharem modificando a sensibilidade por meio de uma mudança na forma de recepção, tornaram-se ineficazes e obsoletas em um tempo relativamente curto. Foram capturadas, transformadas em produto e embaladas para o consumo e, assim como todas as formas e produções materiais e imateriais dessa indústria, tornou-se mercadoria.

Apesar disso, ele acredita que os ruídos, as utópicas esperanças da Vanguarda histórica, continuam ainda nos tempos de hoje, a despeito dos movimentos da Indústria Cultural e dos seus desdobramentos que nos sugerem a sua total decadência. Mas sublinha que “atualmente, as melhores esperanças da vanguarda histórica não estão incorporadas em nenhuma obra de arte em particular, mas em movimentos descentralizados que trabalham pela transformação do cotidiano. A questão então seria reter a tentativa da vanguarda de indicar aquelas experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas, mas não satisfeitas por ele.” (HUYSSSEN, 1997, p.38)

3. Outsiders contemporâneos por Zolberg

Para nos falar dos Outsiders contemporâneos, Vera Zolberg nos convida a pensar em quem seriam os Insiders e, para além disso, o que faz uma produção e/ou um artista pertencer ou não a determinado núcleo de legitimação. Porque, segundo ela, para entender o movimento que



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

acontece às margens de um sistema, é importante conhecer a lógica desse sistema, assim como os mecanismos que levam uma produção a ser aceita ou rejeitada por ele. Afinal, só existem os Outsiders marginais quando estão em relação com os Insiders centrais.

Os próprios conceitos de Outsiders e Insiders, no entanto, assim como a linha que separa o núcleo das margens de um sistema de produção cultural, não são fixos. O que nos convoca constantemente ao exercício da contemporização, assim como da contextualização. Já que eles se modificam de acordo com o contexto em que estão inseridos, fazendo com que o tempo, o lugar e suas configurações culturais, sociais, artísticas, econômicas e das mais diversas ordens, estejam diretamente relacionados às definições de núcleo, de margens, de Insiders e de outsiders em cada um dos tempos correntes.

Outro elemento importante para essa análise é o que a autora chama de natureza da mudança estética – um processo de mudança contínua a que a arte está sujeita e que pode acontecer de duas maneiras: como um movimento natural do paradigma corrente que se desenvolve e dá origem a outras formas; ou, propositalmente, por meio de artistas que, conhecendo e dominando os paradigmas correntes, trabalham para promover mudanças, geralmente com novas ideias importadas de fora das estruturas convencionais.

Historicamente, foi o Sistema Acadêmico da França que serviu de modelo para a criação de sistemas nacionais para reger as produções artísticas em muitos países da Europa. Logo, os paradigmas e estruturas convencionais do ocidente têm aí suas bases. Ele não foi o primeiro a ser criado, mas foi o que obteve maior êxito, em sua organização e manutenção, daquilo que chamavam de “qualidade do que se produzia”, contribuindo para a “glória do país”. Como forma oficial de arte da França, essa estrutura teve a adesão de muitas novas gerações de artistas que queriam se incluir nela, abraçando suas normas e dedicando toda a sua produção aos moldes que eram ali definidos e por ali legitimados enquanto arte.

Ao longo dos tempos, os meios para pertencer a esse núcleo foram se tornando cada vez mais seletivos e difíceis de alcançar, dado o aumento de candidatos que queriam servir a esse sistema e, em contrapartida, usufruir dos privilégios, do conforto e do prestígio simbólico e material que



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

eram garantidos a quem fizesse parte dele. Porém, como uma estrutura de status e honra que representava para o país, e com regras tão rígidas que conduziam toda a produção artística em um mesmo sentido, muitas formas de criação potentes e seus criadores foram excluídos dali.

Rejeitados pela academia e por sua instituição oficial de vendas, o Salão de Paris, artistas aspirantes buscaram e contribuíram para a construção de novas fontes de apoio dentre os novos patronos burgueses e o crescente mercado de comercialização de arte. Eventualmente, mesmo que apenas raramente no início, muitas de suas inovações estéticas se tornaram mais valorizadas do que a arte de seus contemporâneos "oficiais". (ZOLBERG, 2017, p.302 e 303)

Eles não chegaram a criar nenhum gênero novo, já que trabalhavam novos estilos e práticas, mas permaneciam nos formatos anteriores e, portanto, dentro do mesmo âmbito que os havia rejeitado. Mesmo assim,

definindo-se como alheios ao cânone da academia, estes *refusés* são geralmente apresentados não apenas como inovadores estilísticos, mas também como heróis. Courbet, com seu Naturalismo; os pintores da escola de Barbizon, com sua valorização da paisagem, que antes recebera pouco prestígio na hierarquia Acadêmica dos gêneros artísticos; os Impressionistas e sua relação direta com a natureza; os Neoimpressionistas com suas experimentações científicas; Van Gogh e suas distorções Expressionistas; Gauguin e seu exotismo erótico; Cézanne e suas obras de difícil caracterização; todos tinham em comum o repúdio aos limites impostos pela academia. (ZOLBERG, 2017, p.303)

Para Howard Becker, os artistas se classificam em dois tipos: os profissionais certificados e integrados e os dissidentes rejeitados. Porém, a autora nos fala do quanto tem ficado difícil, sobretudo nas últimas décadas, definir quem faz parte de qual dessas designações. Definir qual arte é Outsider e qual arte é Insider, esbarra numa convergência de temas e técnicas que as vezes une as duas e torna-se "assustadoramente



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

evidente que as barreiras entre alta arte e baixa arte, arte e política, arte e rito religioso, arte e expressão emocional, arte e a própria vida vêm sendo repetidamente borradas e ultrapassadas.” (ZOLBERG, 2017, p.305)

Apesar disso, a arte Outsider ainda recebe uma atenção reduzida no que toca, entre outras coisas, ao desenvolvimento de estudos acadêmicos acerca desse movimento. As barreiras são institucionais, mas também disciplinares, levando-se em conta que o espaço acadêmico lida, não raramente, com dificuldades de inserção de elementos, ideias e vozes que transitam nas margens. E muito embora a importância crescente da arte Outsider no mercado das artes seja inegável, e ela já tenha, em alguns casos, alcançado valores que chegam a ultrapassar o valor de peças criadas dentro dos cânones, os atores que participam do fenômeno do reconhecimento disso, estão muitas vezes mais ligados a essas criações como produtos de mercado do que como movimento artístico. Junta-se a isso a variedade, a heterogeneidade e o caráter mutante dessa arte, que dificultam a criação de parâmetros para que ela seja categorizada e inserida no núcleo. Por mais que exista alguma intenção nesse sentido, ela sempre escapa de alguma maneira.

A própria definição não fixa, ao longo dos tempos, do que é arte Outsider, é uma escapulida, nesse sentido. No início do século XX, o termo referia-se a produções feitas por pacientes psiquiátricos internados, que começaram a desenhar e pintar como forma terapêutica. Com o passar do tempo, a produção de outros grupos foi e vem sendo inseridas nesse conceito: “artistas populares de áreas rurais isoladas; moradores de rua em abrigos; detentos; idosos em casas de repouso; pacientes terminais.” (ZOLBERG, 2017, p.296) O que existe em comum entre eles é o fato de não terem, em sua maioria, nenhuma formação ou conhecimento formal sobre arte, história da arte ou algo que os habilite a produzir tais obras. Além disso, de forma geral, não se auto denominam artistas, ganhando essa definição daqueles que reconhecem os seus trabalhos como produções artísticas que trazem referências estéticas interessantes, contestadoras, diferentes do paradigma corrente, que permitem acessos a visualidades diferentes daquelas produzidas pelos artistas reconhecidos.

Paralelo a expansão desse conceito, a autora sinaliza o crescimento do interesse de colecionadores e museus por essas produções, um



fenômeno que colabora para a inserção dessa arte no mercado e para um significativo crescimento dos valores de compra e venda. E aparece como uma repetição da valorização da arte antiacadêmica, que acontece desde o último terço do século XIX, e que pode, inclusive, reverberar numa inserção de certas características ou dessas próprias produções no território dos Insiders, como aconteceu com muitas vanguardas modernistas.

Essa mistura da arte das margens com a arte do núcleo, que acontece ao longo da história das artes, promove uma espécie de borrão na linha que divide esses dois espaços conceituais, estéticos e simbólicos. Ela é, ao mesmo tempo, resultado da natureza da mudança estética e sua promotora. O que “nos leva à questão da validade da dicotomia conceitual entre *Outsider* e *Insider*, especialmente nas condições associadas ao pós-modernismo, onde a ideia de centro pode já estar diluída a ponto de ser erradicada (ZOLBERG, 2017, p.306) e a tantas outras questões relativas à produção, ao reconhecimento, a inserção das criações e seus criadores em determinadas esferas sociais, culturais e do mercado da arte.

4. Os outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI

As mudanças nos paradigmas da produção artística ao longo dos tempos, não estariam, então, ligadas às ações tanto das vanguardas, quanto dos outsiders, dos artistas marginais e de toda a sorte de atores que, enquanto oferecerem, pelas margens do sistema, alternativas ao que está instaurado como produção legítima de um tempo, estão já agindo e produzindo também a visualidade desse mesmo tempo? Não seriam esses, agentes que atuam nas frestas, nos espaços que os cânones, cristalizados, não dão conta de preencher?

O conceito de Vanguarda, conforme vimos em Huyssen, é algo que ganha sentido apenas quando está em relação ao que existe enquanto produção legitimada de um tempo. Os Outsiders, em Zolberg, também só fazem sentido quando pensados em relação ao que está no centro da produção de arte contemporânea. Assim, enquanto a vanguarda só existe quando em relação ao que era instituído como cânone anterior a ela, os Outsiders só existem quando existem os Insiders.

Se a Vanguarda se configura como um movimento que, partindo das margens de um núcleo de legitimação, diz de sujeitos, existências e suas



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

produções que não circulam nesse espaço de privilégio, mas que coexistem com os que lá circulam; os Outsiders são as figuras de fora do status de artistas, que produzem o que circula, muitas vezes, não só na visualidade desse tempo, quanto em um mercado paralelo de arte.

Um núcleo de legitimação da arte, define, em alguma medida, o que terá ou não status, definindo com isso, o quanto cada uma das produções valerão em termos econômicos e simbólicos. No entanto, ele não consegue controlar tudo o que se produz em um tempo, seja ele qual for. Disso, a arte de um lugar, de um tempo, de um espaço, assim como a sua visualidade e cultura, de forma geral, são produzidas tanto pelos que estão nos núcleos quanto por aqueles que orbitam ao seu redor, nas margens, independente de status e economia.

Exemplo disso são os rejeitados do Sistema Acadêmico da França. Quando eles criaram um movimento paralelo para a comercialização e o reconhecimento das suas criações, eles buscaram, inicialmente, uma forma de produzirem e viverem de seu trabalho, mesmo distante dos prestígios e privilégios restritos à academia. No entanto, se naquele momento o objetivo da Academia era criar uma arte oficial que 'construísse' a estética do país, a arte marginal não fazia, do lado de fora, outra coisa senão isso também. Por uma via que, embora não oficial, não podia ser impedida de influenciar em toda essa estrutura visual, cultural, política, econômica e ideológica. Dessa forma, a arte de fora do núcleo tanto trabalhou nas frestas que o núcleo não conseguiu preencher, promovendo aí rasgos que comprometeram a hegemonia da arte oficial do país, quanto influenciou o movimento próprio de redesenho da arte institucional, ao bater nas beiradas e obrigá-la a se rever diante de tais batidas.

Na história das vanguardas, não raras vezes, suas práticas, proposições e movimentos, que, em um primeiro momento, são inadmissíveis nos espaços de legitimação, aos poucos são inseridos nesses lugares, promovendo mudanças na forma de produzir, entender e conceituar o que se faz ali. E instaurando, por meio de uma espécie de processos antropofágicos, novos cânones a serem seguidos. E a serem questionados e modificados em outros futuros.

De uma maneira muito próxima ao que se dava com as Vanguardas, o que os Outsiders contemporâneos produzem enquanto conceito e



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

construto artístico também pode acabar, em algum momento, atravessando a linha que os separa dos Insiders e se acoplando a esses.

Para Zolberg esse movimento de entrada do que é das margens para compor com o núcleo (e que envolve transformações) é ainda intensificado na contemporaneidade, dado o fato da linha que divide o que é arte do que não é, ser, então, mais tênue, borrada e muitas vezes em vias de se apagar. O que acontece devido a multiplicidade das redes de produção de arte nesse tempo, no que diz respeito aos meios, técnicas, temas, suportes e possibilidades, tanto para os Outsiders quanto para os Insiders. Assim, as produções contemporâneas de artistas insiders, que misturam técnicas e campos de estudo em suas produções, em alguma medida, colaboram para que a linha que separa o núcleo das margens, se confunda e se desmanche em muitos momentos.

Quando pilhas de tijolos são exibidas em museus, quando músicas são compostas para serem executadas embaixo d'água, as fronteiras entre os gêneros tornam-se tão fluidas que os velhos conceitos convencionais de arte tornam-se quase indiscerníveis. De fato, um dos resultados destes ataques à convenção – nos quais a valorização da periferia chegou a níveis jamais previstos – é que ficou praticamente impossível encontrar um centro do conceito de estética. (ZOLBERG, 2017, p.304)

Levando-se em conta “que as artes e sua valorização são construções sociais, e não objetos fixos e incontroversos” (ZOLBERG, 2017, p.305), essa análise suscita o questionamento acerca de quais paradigmas fariam sentido nesses tempos. E nos faz pensar que, assim como as Vanguardas em outros tempos deram o tom das mudanças nos cânones, nos atuais, talvez sejam os Outsiders os agentes dessas transformações. Aqueles que, por se transformarem continuamente, dão conta de atualizações na temporalidade acelerada desse tempo, mediado, entre outras coisas, pela tecnologia e suas possibilidades. Aqueles que, a partir de suas características múltiplas, dão conta de dizer de um espaço/tempo igualmente múltiplo, a contemporaneidade. E, portanto, são aptos a proporem tanto modificações quanto a dissolução de paradigmas.

Esse exercício de pensamento nos importa não só para problematizar ideias excludentes e exclusivistas, que servem para manter no centro uma



Os Outsiders contemporâneos como a vanguarda do século XXI: um exercício de escrita a partir de Huyssen e Zolberg
Cristiane Maria Medeiros Laia

parcela de criações e criadores empenhados em reproduzir e servir aos cânones que desconsideram toda uma diversidade de existências e suas criações que constelam por aqui, como também para desconfiar do quanto isso reverbera nas configurações econômicas, políticas, sociais e simbólicas desse tempo. E a quem isso serve. Uma forma, assim, de colaborar para o enriquecimento de discussões no campo das artes, no que tange às “relações entre as condições macrosociais, as agências intermediárias e as instituições da cultura, bem como o papel do agente humano *individual* nos mundos da arte e a importância das considerações estéticas” (ZOLBERG, 2017, p.306). O que aponta, a nosso ver, para a diluição cada vez maior das barreiras que separam o que é arte do que não é. E, indo além, para a possibilidade de construção de uma história da arte menos exclusivista, que inclua mais diversidade de produções e que seja mais condizente com os movimentos da realidade, para além da oficialidade.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política*. 5ª edição. Brasiliense. São Paulo, 1993.
- HUYSEN, Andreas. 1997. *Memórias do Modernismo. “A dialética oculta: vanguarda _ tecnologia _ cultura de massa”*. Rio de Janeiro: UFRJ
- ZOLBERG, Vera, “Arte Outsider: transformando a margem em centro”. *Revista Nava*, vol.2, nº2 fevereiro/julho 2017, p.296-306

Facetas femininas e a ficção científica brasileira em *Excitação* (1976)¹

Feminine facets and Brazilian science fiction in *Excitação* (1976)

Carolina de Oliveira Silva²

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as personagens femininas no filme *Excitação* (1976), levando em consideração aspectos do filme erótico – gênero importante da cinematografia brasileira na produção da Boca (SP) e que é amplamente revisitado, principalmente no que concerne às representações femininas (Gamo; Melo, 2018). O cotejo entre a ficção científica e o horror (Cánepa, 2012), revela inúmeras possibilidades, não só em torno de gêneros tão rarefeitos no Brasil – como a ficção científica – mas em diálogo com o feminismo brasileiro gestado na ditadura militar (Sarti, 2004). A hipótese é de que Helena, a mulher com problemas psicológicos atacada por eletrodomésticos; Arlete, a vizinha que tem um caso com o marido da amiga; Lu, a jovem rebelde; Joana, a empregada doméstica e Elza, a secretária – em maiorias representantes da classe média brasileira, são personagens capazes de promover negociações em torno do conceito de agência (Mahmood, 2019), revelando nuances importantes para as relações de poder na sociedade brasileira da década de 1970.

Palavras-chave: Personagens femininas; Ficção científica; Cinema Brasileiro; Agência.

Abstract

This article aims to analyze the female characters in the film *Excitação* (1976), taking into account aspects of the erotic film - an important genre of Brazilian cinematography in the production of Boca (SP) and which is widely revisited, especially with regard to the female representations (Gamo; Melo, 2018). The comparison between science fiction and horror (Cánepa, 2012) reveals countless possibilities, not only around genres that are so rare in Brazil – such as science fiction – but in dialogue with Brazilian feminism created during the military dictatorship (Sarti, 2004). The hypothesis is that Helena, the woman with psychological problems attacked by appliances; Arlete, the neighbor who has an affair with her friend's husband; Lu, the young rebel; Joana, the maid, and Elza, the secretary – mostly representatives of the Brazilian middle class, are characters capable of promoting negotiations around the concept of agency (Mahmood, 2019), revealing important nuances for power relations in Brazilian society in the 1970s.

Keywords: Female characters; Science fiction; Brazilian Cinema; Agency.

1

Trabalho apresentado no IX Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (2021) no Simpósio Temático – Identidades e Sexualidades no Audiovisual: da produção à recepção.

2

Doutoranda do curso de pós-graduação em Multimeios (Unicamp), mestra em Comunicação Audiovisual (Anhembi Morumbi), especialista em História da Arte (Faculdade Paulista de Artes) e bacharel em Rádio e TV (UAM). É membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais e da equipe editorial da Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos Audiovisuais – Zanzalá. Atualmente, sua pesquisa se debruça sobre as personagens femininas no cinema brasileiro de ficção científica e os possíveis diálogos com uma perspectiva feminista interseccional.



Brasil, ditadura militar e mulheres

16 de outubro de 2018, a primeira aula do curso *Cinema da boca por quem fez a boca* oferecido pela SP Escola de Teatro. Ministrado por Nicole Puzzi – atriz requisitada do Cinema da Boca e Diogo Gomes dos Santos – diretor de cinema e cineclubista, a ideia dos encontros era produzir um curta-metragem abordando os métodos de produção da Boca Paulista de Cinema, o que deu a origem ao filme *As mulheres podem, os machos somem*, no qual contribuí como roteirista. O filme pretendia um cotejo curioso com a ficção científica: em 2019 os homens desapareceram do planeta e os motivos ainda eram desconhecidos. Uma mulher negra carregava em seu ventre o que pareceria ser o último ou o primeiro homem dos novos tempos. Falar sobre esse filme, é resumir um momento que pretendeu revisitar a atmosfera setentista do cinema brasileiro, e que tinha o *star system* feminino como elemento fundamental para o cinema da Boca, ainda que “tendo como principal critério de seleção a beleza e os dotes corporais, poucas atrizes permaneciam após algumas aparições” (GAMO; MELO, 2018, p. 335), tal cinema relegava às atrizes um terreno movediço.

Essas complexidades já foram objetos análise e desconstrução por Laura Cánepa (2009) ao estudar as mulheres monstruosas das pornochanchadas paulistas, que tornaram “possível uma leitura mais diversificada do cinema erótico brasileiro do que aquela que consagrou simplesmente como uma manifestação machista e alienada de nosso cinema popular” (p. 10). A autora argumenta que os filmes centrados em mulheres más e poderosas, ainda que reproduzissem certos preconceitos e priorizassem o olhar masculino, “colocaram em pauta a condição feminina sob um viés autocrítico e até ‘revanchista’” (p. 10).

A condição feminina, no entanto, ultrapassaria as questões fílmicas – algo que ficou evidente quando em uma das aulas da oficina, Puzzi fora questionada sobre como era a mulher no Cinema da Boca. A atriz respondera que atuar naqueles filmes era um ato de rebeldia – transgressor para uma jovem de classe média em plena ditadura militar que pretendia enfrentar a sociedade, seus pais e o cinema à sua maneira. Essa habitação das normas não fora a regra para as mulheres da pornochanchada, mas uma exceção. Contudo, isso não significaria que era impossível a elas agenciarem seus



poderes e desejos em meio a produções que, muitas vezes encabeçadas por homens, eram vistas como atos de desobediência aos padrões tradicionais da cinematografia da época.

Em *Excitação*, Helena (Kate Hansen) é levada para uma casa de praia para se recuperar de alucinações. Renato (Flávio Galvão), seu marido, é um engenheiro eletrônico obcecado pela ciência e que vai utilizá-la para reforçar a “loucura” de sua esposa, ao fazer com que os eletrodomésticos comecem a atacá-la. Seu envolvimento com Arlete (Betty Saddy), a vizinha viúva e Lu (Zilda Mayo), uma jovem em busca de aventuras – transita em um terreno que, à primeira vista, facilitário uma análise maniqueísta. Ainda assim, ao levar em consideração a figura emblemática da fragilidade mental e física das histórias de horror – do qual o filme é devedor, deve-se considerar uma noção ou possibilidade de agência que compreenda as especificidades do contexto histórico, driblando pressupostos essencialistas que envolvam o lugar da mulher – e das personagens femininas – em filmes de comédia erótica como um lugar que já é de opressão.

Horror, ficção científica e personagens femininas

O horror e a ficção científica são gêneros que, muitas vezes, confundem seus limites. Steve Neale (2000) e Roberto de Souza Causo (2003) já indicaram uma visão agregadora dos gêneros, afirmando que eles fazem parte de uma tradição mais antiga, a da ficção especulativa, que trata da capacidade humana de fantasiar sobre outros universos diferentes dos que são percebidos na experiência concreta do mundo. A herança do horror gótico do século XVIII, que tem na literatura escrita por mulheres a absorção de temas ligados ao universo feminino – o ambiente doméstico, a sexualidade e a maternidade – reflete-se em *Excitação*. Essas narrativas tratavam de mulheres enclausuradas em seus castelos, e agora são atualizadas para as cidades contemporâneas, local em que habita, no caso do filme, a classe média brasileira.³ Esse local, muitas vezes fadado às mulheres, reverbera um clima da década de 1970 juntamente no âmbito das reflexões-ações feitas por mulheres do movimento feminista brasileiro, que fora gestado em meio a luta armada e ao longo da ditadura militar.

3

Essa atualização pode ser encarada como um caminho de leitura, por exemplo, em Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: terror e horror no cinema brasileiro de Daniel Serravallo de Sá (2018), essa dinâmica é proposta ao analisar o tropo da mansão antiga nos filmes de Khouri com relação às mansões burguesas – espaços que promovem um tipo de ansiedade doméstica traduzida nas experiências góticas.



Facetas femininas e a ficção científica brasileira em
Excitação (1976)
Carolina de Oliveira Silva

(...) essa reflexão era feita em casa, entre quatro paredes, não se propunha e não podia extravasar o âmbito do privado: “a gente nunca apareceu em público, o grupo era fechado, a militância política que estava impossível no Brasil tem muito a ver com o fato de se fazer um grupo feminista fechado dentro de casa, tipo cachorrinho em apartamento, não era pra gente sair, pro público nunca a gente foi” (Walnice). Uma atividade política esquizofrênica (COSTA, 1970, p. 66).

O feminismo brasileiro foi envolto por percalços, incompletudes e tensões. Apesar disso, ele não apenas almejou para o ambiente doméstico o trancafiamento das mulheres, mas fez surgir uma capacidade de ação em seu próprio interior. Tal habilidade de articulação, no entanto, não deixou de apontar uma série de impasses. Ao se voltar para o estudo da ficção científica, M. Elizabeth Ginway (2005) encontra na literatura distópica brasileira uma capacidade em protestar contra a modernização e a repressão por meio de alegorias de um Brasil sob o governo militar, que vai utilizar as personagens femininas como representações simbólicas da natureza. Ao dar ênfase para histórias que retratam “as mulheres como variações da dualidade madona/meretriz” (p. 97), a possibilidade de outras existências que a ficção científica seria capaz de oferecer, não permitiu transcender a ideia de uma feminilidade demarcada, mas entregou “vislumbres banais do papel conflitante das mulheres da sociedade em modernização” (p. 97).

Assim, a própria autora afirma que nem todas as mudanças trazidas pela modernização foram completamente negativas, por isso, é preciso levar em consideração que, durante as décadas de 1960-70 as oportunidades no âmbito da educação, emprego, comportamentos afetivos e sexuais, métodos anticoncepcionais e o destaque para as pesquisas acadêmicas, serviram para anunciar questões sobre o público e o privado que, no caso brasileiro, anunciou a “natureza híbrida das manifestações de rebeldia das mulheres brasileiras” (SARTI, 2004, p. 41).

A hibridização é algo latente no feminismo brasileiro, principalmente se considerarmos que, durante os anos 1970, o movimento se inicia com as camadas médias de mulheres com acesso à educação universitária e, posteriormente, expande-se para as camadas populares. As segundas, eram



organizadas a partir da experiência cotidiana de moradoras da periferia que reivindicavam aspectos básicos de infraestrutura, tendo como parâmetro para as discussões, temas que envolviam a família, a localidade e as condições de vida. Ainda que o alvo de oposição – o governo militar – fosse um elemento aglutinador para a luta, as distinções dentro do movimento feminista não eram nomeadas, o que resultou em duas correntes distintas após 1980: a da atuação pública e a do terreno fluido da subjetividade.

Essa cisão é assegurada por um feminismo que pressupõe recursos de ordem simbólica, mas que não acessíveis a todas as mulheres, sobretudo na sociedade brasileira, em que as mulheres são marcadas por profundas desigualdades sociais. Tais complexidades, ainda não pensadas e aprofundadas pelo feminismo nos anos 1970, é o que vai tornar a articulação dos marcadores de diferenças – raça, classe, gênero, sexualidade e outros que possam surgir – tão fundamentais, inclusive para não minar análises que discutam a cinematografia da época, principalmente aquela em torno da Boca do Lixo.⁴

Esse pensamento prevê uma conjugação complexa entre as representações femininas no terreno rarefeito da ficção científica brasileira, inclusive sob a ótica de um cinema que, embora verifique novos aspectos relativos às personagens femininas⁵, ainda percorre as “regras de apelo erótico que interessavam a seus propósitos comerciais” (GAMO; MELO, 2018, p. 330). A tentativa em construir personagens mais elaboradas e, obviamente, o compromisso com o grande público, revelou uma importante e complexa faceta dos filmes de Garrett, que transitam entre a incorporação aos meios de produção necessários para a sobrevivência do mercado e a forma como isso foi feito a partir do apelo erótico que, naquele momento, garantiu a sobrevivência do cinema.

A solução proposta pelo crítico de cinema Ruy Gardnier para esse impasse, é que para que o diretor se livrasse dos constrangimentos temáticos a que usualmente suas produções eram relegadas, tendo em vista as altas doses de erotismo, estava em “aceitar-se como o que se é, saber que o que se faz não é nada degenerado” [s.d.]. Tal postura, reconhece um desafio aos discursos baseados em pressupostos universais que costumam dicotomizar – os filmes bons ou ruins, as personagens heroínas ou vilãs, as feministas

4

O termo Boca do Lixo é, em muitas literaturas, pouco aceito, isso por conta de seu teor agressivo e preconceituoso, todavia, tal denominação foi criada pelo fato de que “essa área recebeu da imprensa policial a alcunha de “Boca do Lixo”, devido à presença de prostitutas, bandidos e rufiões, que atuavam nos vários hotéis das regiões de Santa Ifigênia e Campos Elíseos” (GAMO; MELO, 2018, p. 323).

5

Segundo Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo, filmes como *Mulher, Mulher* (1979) e *A mulher que inventou o amor* (1979), ambos de Jean Garrett, são passíveis desses novos enfoques às personagens femininas.



pacíficas ou radicais – e que, para as personagens femininas de *Excitação* e o movimento feminista brasileiro, implicaria em reelaborações que devem partir das especificidades históricas e culturais, e não das comodidades promovidas por valores opostos e anulantes, que acabam emperrando possibilidades até para o terreno fértil da ficção científica, gênero capaz de elaborar tantas outras formas de se viver.

Negociadoras da agência

As reflexões em torno do conceito de agência, propostas por Saba Mahmood (2019), se voltam para o pietismo feminino no Egito e exploram um debate que pensa a agência não como algo externo ao poder, já que isso mascararia a dimensão formativa dessas normas dentro dos próprios sujeitos, mas como uma maneira de entender a capacidade para a ação inserida nas inúmeras relações de subordinação. A intenção da autora é, justamente, questionar as teorias feministas formuladas por meio da universalização, que oferece um diagnóstico do estatuto das mulheres em diversas culturas, sem levar em conta as especificidades delas, além de promover diretivas absolutas para angariar mudanças na situação das mulheres vistas como marginais, subordinadas ou oprimidas.

O olhar de Mahmood para o movimento feminino das mesquitas entende as qualidades da modéstia e da timidez como lugares constitutivos da sociedade islâmica no Egito e refuta um pressuposto de opressão – mais comum a partir da postura liberal do feminismo. Nesse sentido, o alargamento da ideia de agência tende a causar incômodos ao se afastar de uma lógica que aceita apenas a inteireza da repressão ou da resistência, permitindo alimentar a produção de novas formas de desejos, relações e discursos.

Assim, ao compreender que o agenciamento de poderes é capaz de estar em todas as relações, mas que, de fato, seja algo impossível de quantificar, a proposta é de que o conceito não se desenhe somente em torno de mudanças profundas das normas, podendo existir, inclusive, para reiterá-las. Nesse sentido, a análise das personagens de *Excitação*, procura tencionar como a agência se faz a partir das normas de seu tempo e espaço.



Lu, Helena e Arlete são mulheres brancas de classe média e seus questionamentos mais latentes percorrem questões de ordem subjetiva, enquanto Joana (Liana Duval) e Elza (Patricia Bolkan), a empregada doméstica e a secretária de uma corporação, se restringem ao ambiente do trabalho. A paranoia com a tecnologia – eletrodomésticos e computadores – é capaz de habitar todos os espaços e abrir possibilidades de leitura: o medo do que o racionalismo excessivo pode causar ao se desfazer das subjetividades ou a crítica ao ambiente doméstico claustrofóbico, que encontra nesses aparelhos uma função que destinada a mulher a se ocupar do bem-estar da casa. Os aparelhos enfrentam e acolhem Helena: o liquidificador auxilia no preparo do alimento, o chuveiro é responsável pela higiene, o ventilador, por manter a casa em uma temperatura agradável e a TV, uma distração – são elementos que formam o ambiente e ajudam na sua manutenção. Esse jogo paradoxal não pode ser encarado como uma ingênua recuperação das histórias góticas, mas deve considerar a relevância desses espaços na vida das mulheres. Afinal, nesse mesmo período, os ambientes isolados, como casas-esconderijos, serviram às mulheres brasileiras da luta armada como um espaço para a discussão que fora habitado das mais diferentes maneiras.

Formas de ocupar o ambiente doméstico

Joana é a personagem que limpa, cozinha e cuida de Helena, além disso, ela se movimenta entre os espaços com mais facilidade – entra e sai quase sem ser percebida. A sua dispensa no final de semana lhe permite sair da casa, e suas poucas aparições reforçam o seu papel de classe – alguém que sobrevive do trabalho doméstico, completamente diferente de Helena e Arlete, que são prováveis herdeiras de pequenas fortunas.

Para Helena, é evidente uma dependência financeira criada não a partir de seu marido, mas o contrário, já que ele mesmo afirma que, com o seu trabalho foi possível triplicar a fortuna de seu sogro, extrapolando assim, as intenções amorosas do casamento. Ao acatar a proposta do marido para se afastar da cidade e se cuidar, Helena não se demonstra necessariamente submissa, mas interessada em outro modo de vida, em respirar outros ares. Suas queixas são justificadas pelas crises nervosas que parecem estabelecer na cidade uma culpa pela inquietação dos nervos, o moderno e o urbano a atormentam e serão, mais tarde, expressos na parafernália tecnológica.



A relação entre Helena e Renato é baseada na desconfiança. A cena na qual ela é atacada pelo chuveiro, seu corpo nu é tomado pela fumaça sufocante, a falta de ar é representativa ao localizá-la em um ambiente doméstico comum nas histórias góticas. Depois de sufocar, Helena consegue chegar até a janela, abri-la e respirar, consumando a casa como, de fato, um local opressivo a ponto de tirar seu ar. O comentário de Renato sobre o episódio é de suspeita, “você deve ter imaginado aquilo, o chuveiro está perfeito” – a fala acompanha um plano oblíquo de Helena na cama, um reforço imagético que acentua sua desestabilização ou, de outra perspectiva, uma possibilidade de construção de mundo distinto daquele de Renato, que é apoiado em uma certeza científica e incapaz do erro.

A ideia de outros mundos e do jogo com o passado – temática bastante comum nas produções brasileiras de ficção científica – pode ser compreendida como uma forma de considerar diferentes saberes. Em *Excitação*, isso se constituiu em um embate que não se preocupa em sobrepor mundos, ou seja, permitir que eles existam ao mesmo tempo, mas substituí-los, como se não pudessem jamais conviver em harmonia. O segundo acontecimento, mais um reforço do desequilíbrio mental feminino, é quando Helena acorda assustada com o som da TV – que exibiu um ritual com uma jovem que não é mais virgem. Helena se debate – um liga e desliga incessante que precede a visão do homem enforcado naquela casa (Paulo – o ex-marido de Arlete). Quando conta para o marido sobre esse “ataque”, ele afirma que “a televisão está perfeita”, ao que ela rebate “mas aconteceu mesmo, me desafiava, debochava” – Helena é, portanto, construída como uma mulher em que não se pode confiar.

O contato com o enforcado é repudiado por Renato e, ao mesmo tempo ela a responsabiliza – “eu tinha certeza que ia incluir o morto em suas alucinações”. Tais desavenças concretizam a instabilidade do casal, que é contrastada com cenas que intercalam entre o sofrimento de Helena e o júbilo de Arlete ou Lu, preservando um olhar dual, mas que ao longo da narrativa se constituiu como uma trajetória em vista de uma espécie de libertação para todas essas mulheres.

A cena em que Arlete convida Renato para fazer sexo na praia, é filmada com certo distanciamento no início e, posteriormente, com planos



próximos que invocam o prazer de Arlete:⁶ congelada em primeiro plano e de boca entreaberta, Arlete dá um grito de prazer, seguido por um corte brusco para Helena apontando a arma para o seu marido. Renato aproveita o momento para proferir um discurso didático sobre como utilizar a arma, além disso, faz perguntas que denotam mais a desconfiança em sua esposa que a certificação sobre o aprendizado em manusear o revólver.

O elemento do sexo está intimamente relacionado a como a personagem de Lu exerce o seu poder de agência: ela se permite envolver sem culpa, aproveitando seus desejos e vontades, provocando, à sua maneira, as normas estabelecidas pela sociedade. Lu chega à casa da prima de motocicleta, sua movimentação é ágil, se comparada ao andar comedido de Joana, por exemplo, que sempre vai embora a pé, ou de Helena e Arlete, que poucas vezes saem de casa. Todavia, a vantagem tecnológica de um veículo não será o suficiente para torná-la sobrevivente. O destino da jovem, quando observado de um ângulo pouco cauteloso, promoveria uma repetição do que E. Ann Kaplan (1995) chamaria de “a questão fundamental da independência feminina e os problemas causados por ela” (p. 113), o que significou, em meados dos anos 1970, para as heroínas dos filmes hollywoodianos, uma espécie de punição com a morte pelas atitudes sexuais.

Lu se aproxima de reflexões em torno das experiências vividas pelas mulheres brasileiras de classe média com relação ao convívio em grupo. Muitas almejavam a ideia de um “homem novo” – algo mais ligado a uma mudança política e social, “a perspectiva da época era a da criação de homens (e mulheres) novos, não da liberação específica da condição feminina, proposta que não se colocava explicitamente naquela conjuntura da sociedade brasileira” (RIDENTI, 1990, p. 121). Assim, os questionamentos que eram possíveis à época, giravam em torno de questões como o casamento e a virgindade.

(...) saíamos de casa não casando, tentando romper com a virgindade, tentando desmistificar o casamento. Mas não vivenciamos isso tudo enquanto movimento feminista. [...] Então pensávamos que rompíamos com tudo – e rompíamos em parte – mas continuávamos reproduzindo todos os valores da nossa educação (COSTA, 1980, p. 416).

6

Ao mesmo tempo que o prazer de Arlete é transmitido por meio de imagens que se dirigem a sua personagem em estado de êxtase, esse tipo de construção em torno das personagens femininas, que pretendem destacá-las como peças-chaves são, em alguma medida, artifícios muito comuns para a narrativa erótica.



A condição desses rompimentos confirma a complexidade em torno não apenas do movimento feminista brasileiro, mas da própria personagem de Lu que, em conversa com Arlete, Helena e Renato – cena em que estão em uma sala de jantar pouco iluminada, invocando quase que um clima de confissão, explica entusiasmada a sua ideia de liberdade: “a liberdade é assim, é preciso arriscar ou ficamos presas a esses conceitos e preconceitos que nos fazem infelizes, são todas felizes? O mais importante é ser!”. Renato comenta “devo entender que você é uma mulher feliz”, e ela confirma. Arlete responde, “fala como se fosse a única mulher feliz”, e Helena se coloca, “eu também sou feliz”. Essas diferentes felicidades são trabalhadas em diálogos imprecisos entre primas e nas próprias ações: Helena tenta uma vida, se arruma, faz o jantar e prepara a casa para o marido; Lu convida a prima para aproveitar a noite, “cada pessoa tem à sua maneira particular de aventura”, Arlete recusa o convite e Lu completa gritando “o fim de toda mulher é parar na cama com um homem”.

É evidente em seu discurso um pressuposto progressista e que pretende promover a liberdade em torno de um debate que a conceitua como algo meramente positivo ou negativo (MAHMOOD, 2019). Todavia, tal dicotomia, como aponta a antropóloga, deve-se “em grande parte à distinção defendida pelo liberalismo entre liberdade positiva e negativa” (p. 144), que não se pretende articulador das complexidades que o termo carrega em si.⁷ A fala de Lu, ao parecer das mais radicais e apoiadas em uma ideia abstrata de liberdade, faz sentido quando pensada em para quem se fala (para as mulheres de classe média que almejam o casamento como base de suas vidas) e qual o lugar de sua fala (uma jovem que pretende liberar-se sexualmente, ainda que destrua casamentos para fazê-lo). A chegada de Lu indica uma ameaça para as mulheres, já que ela assume um lugar incômodo: seus berros preenchem a praia silenciosa e ultrapassam o tal “senso de conveniência” que lhe pede Arlete, “hoje não tem mais disso não, a gente pega a mochila e se manda”, afirma Lu. Arlete a julga vulgar e Lu responde “não confunda vulgaridade com independência, priminha”.

Após a discussão no jantar, a sequência seguinte retorna à casa de Helena, que está pronta para se deitar. Nua, ela tenta algo com o marido e é rejeitada. A cama como símbolo do prazer e de um casamento bem-sucedido – pelo menos aparentemente – é revertida em local de angústia.

7

A questão de uma liberdade positiva ou negativa, longamente trabalhada no texto de Mahmood, não encontrará espaço para o aprofundamento neste momento, tendo em vista que as noções liberais de autonomia e liberdade, por exemplo, foram e ainda podem ser construídas a partir de várias perspectivas. Assim, ainda que tal tema mereça maior desenvolvimento, a noção de liberdade é entendida como algo eminentemente mediado por condições históricas e, neste estudo, compreendida por meio de contextos específicos. Por isso, a análise aprofundada de passagens do filme – já que, como afirma Mahmood, “o que aparece, de um ponto de vista progressista, como um caso de passividade insultante e docilidade, pode ser efetivamente uma forma de agência – forma que apenas pode ser entendida a partir dos discursos e estruturas de subordinação que criam as condições para o seu desenvolvimento. Neste sentido, a capacidade de agência pode ser encontrada não só em atos de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas” (p. 147).



Nesse momento, recorro a uma cena no início do filme, na qual Helena pede desculpas por não estar disposta a fazer sexo com o marido. Assim, ainda que o marido seja responsável pela rejeição, fazendo Helena se esforçar para cumprir “um papel de esposa”, tal quebra será fundamental para alimentar uma crise que acabará, justamente, na aniquilação do casal heterossexual perfeito.

Muitas mulheres, alguns ângulos

A câmera que acompanha Helena sofre de uma espécie de inquietação, tem olhar e respiração próprias. Aliás, o olhar – ação principal das mulheres (o olhar pela janela), não é fruto de uma passividade sossegada, mas de um pandemônio interno. Arlete, ao confessar estar perdidamente louca por Renato, age em função de suas vontades, acreditando portar a doença do amor, da qual Renato pretende curá-la. Na intenção de cura, ela nega tal possibilidade, já que se sente livre para viver tudo o que não experimentou no primeiro casamento.

Para Helena, o medo do fantasma de Paulo e dos ataques dos eletrodomésticos reforçam a sua solidão, inclusive na busca pelo apoio da amiga/vizinha. Isso fica evidente quando confessa a Arlete os incômodos matrimoniais – “eu tenho me esforçado, mas na hora eu fracasso”, comenta sobre a sua vida sexual, ao que Arlete responde, “cada qual com a sua cruz”, posicionando-se para não se intrometer, mas incitando uma espécie de culpa em Helena.

Os segundos planos⁸ do filme merecem destaque, já que parecem quase sempre discordarem daquilo que é dito. O jogo de luz se evidencia: em uma das sequências que inicia na cozinha e termina na sala – a trajetória de Helena vai ser iluminada pela luz dos eletrodomésticos. Sua ida a geladeira é interrompida pelo ligar abrupto do liquidificador, ela o encara e tenta desligá-lo. Ao se afastar, Helena chega até a porta que a leva para a sala, iluminada por uma luz que a guia em direção a saída – a casa de Arlete – Helena foge e entra correndo na casa da vizinha, momento em que é abraçada por Lu.

Lu é a única que acredita no que acontece com Helena dentro de casa, o que se confirma pelo abraço acolhedor da cena anterior. Outra sequência que demonstra o amparo, é a que Lu auxilia Helena com o ataque do

8

Me refiro à profundidade da imagem que, quando pensada em termos de composição, pode ser dividida em planos, por exemplo: um plano conjunto da cozinha em que Helena está em primeiro plano de costas (próxima da lente) e em segundo plano está o liquidificador (mais afastado da lente).



ventilador. O aparelho se agarra aos cabelos da mulher fazendo-a gritar de pavor, um grito que apenas Lu ouve. Lu afirma, “ela é forte, porque aquele ventilador parecia um demônio”, afirmação que Renato responde com descrédito. Esse reconhecimento da força de Helena, pode ser desdobrado em torno da sua persistência, afinal, mesmo interrogada, desacreditada e enganada, ela sobreviverá.

O destaque para a história do feminismo brasileiro em que mulheres militantes não foram somente responsáveis pela luta contra a opressão, mas por ações e discursos em apoio ao golpe, afirmando os lugares de mães-esposas-donas-de-casa (RIDENTI, 1990), tende a ultrapassar os essencialismos que rondam o feminino. A ideia da agência, nesse caso, ora utiliza de estereótipos (viúva pacífica, jovem rebelde, mulher histérica) ora os refutam, confirmando que ela trata da capacidade de ação diante das normas, seja para afirmá-las ou negá-las. Tal oscilação é trabalhada imagetivamente, por exemplo, nos elementos das grades da casa de praia. Quase todas as personagens estão, em algum momento, atrás, entre ou perseguidas por essas grades. Com exceção de Elza e Lu, as outras mulheres da trama transitam em um espaço de aprisionamento, inclusive Renato.

Ao discutir com sua esposa sobre os velhos e os novos tempos – a título de comparação com o que a empresa de seu sogro era e o que ele (Renato) a tornou, apesar de estar no topo da escada, acentuando o *plongée*⁹ de Helena sentada no degrau mais baixo, o segundo plano de Renato – com as grades da janela em sua cabeça – reforça o aprisionamento de uma ideia –, em seu caso, a crença irrevogável na racionalidade.

No caso de Arlete, o aprisionamento acontece pelas grades que aparecem nas cenas em que ela observa da janela. A jovem se utiliza de seu esperado papel de viúva discreta para passar despercebida em meio aos crimes que vai consentir, inclusive a morte da prima, que a acusa que “nesse isolamento você está ficando retrógrada e velha”, pelo fato de passar grande parte do dia em casa. Arlete é, de fato, uma mulher sozinha, e que aproveita seu tempo e local privilegiado – as janelas altas e escondidas – para tudo observar. Tal qualidade lhe oferece importantes vantagens sobre os assuntos da ilha, permitindo-a agir em parceria com Renato e não, necessariamente, sob o seu comando, ainda que o relacionamento entre os dois encare episódios de ciúmes.

9

Plongée diz respeito a um posicionamento de câmera em que o objeto ou personagem filmado é visto de cima para baixo, o que na maioria das composições acabam sugerindo uma espécie de inferioridade.



Arlete, contudo, dribla seus discursos de acordo com os seus interesses, negando um passado revisitado pela prima, que parece resgatar uma mulher mais autônoma e livre por conta das festas que já não fazem mais parte de seu cotidiano silencioso. Ao declarar para Renato que “essa minha prima é completamente alucada”, Arlete se encontra em um estabelecimento próxima a uma janela, em que é possível ver uma igreja que, imageticamente, concorda com o seu discurso ao sobrevalorizar uma moral que a prima não possui – aqui, o jogo com os segundos planos é novamente acionado.

Ainda que Arlete não seja mais a mesma mulher “festeira” do passado, isso não significa que seus momentos de autonomia ficaram de lado. As cenas de sexo entre ela e Renato, de alguma maneira, retomam essa Arlete que, segundo Lu, ficou no passado. O primeiro encontro começa com Renato se aproximando, “você deve estar me julgando tola”, comenta ela pelo fato de estar sozinha. Ela comenta sobre o mar e como ela é possuída por ele, o que é combatido pelo engenheiro “na minha profissão tudo é precisão e lógica, você vive em outro plano”. Aqui, ao conjugar elementos como o movimento do mar, que nunca se paralisa, percebe-se uma distinção dicotômica entre mundos: um rigoroso e outro instável. Nessa dita instabilidade, que pode ser encarada como uma capacidade importante de mutabilidade, Arlete age a partir de seus interesses pessoais: cuidar da prima, por exemplo, mesmo a contragosto, serve para saber o que se passa entre ela e Renato; acompanhar a vizinha e aconselhá-la sobre o casamento, é ter a chance de controlar o casal. Já Renato, tomado pela objetividade das máquinas e por cálculos rigorosos que tendem a apontar apenas para um caminho, oferece soluções precisas e calculadas, contudo, suas chances de errar e não conseguir corrigir a trajetória em tempo, são grandes.

A contestação às benesses do progresso, concretizadas em Arlete e Helena, as transformam em possíveis adversárias do desenvolvimento. Tal problemática, já fora apontada por M. Elizabeth Ginway (2005) ao observar que “mesmo escrita por mulheres [a ficção científica], continua a apoiar-se em metáforas da natureza, a fim de lamentar a perda da identidade tradicional brasileira para uma nova ordem tecnocrática impessoal” (p. 110). Essa questão, se refaz imbuída de discursos biológicos sustentados pelo determinismo que, no século XVIII, aparece de maneira autoritária para explicar supostas divisões



da população. Ainda que a distinção entre masculino e feminino já existisse, esse pensamento transformou o sentido das características físicas que, de marcas da distinção, passaram a ser a sua causa.

Mesmo que a construção dessas personagens permita uma leitura atravessada pelas diferenças, o dualismo ainda se faz presente. Em personagens como Elza e Joana, o trabalho as imbuí do cuidado com o outro, ou seja, se resgata a ideia de uma mulher naturalmente cuidadora, atenciosa e organizada. Elza adentra a sala de Renato para entregar a pílula das 16 horas – uma ironia para o homem que justifica os acontecimentos com a esposa como resultado das consequências da medicação. Ele indaga a secretária de forma extasiada sobre a maravilha das máquinas e ela responde “para mim são apenas máquinas (...) eu sou mais a favor dos homens e daquilo que eles possam fazer com sentimentos”, é quando ele a contesta, afirmando sobre a neutralidade dos computadores.

Elza é um ponto divergente no ambiente corporativo masculino, podendo ser compreendida sim como um reforço ao sentimentalismo ou ao feminino dócil. Contudo, é importante recordar que Mahmood leva em consideração a modéstia e a timidez como constitutivas da sociedade mulçumana e, portanto, são atributos importantes para as mulheres nesse contexto. Essas qualidades que oprimem, segundo a própria autora, principalmente em cotejo com a religião, são capazes de fazê-lo tanto com os homens como com as mulheres e, outrossim, não são características que as mulheres estejam dispostas a abrir mão.

Ao transpor tal lógica à Elza ou Joana – a habilidade da gentiliza que é observada no cuidado com a fala, mesmo que ela pondere questionamentos, discordâncias e medos – são características desenvolvidas a partir de uma necessidade (a falta de espaço para a fala, expor suas ideias), que se configura como uma ação fundamental para manterem seus trabalhos – é preciso, quase sempre, calar e concordar. O marcador de diferença de classe, pouco pungente no filme, acena para as mais divergentes preocupações com as quais as mulheres do movimento feminista brasileiro se debatiam, já que ele pressupunha uma série de recursos de ordem material e simbólica que ainda não estavam acessíveis para todas as mulheres, justamente por conta das desigualdades sociais que, quando não levadas em consideração, tendem a universalizar as situações.



Nesse contexto, a relação desarmônica entre patroa e empregada parece pender, diretamente à dupla feminina, desconstruindo uma ideia de grupo de mulheres que se apoiam, e obviamente, do errôneo sentido universal do feminismo, que pressupunha a igualdade de todas as mulheres. Se Renato está mais preocupado com seus projetos, dando pouca abertura para Elza, Helena é incisiva e enxerga Joana ora como adversária – “gosto de ficar sozinha com o meu marido” – ora como uma pessoa dispensável, já que a trata diversas vezes de maneira grosseiramente e a impede de um contato visual.

O esperado sentido coletivo do feminismo, que como movimento pretendeu entender que o mundo privado é politizado, constrói-se sob um paradoxo da adesão de uma militância política que é, em sua maioria coletiva, mas que não prevê um lugar para a singularidade de cada mulher – pelo menos não de forma oficial em meados dos anos 1970. Lu, por exemplo, lamenta a situação de Helena sob um ponto de vista de piedade à Renato, “coitado do Renato, ter que viver com uma mulher biruta”. Ao se referir à Helena como uma “mulher biruta”, Lu expõe um contexto que, apesar de vivido e confirmado por ela, é contestado em sua veracidade.

Os discursos que reforçam a fragilidade de Helena, fazem parte do plano para incriminá-la da morte de Lu, que é pensado e executado por Arlete. Uma das poucas vezes em que Helena sai de casa – quando procura ajuda no centro “Mãe das Águas” junto de Arlete – a cena propõe uma performance de corpos em torno da dança e do batuque dos tambores, o que deixa Helena atordoada. Ao intercalar entre o ritual religioso e Lu dançando sozinha na sala de Arlete, a tensão recai não no nervosismo de Helena, mas na impetuosidade de Lu, que dança em cima da cadeira utilizada por Paulo em seu suicídio. Lu é encarada como pouco experiente e incapaz da racionalidade, e mesmo que não tenha conhecimento sobre a cadeira, nesse trecho, a discussão se volta para um modo de vida que ignora tanto a ciência quanto o sobrenatural.

Ainda nesta sequência, é importante destacar a ligação de Arlete com o mar, reiterada ao levar a amiga ao centro “Mãe das Águas”. Essa relação guarda uma aproximação com Helena que, mais a frente, ao recusar o passeio de lancha entre os quatro sem motivo aparente, desloca-se para



a areia, momento em que começa a fazer desenhos de tridente – símbolo mitológico que remete ao senhor dos mares – em uma espécie de transe. Helena recebe de presente um peixe morto do pescador (Carlos Meni), animal que estraçalha com um galho, ela corre em direção a casa, se joga na cama e grita “eu tô bem”.

A violência desta sequência é resultado do plano arquitetado por Renato e Arlete, mas ao mesmo tempo se configura como a habitação das normas nas quais o conceito de agência é articulado: a aniquilação do peixe morto, a arma que ela aponta para os eletrodomésticos e o marido, atribuem a Helena uma espécie de entendimento inconsciente sobre as coisas que a ameaçam. Ao entregar a arma para a sua esposa como forma de incriminá-la, Renato contribui com o seu próprio fim, já que a violência será utilizada contra ele.

Enquanto Helena repete que está bem, o passeio de lancha acontece – um passatempo para Lu e uma angústia para Arlete. Esse passeio, não obstante, é outro exemplo de um convite sexual que parte agora de Lu. A lancha com problemas no motor, faz com que ela e Renato tenham que esperar pelo resgate; Lu se bronzeia, retira a parte de cinema do biquíni e, algum tempo depois, se levanta e vai em direção a Renato. Arlete e Helena aguardam em casa – Arlete está aflita por saber que Renato e sua prima estão sozinhos em alto-mar e Helena, em seu enfrentamento dos eletrodomésticos, profere ameaças aos eletrodomésticos que também são direcionadas ao marido. Assim, em um aparente momento de desequilíbrio, Helena se esquivava da prisão que, para ela, é o casamento, contudo, parece fazê-la não de forma consciente.

Outra sequência capaz de mobilizar questões em torno do movimento feminista brasileiro, encarado em meio a cisões entre o pensamento e o entendimento das relações sociais, é a que Lu, montada em sua motocicleta, persegue Helena. A mulher mais velha responde com um disparo. Ao compreender que o que fez não passa de uma brincadeira ingênua, uma forma de se divertir naquele lugar pacato, Ju é repreendida pela prima, “você foi culpada, sabe que Helena é doente”. Arlete constitui um discurso apoiado na comiseração, contudo, Helena parece frágil para todos, menos para o espectador. Lu coloca em xeque essa visão, já que,



para ela, a capacidade de Helena se defender, esquivar da perseguição, seria o suficiente para provar sua sanidade. Tal atributo, no entanto, quando visto pela lente das normas de uma suposta boa conduta, é entendido como uma desestabilização emocional e, quando habitado pelas normas, é capaz de se reinterpretar enquanto meio de sobrevivência.

As disfunções psicológicas que explicariam o assassinato, retornam potentes e próximas às teorias biológicas, que assombram muito mais que o fantasma do filme. Ainda assim, as explanações essencialistas em torno das diferenças biológicas entre o masculino e o feminino, que não leva em consideração os contextos sociais, históricos e culturais, são utilizadas aqui na contramão daquilo que defendem, favorecendo o lugar de Helena, que conseguirá se libertar do marido.

Em outra sequência que também pode ser interpretada como forma de atestar a sanidade de Helena, ela se depara ao menos duas vezes a imagem de Paulo enforcado – primeiro, como um holograma projetado por Renato, mas após a morte de Lu, o vê como fantasma real, sinal de que a tecnologia não será o suficiente para resolver todos os problemas. Com a morte de Lu a pauladas, Renato responsabiliza Helena, evocando seus “momentos de delírio” e afirmando que já tomara as providências necessárias para resolver o caso. Enquanto isso, na delegacia, o pescador testemunha, ratificando a irreverência de Lu, “quando a gente pensava era assim, tiro e queda, ela fazia o assado”. Seu depoimento utiliza a petulância de Lu de forma deturpada, simplesmente para confirmar sua própria culpa em ter sido morta de maneira tão violenta. A morte de Lu se justifica, então, pela desobediência do corpo – a sua presença é um incômodo, seja pelas mulheres ao se sentirem ameaçadas pela jovem, ou pelos homens ao se sentirem provocados. Tal ideia se concretiza nas palavras do pescador, “moça que vivia se metendo em lugar que não podia”, lamentando a perda da beleza “quem ia matar uma dona tão bonita?”. Além disso, a pergunta do delegado (Abraão Farc) sobre os outros moradores da ilha, é bastante notória no que se refere aos poderes do *status* social, já que, ao questionar sobre o casal (Helena e Renato), o pescador responde “conheço sim, são gente muito importante” – como se, nesse contexto, ser importante fosse o suficiente para inocentá-los de um crime.



O elemento da grade é novamente recuperado na sequência do cemitério. Helena vai ao túmulo de Paulo em uma espécie de chamado, enquanto Renato é emoldurado pelas grades do portão. Todavia, mesmo que a leitura dessa imagem indicasse um presságio sobre a morte de Renato, não seria adequado afirmá-la com total certeza, já que os símbolos de aprisionamento intercalam entre as personagens e demonstram não uma clausura direcionada, mas oscilações que ora aprisionam, ora libertam.

Ao sair de casa pela última vez, Helena é tomada por um crime que não cometera, ela atira contra tudo em sua casa, corre em direção ao mar e acaba em uma ambulância a caminho do hospital. Nesse ínterim, a desconfiança recorrente de Arlete com relação à Renato cresce, ela questiona, “o que a máquina fez com Helena eu entendi direito, mas programar o suicídio de Paulo?”. Arlete duvida da racionalidade do amante e fraqueja diante das experiências sobrenaturais. Renato, quando perguntando da morte de Lu, responde vagamente, “sua prima estava atrapalhando os nossos planos”, justificando o ato não confesso. Helena volta para a casa no breu da noite e de barco ela enfrenta o mar, assim como ao seu marido.

Renato é morto a tiros por Helena com a arma que foi dada por ele para que ela se defendesse (esperando, no entanto, que fizesse justamente o contrário). A cena final delimita um ambiente doméstico que assombra Arlete e Renato – já que a parafernália eletrônica utilizada para manter tudo sob controle está completamente desligada, mas as assombrações ainda prosseguem. Arlete morre na cama e Helena surge assustadora – seus olhos estão totalmente brancos (como acontece com o fantasma de Paulo), ela aponta a arma para Renato e atira. Helena agora está janelada de sua casa, como uma atenta observadora e talvez, não tão tresloucada quanto os outros pensavam.

Considerações finais

A análise das personagens femininas em *Excitação*, a partir do conceito de agência, pretendeu promover uma investigação sobre como o feminino é trabalho de forma complexa no filme. Contudo, o grande desafio deste estudo concentrou-se em trazer perspectivas que ajudassem a driblar análises puramente essencialistas ou dicotômicas, em favor de



reconhecer os atravessamentos em torno dessas mulheres (a classe, a raça e a sexualidade, possíveis nesta análise), enxergando-as em sua totalidade (ou quase), e não apenas como meras vítimas ou heroínas de uma história.

Tendo em vista as condições de gestação da obra fílmica – momento em que a produção da Boca ganhava notoriedade ao dialogar com os filmes eróticos, e o próprio movimento feminista brasileiro, empenhado em lutar contra a ditadura e que, aos poucos, fora se enxergando insuficiente em torno das questões propriamente feministas, o questionamento mais saliente, talvez, seja em torno da possibilidade de agências diante das normas circunscritas as mulheres da sociedade brasileira de classe média dos anos 1970, ou seja, como habitar os espaços, como negociar para (sobre)viver, o que aproveitar das normas e o que rejeitar?

As personagens de *Excitação* transitam em um terreno inconstante, o que as possibilitam acionar comportamentos e atitudes que, nem sempre, são condizentes: afirmar, negar, corromper, desobedecer, concordar, aumentar, mentir, trapacear ou mudar as normas de suas vidas, e justamente por isso, provocam uma instabilidade na ideia de encontrar uma única saída para a resolução de seus problemas. Esses obstáculos, são simbolicamente investidos pelo campo científico: a dúvida em torno do racionalismo pode afirmar o sentimentalismo feminino, voltando a dualidade tecnologia/natureza, racional/irracional, masculino/feminino? Sim, contudo, ela também pretende – e poder – dizer que existem outras formas de se viver, que podem ou não passar pelas explicações científicas, portanto, será que uma Helena sobrenatural poderia mencionar uma estraga-prazeres¹⁰ de seu tempo?

O trunfo de Helena reforça uma trama que também é de vingança, uma história que confirma os fantasmas (o casamento como um deles) que a atormentaram, mas que agora estão destruídos; as mortes de Lu e Arlete desembocam, à primeira vista, em uma leitura que interpreta a morte como consequência de atos imorais (a liberação sexual da jovem e a contravenção ao matrimônio da amante); já Elza e Joana, apesar de pouco mencionadas, prosseguem com suas vidas, delimitadas ao trabalho e requisitadas, apenas, quando solicitas por outrem; apesar disso, acredito que a análises dessas trajetórias devem ultrapassar o desfecho como possibilidade de afastar as interpretações unilaterais e, conseqüentemente, a limitação das personagens.

10

Aqui, me refiro a um conceito desenvolvido por Sara Ahmed em *Estraga-prazeres feministas* (e outras sujeitas voluntariosas) na Revista *Eco-pós*, v.2 3, n. 3, 2020, no qual não pretendo me deter. Entretanto, esse conceito significa aquilo que perturba a ordem, o que à primeira vista parece não dialogar muito com a personagem de Helena, mas, se aprofundada na perspectiva de sua rejeição ao marido e a ideia de uma família feliz, poderia Helena simbolizar a menção a uma tímida promotora do caos social?



Ainda assim, tal aprofundamento não pretende resolver todas as questões sobre a representação feminina no cinema brasileiro. Ginway, nas histórias de ficção científica, aponta a persistência das dualidades, mas não descarta as pequenas mudanças nas personagens; já Cánepa, afirma uma problemática em torno das personagens femininas na pornochanchada a ponto de torná-las enigmáticas, já que existe uma sexualização que incomoda tanto quanto a sua abordagem revanchista. Destarte, as personagens de *Excitação* podem e devem ser encaradas em suas diferentes facetas, que são continuamente apresentadas e mascaradas ao longo de toda a história, e precisamente por isso, elas são capazes de conjugar as individualidades e os desejos a partir de uma negociação da agência que parece nunca ter fim – no cinema e fora dele.

Referências bibliográficas

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filme de horror da Boca do Lixo*. Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-Compós, Brasília, v.12, n.1, jan/abr. 2009. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/358/320>. Acesso em 28 jun. 2021.

_____. *Tecnologias da comunicação, horror e ficção científica: o caso de três filmes brasileiro*. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, vol. 10, n.01 – pp. 223-238, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5674/4354>. Acesso em 19 de junho 2021.

COSTA, Albertina de O. (org.). *Memória das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *É viável o feminismo nos trópicos? Resíduos de insatisfação* – São Paulo, 1970. Cad. Pesq. (66), pp. 63-69, agosto de 1988. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1206/1212>. Acesso em 15 jun. 2021.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro* – vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 322-359.



GARDNIER, Ruy. Jean Garret, artesão da Boca do Lixo. *Contracampo* – Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>. Acesso em 29 jun. 2021.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MAHMOOD, Saba. *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*. *Etnográfica* [Online], vol. 23 (1) 2019, Online desde 21 de março 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6431>. Acesso em 13 de junho 2021.

PINHEIRO, Raquel. Em ótima forma aos 60, Nicole Puzzi desdenha de envelhecimento: “Uma hora cai tudo mesmo”. *Revista Quem*, 29 de junho de 2018. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/06/em-otima-forma-aos-60-nicol>

[e-puzzi-desdenha-envelhecer-uma-hora-cai-tudo-mesmo.html](https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/06/em-otima-forma-aos-60-nicol). Acesso em 28 jun. 2021.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. *Tempo Social; Rev. Social. USP, São Paulo*, 2 (2), pp. 113-128, 1990. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806/87515>. Acesso em 26 junho, 2021.

SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. *Revista Estudos Feministas*, 12 (2), 2004, pp. 35-50. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200003>. Acesso em 19 de junho 2021.

_____. *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 16, p. 31–48, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644536>. Acesso em 23 de março 2021.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Unimportance as a magnifying glass: an insignificant creation process

Renata Froan¹

João Vilnei de Oliveira Filho²

Resumo

O presente artigo, de caráter ensaístico, é resultado do trabalho de conclusão da disciplina de Seminário de Pesquisa em Arte do mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGARTES/UFC) e apresenta o início do meu processo de pesquisa de mestrado. Tomando como lupa as noções de infraordinário, do escritor Georges Perec (2010), e de inutilidade poética, do poeta Manoel de Barros (1997), proponho-me a refletir sobre a insignificância, a desimportância em meus processos de criação com cadernos de artista, bem como a partir deles. Além disso, também busco pensar/acessar a desimportância enquanto um disparador poético, por meio do que chamo — provisoriamente — de Práticas Desimportantes. Por fim, traço possibilidades de trabalho a partir de tais práticas, sustentando as reticências desse caminhar que ainda se encontra em processo.

Palavras-chave: caderno de artista; desimportância; Georges Perec; Manoel de Barros; processo de criação.

Abstract

The present article, of an essayistic character, is the result of the conclusion work of the Seminário de Pesquisa em Arte of the master of Arts degree from Federal University of Ceará (PPGARTES/UFC) and presents the beginning of my research process of master's degree. Taking the notion of the infraordinary, by the poet Georges Perec (2010) and the poetic disutility, in Manoel de Barros (1997), I try to think about the insignificance, the unimportance within the creation process that I establish with the artist's notebooks. In addition, I also propose to think/access unimportance as a poetic trigger, through what - provisionally - I call Unimportant Practices. Finally, I trace possibilities of work from such practices, sustaining the reticence of this path that is still in process.

Keywords: artist sketchbook; creation process; Georges Perec; Manoel de Barros; unimportance.

1

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (2012) e Pós-graduada em Teoria Psicanalítica (2014) pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR).
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFC) e graduanda em Licenciatura em Artes Visuais (IFCE). E-mail: renatafroan@gmail.com

2

Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará (2007). Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro (2010) e doutor em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2017), com apoio por financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT/POPH/FSE. E-mail: joaovilnei@gmail.com.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

1. No fim-começo começa

Há um trecho no livro *Galáxias*, de Haroldo Campos, que diz assim: “(...) o fim-começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece” (CAMPOS, 2004, s/p.). Interesse-me por esse emaranhado de fim-começo do qual fala Campos. Interesse-me pela forma como, nesse livro, ele tece o tempo com a escrita: um tempo borrado, enodado, emaranhado. Nós de começo-fim, fim-começo recomeçados. Interesse-me porque me inquieta, me instiga e, principalmente, me faz refletir sobre o que me proponho neste artigo. Pretendo apresentar os ecos do meu trabalho artístico que têm se desdobrado enquanto pesquisa de mestrado.

Antes de seguir, gostaria de contextualizar brevemente sobre o que discuto em meu processo de pesquisa: desimportância e processo de criação. Proponho-me a pensar as insignificâncias, o banal, o cotidiano (PEREC, 2010) a partir de/em meus processos criativos, bem como acessar a desimportância (BARROS, 1997) enquanto disparadora de processos de criação, por meio do que – provisoriamente – chamo de Práticas Desimportantes. Como cheguei a esta delimitação? E o que se desdobra a partir daí? É sobre estas questões que conversarei neste artigo. Meu intuito é apresentar o traçar desse processo, sustentando as suas reticências.

2. Olhar e ver: o infraordinário e a desimportância

Até o instante em que escrevo este artigo, vejo-me procurar, exaustivamente, a ponta do fio do novelo desta pesquisa para conseguir enxergá-la, delimitá-la. Mas, a cada vez em que pensei achar a ponta que aponta o começo, eu perdi o fio. Então, como falar de algo sem passar por um começo, uma origem? – perguntei-me repetidamente. Quando releio o trecho do texto de Campos, que apresentei no início desta escrita, percebo que a questão não está em encontrar uma ponta. Eu nem precisava ir atrás de uma ponta. Suponho que o meu problema era, na verdade, uma questão de perspectiva. A minha questão era, ou melhor, é uma questão de olhar. De olhar e ver.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

No poema *tem país na paisagem*, do livro *Câmera Lenta*, Marília Garcia começa assim: ““(…) é difícil olhar as coisas / diretamente’, penso./ são muito luminosas ou muito/ escuras” (GARCIA, 2017, p. 44) e termina com esta questão: ““(…) seria possível ver o que/ está no meio?” (GARCIA, 2017, p. 44). Com esses trechos da poeta, reflito: e se ao invés de procurar uma ponta-início, uma ponta-começo, eu mirasse na meada, no que se passa agora? E se eu me aproximasse dos nós, dos engodos, onde tudo borra, emenda e remenda, onde “o fim-começo começa e fina recomeça” (CAMPOS, 2004), será que assim conseguiria encontrar algum vestígio que pudesse ““(…) me dizer/ alguma coisa/ sobre estar aqui” (GARCIA, 2017, p. 43. grifo da autora). Será que conseguiria ver o encontro do que me fez escrever o projeto de mestrado e o que me faz querer seguir com a pesquisa?

Decidi então me aproximar, chegar muito perto dessas dúvidas, dessas interrogações. Deixe-me ser afetada por elas. Entranhei-me com elas. Cheguei tão perto ao ponto de ser tomada por uma enxurrada de comos: como começar? Como prosseguir? Como fazer? Como desfazer? – Ao ponto de quase ser devorada por eles. Quase. Pois em algum momento passei, também, a devorá-los, a me alimentar das dúvidas. Nesse processo, abri mão do caminho que apontava em meu projeto de mestrado, abri mão de alguns autores com os quais caminhava e aproximei-me de outros. Aproximação que me provocou e provoca vertigem – ou melhor – espanto. Mudei o título do trabalho – que era “Inventário das insignificâncias: uma investigação sobre processo criativo em cadernos de artista” – e assumi, provisoriamente, este que aqui apresento. Com isso, houve um giro, um movimento, uma rotação. E é nesse movimento, nesse fim-começo, que algo parece começar, que algo parece acontecer.

Sendo assim, retomo e reformulo, então, as questões que apontei anteriormente: o que me move nesta pesquisa? Para responder, volto à Marília Garcia, desta vez, com o trecho de um outro livro dela, *Parque das Ruínas*. Ela diz assim:

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
– seria possível nomear isso que acontece?
o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte
mas como ver o *infraordinário*? (GARCIA, 2018, p. 27)



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Como ver o extraordinário? – essa pergunta me espanta. *Infraordinário*. Esse termo não é da Marília, é de outro poeta, o francês Georges Perec. Quando me encontrei pela primeira vez com essa palavra, fiquei dias, horas, semanas... ainda fico espantada, assombrada por esse conceito, método, modo de vida.

Infraordinário, pelas palavras do próprio Perec, é aquilo "(...) que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual" (PEREC, 2010, p. 179). Com isso, o que Perec quer saber é, "(...) onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço? Como falar dessas coisas comuns, ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua" (PEREC, 2010, p. 179). Essas questões que Perec traz a partir da noção de extraordinário me espantam e é o espanto que me aponta: há um desejo que habita aí. Um desejo de pesquisa.

Um breve parêntese: quando apresentei, pela primeira vez, o resumo expandido da minha pesquisa para a turma de Seminário de Pesquisa em Artes, ainda pensava em trabalhar com a noção de extraordinário para propor a criação de um inventário – que chamava de inventário das insignificâncias – do meu processo de criação com cadernos de artista. Inventariar as insignificâncias presentes nesse processo. Esse era o objetivo da minha pesquisa até então. No entanto, durante essa apresentação, a professora Deisimer Gorczewski me apontou um autor que passou a ter, junto com Perec, uma repercussão profunda em meu caminhar: Manoel de Barros. Como pude me esquecer dele? Desimportância, desutilidade, o tal do apanhador de desperdícios (BARROS, 2003).

Em sua poesia, Manoel de Barros trabalha com o que ele chama, na primeira parte do *Livro Sobre Nada*, de desutilidade poética (BARROS, 1997). A poesia dele se guia pelas desimportâncias, pelo desaprender, pelo delírio da palavra, do verbo, pelo olhar peralta, cianceiro. Um olhar de espanto com o mundo, fazendo, com a poesia, infância da língua (BARROS, 2010). Como pontua Ricardo Alexandre Rodrigues, na dissertação *A Poética da Desutilidade: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros*:



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

O silêncio, o vazio, o lixo, a terra, a água, a loucura, a infância, tudo que a sociedade não contempla revela dentro da poesia de Manoel de Barros grande fertilidade para inventar esse entre-lugar. Aí, o poeta dá voz à pedra, aos bichos, aos loucos e vadios para fazer nascer outras perspectivas a partir das quais se possa transver o mundo. (RODRIGUES, 2006, p. 48)

Atravessada pelo infraordinário de Perec, já mirando nas insignificâncias, ao encontrar, no percurso, Manoel de Barros, ao me aproximar e permitir ser afetada pela relevância de suas desimportâncias, um outro espanto, um outro assombro me arrebatou. A aproximação com Barros sacudiu minha pesquisa. Sacudiu ao ponto de me lançar no meio do emaranhamento do avesso. No avesso da pesquisa.

Nesse ponto, faço uma pequena digressão, pois ao falar desse sacudimento que o encontro com Manoel de Barros provocou, lembro-me de pronto do texto *Pensamento, corpo e devir*, de Suely Rolnik. Há um trecho em que ela se refere à Fernando Pessoa, ao seu *Livro dos Desassossegos*, para descrever o estado que uma marca produz no nosso corpo. Quando ela fala de marca, ela se refere a estados "(...) inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir." (ROLNIK, 1993, p. 246). Ela aborda essa noção de marca, para, em seguida, tratar sobre como pensa a escrita, como ela opera com a escrita. Rolnik escreve a partir das marcas, do modo como elas reverberam em seu corpo. Na pesquisa do mestrado, também, anseio operar por um caminho semelhante. São as marcas provocadas pelos encontros que escrevem.

Infraordinário e desimportância, a partir das repercussões, da reverberação dessas palavras em mim, pelo meu corpo, que consigo delimitar: resgatar o espanto com as desimportâncias, questionando onde está a vida é o que me move a elaborar este trabalho. Afinal foi, mais uma vez, o espanto que me fez escrever o projeto que submeti ao mestrado. O espanto com a própria vida.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

3. Do espanto rabisco uma lupa

quando nos referimos espacialmente ao passado
dizemos que ele está situado atrás
e podemos apontar para trás indicando o que passou
o futuro ao contrário fica para frente:
o porvir é algo que nos leva adiante

existe uma língua de uma tribo andina [os aimarás]
na qual essa lógica se inverte:
o passado fica diante de nós à nossa frente:
afinal podemos ver o que já aconteceu

e o futuro ainda desconhecido
fica atrás às nossas costas
pois não o vemos (GARCIA, 2018, p. 49)

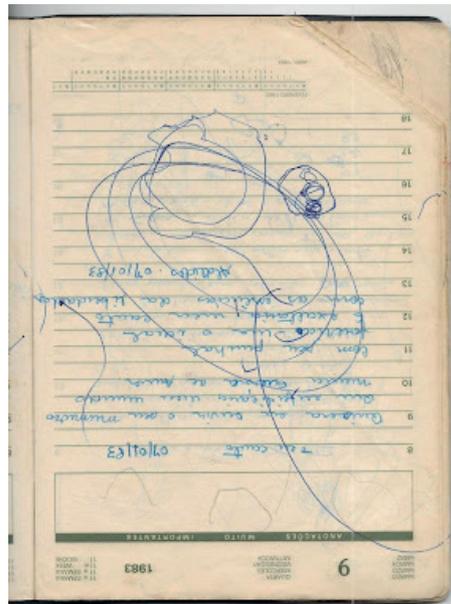


Fig. 1. Acervo pessoal. Agenda de 1983.

Quando digo que foi o espanto que me fez escrever o meu projeto de mestrado, estou, novamente, falando sobre ver a partir da perspectiva do encontro. Há cerca de um ano, reencontrei, junto aos montes de papéis no meu ateliê, uma antiga agenda, de 1983 (figura 1). Essa agenda pertence



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

à minha mãe e guarda poemas escritos por ela ainda jovem, aos seus 20 e poucos anos. Agenda que veio antes de mim, poemas alheios à minha existência. Um mundo inteiro que não conheci passeia ali, nas páginas amareladas e nas letras de caneta azul. E mais: essa agenda não me mostrou somente os vestígios dessa mulher que veio a ser minha mãe, essa agenda me mostrou um rasgo no tempo. Uma fenda de fios invisíveis, que sinto me puxando agora mesmo, levando-me de volta aos meus primeiros rabiscos. (Rabisco, peço que guarde, temporariamente, essa palavra).

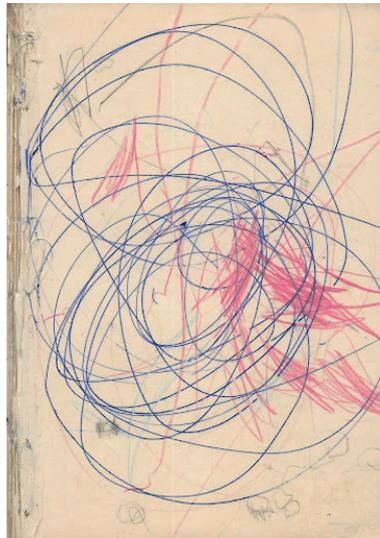


Fig. 2. Acervo pessoal. Agenda de 1983.

Sim, eles também estão nessa agenda-fenda, por entre as palavras de minha mãe, compondo junto aos poemas dela. Riscos, traços, formas incompreensíveis (figura 2). Garatujas. Um mundo inteiro que eu estava descobrindo – sei lá com quantos poucos anos – está nessa mesma agenda-rasgo-fenda. Escrevo isso e sou capaz de sentir os fios tremerem. Digo, os rabiscos. Sinto-os dançarem criando uma ressonância nessa trama que sou incapaz de discernir onde começa, onde termina – a meada de fim-começo. Em um só lugar o passado de minha mãe se confunde com o meu. Um mundo que nunca existiu para mim habitando o mundo que descobri e interferindo nesse em que agora sou/estou.

A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho



Fig. 3. Acervo pessoal. Caderno de Artista 2019 – 2020.

“(...) às vezes a leitura é um jogo de escala:/ é preciso se aproximar a ponto de perder o todo/ mas outras vezes é preciso se afastar muito” (GARCIA, 2018, p.32). Às vezes, é preciso distância, distância temporal, para que algo – que ainda não existia – possa ser visto. Para que algo possa aparecer. Ao olhar, com a percepção de hoje, a agenda de minha mãe, algo aconteceu. Algo pôde ser visto, quando nada parecia acontecer (PEREC, 2016). Vi, no passado, o *presente*. E só fui capaz de ver o presente no passado porque o tempo passou. Vi, nesse objeto, até então esquecido, banal, insignificante, formas que hoje repito em meus próprios cadernos de artista (figura 3), aqui, no presente – cotidianamente. Traço e palavra. Desenho e texto. Um sobrepondo o outro. Coreografias. Encontrei no ordinário um espanto: uma comunicação anacrônica entre a juventude da minha mãe, a minha infância e o meu presente, na vida adulta. Nesse encontro, nessa aparição mora um susto, um susto que me mobilizou a estar aqui, um susto com a própria vida. E só pude encontrar porque estou atravessada por uma repetição que se dá em meus processos de criação, que acontecem – não por acaso – no fazer à mão, no criar e acumular rabiscos nos cadernos de artista. E só pude me espantar, também, porque no momento em que revi a agenda, já estava inquietada pela percepção de extraordinário.

A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Por mencionar o extraordinário, lembro-me deste trecho de Perec:

Interrogar o que parece tão natural que esquecemos sua origem. Reencontrar alguma coisa do espanto que podia sentir Jules Verne ou seus leitores diante de um aparelho capaz de reproduzir e transportar os sons. Pois esse espanto existiu, assim como tantos outros, e são eles que nos modelaram. (PEREC, 2010, p. 179)

Pensando nisso, revisitando o meu percurso, começando e recomeçando, vendo e revendo os sustos que saltam desse processo é que consigo começar a rabiscar o que intento na pesquisa do mestrado. E, assim, começo a construir a minha lupa. O meu modo de ver. A minha perspectiva: quero fazer espantos. Neste momento, posso dizer que quero fazer espantos a partir de coisas desimportantes. A desimportância é a minha lupa. Por isso, digo: meu objetivo é pensar as desimportâncias dentro de meus processos criativos e também tomá-las como disparadoras de processos de criação.

No entanto, como trabalhar tendo como lupa o banal, o comum, o desútil, enfim, a desimportância dentro de um contexto acadêmico? Lugar que exige, frequentemente, de nós, pesquisadores, relevância? Significância? Respondo sem querer fechar a resposta: "cabe aqui porque descabe aqui" (CAMPOS, 2004, s/p). Meu intuito é caminhar a partir desse paradoxo, desse desconforto, dessa tensão.

4. Carregar água na peneira com cadernos de artista

(...)

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.

Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito

Porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira.

No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando
ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.
(BARROS, 2010, p. 470)

Para fazer esse desaprendizado, preciso, enquanto pesquisadora, me aproximar de carregar água na peneira (BARROS, 2010). Ou melhor, entender como que eu vou carregar água na peneira. E o que seria carregar água na peneira? Acredito que seja uma disposição ao espanto com as desimportâncias e, com elas, fazer peraltagens. Suponho também que essa disposição passa por me manter poeta na pesquisa, mesmo que ainda precise me manter acadêmica. E como farei isso? Andarilhando por três áreas: escrita, desenho e processos de criação. E o caminho que costurarei entre elas passa pela presença dos cadernos de artista em meus processos de criação.

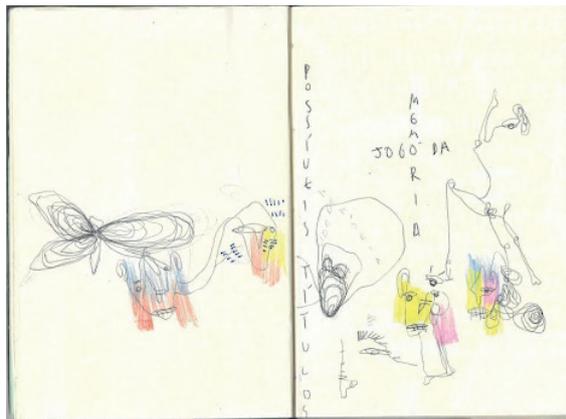


Fig. 4. Acervo pessoal. Caderno de artista 2019 – 2020.

A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Vejo os cadernos de artista como um desobjeto (BARROS, 2003) profundamente desimportante. Com eles faço coisas desúteis, peraltagens, como essas presentes na figura 4. Os cadernos são peneiras cheinhas de água. Não retém, proporcionam aberturas, fluxos. E é exatamente por isso que quero caminhar com eles. Explicarei melhor.

Para esmiuçar sobre o que se trata um desobjeto, trago duas citações do inventor dessa palavra, Manoel de Barros. A primeira é um trecho do poema *Uma didática da invenção*: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao/ pente funções de não pentear. Até que ele fique à/ disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.” (BARROS, 2016, s/p.).

A outra citação, do livro *Memórias Inventadas – A infância*,

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.

O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. (...) Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. (BARROS, 2003, s/p.)

Importante pontuar: interessa-me a aproximação da ideia de desobjeto apresentada pelo poeta, pois, “os desobjetos de Manoel de Barros são aqueles objetos que perdem sua função originária” (UZÊDA,). Penso que o caderno quando passa a ser de artista ele perde sua característica de caderno. O caderno de artista me parece estar mais próximo de não ser mais caderno, por isso entendo-o como um desobjeto. Ele está mais para uma fenda ou máquina do tempo, assim como a agenda de 1983, que perdera completamente a personalidade de agenda e se tornou coisa outra. Passou a pender mais para um caderno que faz fenda, fissura no tempo.

Por que digo que estes desobjetos fazem fendas no tempo? Por que eles não são apenas um suporte para registros. Inclusive, não gosto da ideia



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

que a palavra registro passa. Parece-me aprisionar a vida, enclausurar fluxos. Registro me remete uma noção de algo que se guarda e, ao ser guardado, se fixa. Prefiro a ideia de acúmulo. Acúmulo remete a uma abertura, porque indica encontro, um encontro que se prolifera – logo, passa-me uma noção de movimento, de passagem de tempo. E, se há movimento, passagem de tempo, há vida. (Acúmulo, peço que guarde, também, brevemente, essa palavra).

Sendo assim, quando um caderno passa a ser de artista, penso que perde a sua personalidade de caderno. Vira coisa outra. Uma zona fronteira em que processo e obra se emaranham a partir do gesto, de um gesto que gesta (TESLLER, 2011) um inacabamento. Uma zona fronteira na qual o que interessa, para além da sua utilidade enquanto espaço para anotação, mas a sua possibilidade para criação de experiência, criação de diálogo, de experimentação.

Se os cadernos, quando se tornam de artista, perdem a personalidade, qual a personalidade dos meus cadernos? São muitas. Meus cadernos poderiam se chamar: agenciadores de acúmulos ou acumuladores de rabisco. Por quê?

Uma pausa. Quero convidar você que está lendo a olhar, com a minha lupa, e ver comigo as duas palavras que pedi para guardar: acúmulo e rabisco.

5. Acumular rabiscos, rabiscar acúmulos: sobre as palavras-lupa

Ao longo deste caminhar, essas duas palavras têm saltado como palavras-lupa, ou seja, conceitos com os quais me guio na pesquisa do mestrado. Por isso, é preciso compreendê-las para podermos seguir. Começo pelo acúmulo. Numa busca rápida no dicionário, acúmulo é definido por:

Acumulação, amontoamento; sobrecarga: acúmulo de trabalho. Ação ou efeito de acumular ou acumular-se; acumulação: acúmulo de bens. Quantidade excessiva de alguma coisa ou de muitas pessoas que se aglomeram num mesmo local; aumento: acúmulo de capitais; acúmulo de jovens no encontro. (DICIONÁRIO ON-LINE DE PORTUGUÊS, 2022)



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Pensar o acúmulo enquanto um efeito de amontoamento, de um aglomeramento em um mesmo espaço me interessa, aproxima-se do modo como intento compreender essa palavra-lupa, esse conceito. Porém, quero ampliar essa noção de acúmulo. Vou explicar: entendo o acúmulo – por essa perspectiva do amontoamento, da aglomeração – como o modo pelo qual me entranho com o desobjeto caderno de artista e é no modo como faço acúmulo com o caderno que, também, o sustento enquanto desobjeto. O meu caderno só passa a ser caderno de artista pela forma como produzo acúmulo nele. E como faço acúmulo? Aí chego nos rabiscos.

O que é o rabisco? Recorro novamente ao dicionário para articular esse conceito. Formalmente, rabisco é definido por “Risco tortuoso, e que nada representa, feito com pena, lápis etc.; garatuja, risco: página coberta de rabiscos. Esboço rápido de um desenho: rabisco de uma planta.” (DICIONÁRIO ON-LINE DE PORTUGUÊS, 2022). Essa ideia de um risco que nada representa, traz uma carga de irrelevância que muito me chama atenção no rabisco — algo que me interessa observar. Por nada representar, os rabiscos, me parecem poder ser qualquer coisa possível de ser riscada. Sendo assim, expando, ampliar como entendo essa palavra na minha pesquisa e defino que rabisco pode ser desde um risco a um desenho. Rabiscos são palavras que são desenhos ou desenhos puxados a palavras. Rabiscos são algo de um emaranhamento, uma palavradesenho.

Rabisco é o que traço nos cadernos de artista. Nas figuras 5 e 6 — principalmente na 5 — eles ficam mais evidentes no traço solto, tremido. Linhas que viram letras, letras que são quase garatuja. Evocando Cy Twombly (TW), a partir do texto *Cy Twombly ou Non Multa sed multum*, do livro *O óbvio e o obtuso* de Barthes, entendo que os rabiscos se aproximam do que TW entende por escritura, ou seja “(...) não é nem uma forma, nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência” (BARTHES, 1990, p. 144, grifo do autor). Uma espécie de “disgrafia”, como pontua Barthes.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

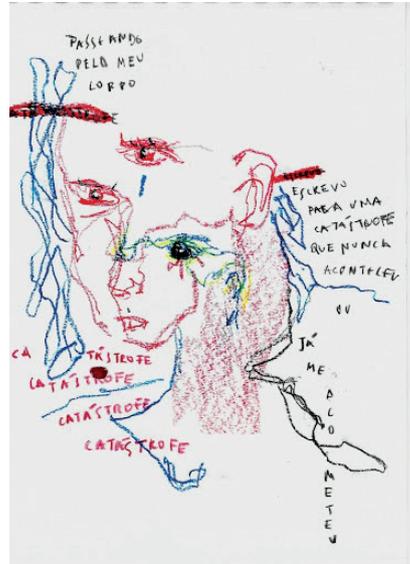


Fig. 5. Acervo pessoal. Caderno de artista 2021.



Fig. 6. Acervo pessoal. Caderno de artista 2020 - 2021.

Neste ponto, posso afirmar, então, que entendo o caderno de artista enquanto um desobjeto propenso aos acúmulos. E, com os acúmulos, o que produzo, a materialidade que lido é, na verdade, o tempo. O tempo do fazer à mão, do rabisco, do poema, do próprio processo. Por isso, reitero que o caderno de artista está menos para caderno e mais para máquina do tempo.

Uma observação: neste trabalho eu não pretendo estabelecer um conceito, universalizante, de caderno de artista. Por isso, considero importante enfatizar que, a noção de desobjeto propenso a acúmulos é o modo como, na pesquisa, vejo os cadernos de artista. Também não sei bem

A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

se deixei claro, mas se não deixei, quero deixar: eu não pretendo fazer uma investigação sobre os cadernos de artista. Não me interessa responder/entender o que eles são, para o que servem, o que comem, onde habitam. Aqui, eu quero com eles seguir me entranhando pelo acúmulo e criando desimportâncias rabiscáveis no decorrer de um tempo do fazer a mão, prática tão desútil. Eu quero mesmo é fazer práticas desimportantes com os cadernos e, no momento em que estes se tornarem relevantes demais, me afastar deles. Afastar-me para abrir possibilidades de pensar e praticar a desimportância em outros aspectos do cotidiano.

6. A desimportância enquanto prática, a prática enquanto desimportância

Chego aqui a minha proposição para acessar o meu modo de carregar água na peneira, a minha própria desutilidade poética, enfim, o meu próprio modo de operar o extraordinário: práticas desimportantes. É com elas que pensarei as desimportâncias dentro de meus processos criativos e testarei a desimportância enquanto disparadora de processo de criação.

E no que consistem essas práticas? Tenho definido-as, temporariamente, em dois momentos. O primeiro deles me aproxima mais de Perec e o extraordinário. Consiste, portanto, no exercício dos inventários. Inventariar os meus cadernos de artista, inventariar a agenda de 1983 – uma tentativa de os esgotar mesmo sabendo se tratar de uma impossibilidade – Perec que me ajude! As imagens, presentes neste artigo, inclusive, já são recortes desse processo de inventariar, futricar cada página com essa lupa, incansável, imã para inutilidades.

Para o segundo momento de práticas desimportantes, que pretendo trabalhar mais perto de Manoel de Barros, consiste, por enquanto, em: desenhar poemas-susto, escrever desenhos-espanto. O que são poemas-susto e desenhos-espanto? É uma definição que mantenho em aberto, pois pretendo aprimorá-la com a prática. A medida em que desenvolvo o fazer. Contudo, vislumbro previamente que tais poemas e desenhos possam se tratar de desdobramentos de um espanto com o cotidiano. Com ações banais do dia-a-dia, como escovar os dentes.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Nesse segundo momento de práticas, almejo também rabiscar com mais gente. Pretendo fazer desimportância junto. Para isso, tenho pensado em produzir cadernos com outras pessoas. Convidei uma amiga, também artista, Marília Pedroza, para criar comigo um caderno viajante. A proposta é que nos comuniquemos por um caderno, ao invés do whatsapp, ou outras plataformas digitais. Explico: Marília está morando longe, em Portugal. Tenho enfrentado dificuldades em me comunicar pela internet com ela e, angustiada pelo esgotamento desse modo de comunicar, propus experimentar outros meios, bem como construir outros tempos com ela. O tempo da escrita à mão; o tempo da espera e do silêncio (do ir e vir do caderno); o tempo da nossa vida passar e as experiências guiarem a nossa comunicação, a nossa troca. Ou seja, fazer acúmulos.

Convidei também a Beatriz, outra amiga e artista. Beatriz mora aqui, em Fortaleza. A distância não é, necessariamente, uma questão na prática que proponho experimentar com ela. Com Beatriz, pretendo fazer caderno de artista junto. Partilhar, com ela, processo de criação no mesmo caderno.

E para findar o que ainda é infindável, porque é reticente, a outra prática que cogito é o disparate. Um disparate com perguntas ínfimas, desúteis, banais mesmo, para tudo ficar ainda mais inútil, como tem que ser. Como quero que seja. Afinal, isso tudo é, no fim das contas, uma tentativa de – assim como faz Manoel de Barros, peraltagem. Uma tentativa de ser criancinha na pesquisa – e, por que não, na vida? Acho bonito o susto que mora no olhar criancioso, não presta para nada, assim como a poesia, esse inutensílio – será que estou ficando desaprendida? Não sei, mas vou me repetir, adoro repetir: quero tentar. Isso aqui é uma tentativa. Uma tentativa de olhar e ver, de ver e tentar resgatar o espanto com a banalidade que compõe a própria vida.

Não quero me precipitar a conclusões, principalmente nessa meada da pesquisa. Quero que elas não concluam, por isso, texto, ensaio com práticas desimportantes. E acabo por aqui, mas antes de acabar me despeço com *Poema*, do livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, do Manoel de Barros,

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso, para mim, não é aquele que descobre ouro.
Para mim, poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogios. (BARROS, 2010, s/p.)

Referências bibliográficas

- BARROS, Manoel. Arranjos para assobio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. Livro sobre Nada. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. Memórias Inventadas – a infância. São Paulo: Editora Planeta, 2003.
- _____. O livro das Ignoranças. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2016.
- _____. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. Tratado geral das grandezas do ínfimo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, R. Cy Twombly ou Non Multa sed multum. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. Galáxias. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DICIONÁRIO ON-LINE DE PORTUGUÊS. Acúmulo, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/acumulo/>> Acesso em: 25 de out. 2022.
- _____. Rabisco, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/rabisco/>> Acesso em: 25 de out. 2022.
- GARCIA, Marília. Câmera lenta. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- _____. Parque das Ruínas. São Paulo: Luna Parque, 2018.



A desimportância como lupa: um processo de criação insignificante

Renata Froan
João Vilnei de Oliveira Filho

PEREC, Georges. Aproximações de quê? Tradução: Rodrigo Silva Ielpo. *Alea: Estudos Neolatinos*. 2010, v. 12, n. 1, 2010, p. 177–180. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014>>. Acesso em: 25 de out. 2022.

_____. Tentativa de esgotamento de um local parisiense. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da inutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. 2006. 100 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/18-ricardoalexandre_poesia.pdf>. Acesso em: 25 de out. 2022.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1(2), 241–251. 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38134/25870>>. Acesso: 25 de out. 2022.

UZÊDA, A. L. M. Manoel de Barros e o último adeus de Bernardo. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* - Rio de Janeiro : UFRJ, Faculdade de Letras, 2009 - Disponível em: <<https://carolina.vigna.com.br/wp-content/uploads/2017/12/1005-365-PB.pdf#page=35>>. Acesso: 25 de out. 2022



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: pistas e despistas

Ana Cristina Cesar and Sophie Calle: clues and clues
Camila Lacerda Lopes¹

Resumo

Em *Ana Cristina Cesar e Sophie Calle: pistas e despistas*, o enfoque é dado ao aspecto detetivesco das obras de Sophie Calle e Ana Cristina Cesar. Os trabalhos *Detective* (CALLE, 1980) e *Suite Vétinienne* (1984), ambos da artista Sophie Calle, são associados ao *Homem na Multidão* (2010), de Poe e o *Pintor da Vida Moderna* (2010), de Baudelaire. O autor Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1991) tem o papel de auxiliar a leitura de trabalhos de Ana C. e de Calle a partir da sua reflexão sobre o método baudelaireano da “fantasia guiada pelo intelecto” e a “excitação entusiástica” concebida por Edgar Allan Poe. A poética de Ana Cristina Cesar é colocada no aspecto detetivesco quando a poeta cita várias referências no corpo de seu texto deixando pistas para seus leitores identificarem (ou não) trechos de poemas, obras de arte, músicas, dentre outros que ela aponta em sua poética.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Sophie Calle; detetive; pistas.

Abstract

In *Ana Cristina Cesar and Sophie Calle: clues and clues*, the focus is given to the detective aspect of the works of Sophie Calle and Ana Cristina Cesar. The works *Detective* (CALLE, 1980) and *Suite Vétinienne* (1984), both by the artist Sophie Calle, are associated with Poe’s *Man in the Crowd* (2010) and Baudelaire’s *The Painter of Modern Life* (2010). The author Hugo Friedrich in *Structure of the modern lyric* (1991) has the role of helping the reading of works by Ana C. and Calle from their reflection on the Baudelairean method of “fantasy guided by the intellect” and “enthusiastic excitement” designed by Edgar Allan Poe. Ana Cristina Cesar’s poetics is placed in the detective aspect when the poet cites several references in the body of her text leaving clues for her readers to identify (or not) excerpts from poems, works of art, songs, among others that she points out in her poetics.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Sophie Calle; detective; clues.

1

É mestre em Teorias e Práticas Artísticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); pós-graduada em cinema (Jornalismo Cinematográfico), pelo Centro Universitário UNA/MG e bacharel em Artes Plásticas pela UEMG-Escola Guignard. Participou de exposições coletivas e individuais no Brasil e exterior. É artista representada pela Galeria Periscópio Arte Contemporânea, ilustradora e foi professora substituta de Arte e Corpo (performance), da UFOB (Universidade Federal do Oeste da Bahia).



Pistas e Despistas

O trabalho da poeta Ana Cristina Cesar apresenta características de fragmentação, despersonalização do “eu” que dá lugar a máscaras inventadas pela autora, uma espécie de representação de si mesma com deformações. Esse processo se dá através de subversão do discurso canonizado da literatura tradicional, do conceito de carta, diário, cartão-postal e do uso da primeira pessoa do singular em sua poética. Portanto, pistas e referências são apresentadas de maneira extremamente calculadas por Ana Cristina Cesar. O trabalho da artista visual Sophie Calle também apresenta estratégias que ficcionalizam fatos considerados biográficos ou comprobatórios de “realidades” tais como relatos, fotografias, datas, horários, dentre outros sistemas de organização. Com relação à ficção e à autobiografia, o teórico Paul De Man escreve:

Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível. Mas é possível ficar, como Genette o diria, em meio a uma situação indecível? Como pode testemunhar qualquer um que tenha ficado preso em uma porta giratória ou em uma catraca, é certamente bastante desconfortável, e ainda mais nesse caso, dado que esse torniquete é capaz de aceleração infinita e é, de fato, não sucessivo, mas simultâneo. Um sistema de diferenciação baseado em dois elementos que, na frase de Wordsworth, “não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos”, provavelmente não procede. A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo (DE MAN, 2012, p. 2).



Calle e Cesar, ao fazerem uso da apropriação de textos de outras pessoas e utilizarem suas próprias máscaras para produzirem seus trabalhos, remetem ao espelho citado por De Man. No entanto, tal espelho torna-se turvo a ponto de fazer-se quase ininteligível, de forma que não permite ao leitor enxergar o autor da obra. Nesse sentido, Ana Cristina Cesar e Sophie Calle fazem uso de apropriações que são fundamentais para produzirem suas respectivas poéticas. As duas utilizam elementos que são considerados “verdade” pela sociedade vigente e se apropriam disso para despistar o leitor. Michel Foucault, em *A Ordem do Discurso* (1996), diz que:

Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também - em suma, no discurso verdadeiro. (FOUCAULT, 1996, p. 18).

O “discurso verdadeiro”, sobre o qual comenta Foucault, é justamente o discurso que Ana Cristina e Sophie Calle colocam em xeque em suas obras. A noção de verdade é o *leitmotiv* para um possível jogo entre obra e leitor que as artistas estabelecem em torno de seus trabalhos. O jogo que compõe a poética de ambas é, recorrentemente, composto por pistas. Tais pistas são deixadas por Ana Cristina a partir de citações, geralmente sem aspas, sejam elas através de onomatopeias, trechos de música disfarçados de versos, gírias, duplos sentidos, filmes, dentre outras formas que serão problematizadas no presente capítulo. Portanto, o aspecto detetivesco e voyeurístico que há em trabalhos de Cesar e Calle pode ser o fio condutor para abordar a busca de si através da representação, a noção de perseguido e de perseguidor, a utilização de máscaras e disfarces na produção de seus trabalhos.

Ana Cristina inventa personagens, situações e estilos de acordo com cada máscara de acordo com cada máscara que propõe. Sophie, por sua vez, cria representações de si a partir de apropriações de características intrínsecas de profissionais tais como detetive, camareira, dentre outros. Para isso, o raciocínio lógico é acionado. O discurso a ser desconstruído



por Ana Cristina Cesar é o da tradição da literatura. Essa desconstrução se dá a partir do momento em que Ana utiliza a razão para separar “lírica” do “coração”. Para Friedrich,

(...) Poe foi quem separou, de modo mais resoluto, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração). Entende, por excitação entusiástica, uma disposição ampla, chama-a de alma, em verdade só para dar-lhe um nome, porém acrescenta cada vez: “não coração”. Baudelaire repete as palavras de Poe quase ao pé da letra, variando-as com formulações próprias: “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”, em oposição à “capacidade de sentir da fantasia” (...) (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

Os poemas de Ana Cristina possuem essa característica que Hugo Friederich aponta em Edgar Allan Poe: a “excitação entusiástica”. No livro *correspondência completa* (2013), Ana Cristina Cesar explicita, ao utilizar a máscara da artista plástica Júlia, como é difícil fazer literatura para alguém como Gil, que age como um detetive à procura pistas sobre biografia:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas CESAR, 2013, p. 50).

Ao escrever que Gil “não perdoa o hermetismo”, Ana Cristina pode sugerir que seus escritos vão além da denotação da palavra. Ao ler Ana Cristina Cesar com o olhar detetivesco (como o personagem Gil o faz) alguns mistérios sugeridos podem ser desvendados. Portanto, nesse trecho de *correspondência completa*, a autora pode abrir possibilidades para leitura de sua obra ao apontar possíveis estereótipos de leitores. Além de Gil, Ana descreve outro tipo de leitor através da personagem Mary, que a lê “como literatura pura”, sem tentar encontrar pistas de algo que seja biográfico



no texto. Dois leitores totalmente opostos e possíveis para ler Ana Cristina Cesar. Para este capítulo, o leitor que nos interessa é o que tenta encontrar pistas como um detetive, analisando o objeto friamente, sem a “embriaguez do coração”. Segundo Nancy Harrowitz, a “raciocinação” e a “abdução” estão sempre presentes no processo de criação de histórias detetivescas:

Em muitos dos contos de Poe, inclusive alguns daqueles que não são histórias de detetives, “raciocinação” é um estado da mente do narrador, e abduções são atos que se tornam possíveis por meio da existência desse estado de mente. Os atos abduativos são um termo mediador entre o mundo da mente do narrador e o mundo físico que ele habita. Raciocinação e abdução são parte e parcela de um mesmo fenômeno (*apud* ECO, 1991, p. 205).

A falta de “embriaguez do coração” pode ser associada também à poética da artista visual francesa Sophie Calle. Em *Detective* (1981), Calle solicita à sua mãe que contrate um detetive para persegui-la durante um dia na cidade de Paris. Com isso, a artista é fotografada e observada pelo detetive, seu perseguidor, que é contratado e desconhecido por ela. Geralmente, o detetive é considerado um investigador responsável por desmascarar circunstâncias de um determinado fato desconhecido. O detetivesco se nutre de fragmentos de informações para construir uma possível narrativa através de investigações e experiências, por exemplo. No caso de *Detective* (1980), o perseguidor pode evidenciar provas para o leitor e para a própria Sophie Calle, uma espécie de busca de si por meio das fotografias dos relatos feitas pelo detetive:

Às 2:15 o sujeito entra no Museu do Louvre e anda pela *Salle des Etats*, para em frente da pintura do Ticiano, “*Man with a Glove*” [*Homem com uma Luva*]. Ela faz anotações e também tira uma fotografia. Ela fica em frente à pintura por volta de meia hora.

Às 3:10 ela deixa o Louvre e atravessa a *Tuileries*. Ela é fotografada por um fotógrafo de rua (CALLE, 1999 - 98 OU 2009 -, p. 133). Colchete e tradução nosso.

Calle fica “por volta de meia hora” em frente à pintura do Ticiano (um dos principais representantes da escola veneziana no Renascimento).



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes

Como cena cinematográfica ou pintura, Ana Cristina Cesar escreve que dá volta completa e complicada, como a pintura de Tintoretto, “para sair da sombra” (talvez em referência indireta ao barroco) em um clima de “cores fortes da alta renascença”. No poema, a arranjo dos corpos em que se encontram as personagens podem relacionar-se às posições das Vênus que são recorrentes na história da pintura como, por exemplo, *A Vênus de Urbino* (fig.) e *Vênus com organista e Cupido* (fig.), do pintor renascentista Ticiano Vecellio.



Figura 01. *A Vênus de Urbino*, 1538, óleo sobre tela, 119x165 cm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.



Figura 02. *Vênus com organista e Cupido*, 1548, óleo sobre tela, 148x217 cm, *Museu do Prado*, Madrid.

Ana faz referência ao Renascimento para descrever uma posição sexual simetricamente invertida, conhecida informalmente como sessenta e nove (69):

Estamos encostados pegando sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans (CESAR, 2013, p. 70).

Ana e Sophie acabam por referenciar dois pintores venezianos: Ticiano e Tintoretto, este, um dos precursores do Barroco (caracterizado por perspectivas e luzes dramáticas na pintura) e aquele da Renascença Italiana (tempo em que a pintura buscava a perfeição da ilusão ótica com a perspectiva inventada por Brunelleschi). O século XVI na História da Arte tenta chegar à perfeição ao utilizar a perspectiva e o quadro como uma janela que, ao ser colocado na parede, parece existir como uma extensão de mundo através da pintura. Sobre a perspectiva, Ana Cristina Cesar escreve com a intenção de dizer que, mesmo com a imperfeição da perspectiva, a pintura acontece:

Fico esperando na janela – fazendo uma figura – você vê? – com truques: as árvores maiores no fundo e as árvores menores na frente, os carneiros na mesma ordem, e a mulher debruçada na janela com uma vela na mão que acende o charuto do anão no morro em frente, e um céu à régua, um rio, dois homens pescando, todos os trechos certos da paisagem e a perspectiva toda errada. Perhaps he is trying to show you can do all the perspective wrong and the picture will still look all right.² (CESAR, 2013, p.70 e 71)

Ao analisar o pensamento da perspectiva com relação à pintura, podemos relacionar o poema, a métrica e os versos que o compõem à perspectiva em questão. Assim como a pintura descrita pelo eu lírico não apresenta uma perspectiva tradicional do Renascimento, é bem possível que um poema também não possua métrica tradicional e, ainda assim, continue agradável.

2

“Talvez ele está tentando mostrar que você consegue fazer toda a perspectiva errada e a pintura ainda vai parecer certa.” Tradução minha.



Ana Cristina Cesar deixa pistas sobre seu trabalho ao escrever sobre crimes que seriam cometidos pela sua voz poética. Isso dialoga com a análise em *Estrutura da lírica moderna* (FRIEDRICH, 1991) a partir da relação de Edgar Allan Poe sobre a separação da “lírica” e do “coração” no gênero que o próprio Poe criou: ficção policial. Assim como Ana Cristina escreve em seu poema “Aqui meus crimes não seriam de amor” (CESAR, 2013, p. 236).

Em *Detective* (1980), as anotações do detetive também podem ser consideradas literatura e servem como material para compor o trabalho de Calle junto às fotografias tiradas pelo profissional. A partir disso, o aspecto detetivesco é evidenciado na obra da artista. Quando a fotografia é exposta juntamente a um relato no trabalho *Detective*, o leitor passa a fazer o papel do investigador. Então quem observa a obra da artista acaba por juntar, analisar as fotografias e os escritos como um detetive que acabara de perseguir alguém, no caso, a artista. Assim como em Ana Cristina Cesar, o leitor que não obtém bagagens relacionadas às artes (cinema, artes visuais, música, literatura etc.) pode deixar passar despercebidas certas pistas que a autora “disfarça” em seus textos, como:

News at Ten. Vejo o papa no Rio de Janeiro. Brazil today.
Frenesi, corcovado, fogos de artifício. Olho hipnotizada
esse cartão-postal. E do Luke não posso ter saudade,
apago e vejo o céu da porta, tomo lager, mas não sei
se é com ele.

Desço para mais uma xícara de chá. Ele não diz uma
palavra e toca Dire Straits e eu me recomponho no sofá
com temas recorrentes.

And I'm walking with your wild best friend.

Desço o west end e do outro lado da rua... era igual,
igual, igual.

Quase atravesssei.

Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio tremer
e fazer – klimt

(CESAR, 2013, p. 66 - 67).

A língua inglesa, da qual Ana faz uso recorrente em sua poesia, também pode fazer parte da sua atuação no palco da literatura. Somado ao fato de ser tradutora, Ana Cristina Cesar viveu no Reino Unido durante



um tempo, por isso, talvez, a referência ao jornal britânico “News at Ten”. Aparentemente, Ana faz descrição da imagem da reportagem, cuja chamada pode ser “Brazil today”, que poderia estar no jornal: “Vejo o papa no Rio de Janeiro”, “Frenesi, corcovado, fogos de artifício”. Ela compara a imagem relatada, da suposta reportagem, a um cartão-postal, como se seu eu lírico estivesse maravilhado com sua cidade natal a tal ponto de hipnotizar-se. Quem é esse Luke de quem o eu lírico não pode ter saudade? Talvez a descrição do jornal, o olhar do céu da porta, a cerveja *lager* que toma, podem ser fragmentos de sonho ou de sua memória falha denunciada pela dúvida: “mas não sei se é com ele”. Ana cita a banda britânica de *rock* *Dire Straits* e, além disso, incorpora em seu texto trecho da primeira estrofe da música *Wild West End* (1978), composta por Mark Knopfler, um dos membros da banda, para o álbum de estreia *Dire Straits* (1978):

Stepping out to Angellucci's for my coffee beans
Checking out the movies and the magazines
Waitress she watches me crossing from the Barocco Bar
I'm getting a pickup for my steel guitar
I saw you walking out Shaftesbury Avenue
Excuse me talking I wanna marry you
This is seventh heaven street to me
Don't be so proud
You're just another angel in the crowd
And I'm walking in the wild west end
Walking with your wild best friend³ (DIRE STRAITS,
1978, faixa 8).

“*And I'm walking with your wild best friend*” é o trecho da música que Ana Cristina Cesar utiliza e denuncia a faixa número oito do disco *Dire Straits* (1978). *Wild West End* (1978) pode ser considerada uma alegoria da *flânerie*, na Avenida Shaftesbury, situada no *West End* da cidade londrina, assim como “O Homem da Multidão” (2010), de Edgar Allan Poe problematiza o encontro entre dois indivíduos em meio à multidão.

Ao final da citação acima, Ana Cristina Cesar utiliza o nome do pintor austríaco Klimt como onomatopeia, som que remete ao abrir e fechar da caixa de correio. O leitor desavisado pode deixar que essa referência mascarada de onomatopeia passe sem uma assimilação aprofundada do que se passa

3

Saindo para Angellucci's para os
meus grãos de café
Olhando os filmes e as revistas
Garçonele ela me vê cruzando do
Barocco Bar
Estou recebendo um pickup para
minha guitarra de aço
Eu vi você saindo pela Avenida
Shaftesbury
Com licença, falando Eu quero me
casar com você
Esta é a sétima rua do céu para mim
Não fique tão orgulhoso
Você é apenas outro anjo na
multidão
E eu estou andando no extremo
oeste selvagem
Andando com seu melhor amigo
selvagem (tradução nossa)



por detrás dessa máscara de pintor em formato de onomatopeia. Pode-se dizer que “klimt” atuou como o barulho da caixa do correio. Além do jogo feito através da onomatopeia, Ana Cristina joga com o leitor quando diz “mudei de cidade”, como quem faz uma “adivinha” para que quem leia possa encontrar as respostas através de pistas.

Sophie Calle, por sua vez, assim como Ana Cristina Cesar, utiliza-se da *flânerie* em sua obra e institui uma relação de atuação na cidade parisiense entre ela, o detetive e os passantes. Calle performa pelas ruas de Paris ao caminhar pela multidão e, no meio dessa multidão, existe um detetive cujo nome e feição são desconhecidos para a artista. Sendo assim, um jogo psicológico é estabelecido no momento em que ela sabe da existência de um perseguidor anônimo. A partir disso, o detetive contratado pela mãe e desconhecido pela artista pode ser qualquer pessoa da multidão parisiense, fato que atenua a atuação de Sophie para os passantes e faz com que o jogo entre a artista, o detetive e os transeuntes aconteça.

No momento em que Calle está em performance, a artista, provavelmente, se coloca em diversos personagens, tendo o público como plateia inconsciente e o detetive como o único a saber do trabalho em meio a multidão. A identidade de Sophie Calle é fragmentada a partir do momento em que vários personagens são colocados no jogo estabelecido pela construção e para produção de *Detective* (1980). Esse jogo pode ser um

Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra coisa senão a reaparição, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe. Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos. (FOUCAULT, 1996, p. 23).

Foucault ressalta o jogo infinito na obra de Jorge Luis Borges, que também pode ser aplicável à obra de Ana Cristina Cesar e Sophie Calle, ao se pensar que existem inúmeras possibilidades de leituras feitas pelas pessoas que têm contato com suas obras. A invenção de personagens, sentimentos, pensamentos são características presentes na obra de Calle e Cesar. Além



disso, existe a fragmentação da obra de Sophie Calle que aponta para uma perseguição de construção de identidade da artista francesa. Portanto, existem lacunas entre informações que dão margem às infinitas interpretações e abrem espaço para a imaginação sobre a personalidade que Calle constrói. Então, as “pistas” que o detetive captura e anota em *Detective* (CALLE, 1981) são fragmentos a serem compostos em uma suposta identidade de Sophie Calle, como um Frankenstein da própria artista.

Por se valer de fragmentos de sua própria personalidade, propomos que o conceito de “uberdade” possa ser pertinente para lermos o trabalho da artista, pois, ao lidarmos com sua obra, utilizamos da heurística para tentar desvendar uma suposta identidade criada por Sophie. Pode-se inventariar um suposto “crime” em *Detective* através dessas pistas construídas e relacionadas à própria personalidade pela artista. Essas conjecturas sobre o trabalho e a personalidade da artista podem se relacionar ao conceito de *Dedução, Indução e Abdução* de Peirce. Entretanto, quando Peirce utiliza “o famoso exemplo do saco de feijões” (2014, p. 9) em 1878, existem três possibilidades a serem analisadas: regra, resultado e caso:

Dedução

Regra Todos os feijões deste saco são brancos.
Caso Estes feijões provêm deste saco.
.∴ Resultado estes feijões são brancos.

Indução

Caso Estes feijões provêm deste saco.
Resultado Estes feijões são brancos.
.∴ Regra Todos os feijões deste saco são brancos.

Abdução

Regra Todos os feijões deste saco são brancos.
Resultado Estes feijões são brancos.
.∴ Caso Estes feijões provêm deste saco. (SEBEOK, 2014, p. 9)

Ao analisarmos a obra *Detective*, de Sophie Calle, através da abdução, que é o método utilizado pelo detetive Sherlock Holmes (personagem criado por Conan Doyle), pode ser que não cheguemos a resultado algum. Pelo fato de não existir nem crime a ser encontrado em *Detective* (CALLE, 1981)



nem resultado específico, o fruidor torna-se um detetive livre para analisar a obra e chegar a algum tipo de conclusão através das hipóteses e fatos sugeridos pelo trabalho de Calle. A partir do “eu” fragmentado da artista, a obra *Detective* também pode ser exemplo de uma “fantasia inventada”, como Hugo Friedrich expõe em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, que pode ser associada à sua poética. A teoria do “grotesco e do fragmentário”, que Friedrich utiliza, pode nos ajudar a perceber como ocorre a desarmonia entre o ofício do detetive e a obra de Calle:

Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto, e do desarmônico. Mas o incompleto “é o meio mais adequado para ser harmônico”. Vê-se como, sob a designação “harmonia”, já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito de desarmonia: desarmonia dos fragmentos. (FRIEDRICH, 1978, p. 33)

Esses fragmentos, na obra de arte, ao serem postos lado a lado podem ser considerados um todo. Nesse caso, o “todo” é a obra *Detective*, de Sophie Calle. O trabalho *Detective* pode ser analisado, ao dissolvermos a fronteira entre artes visuais e literatura, como “gênero policial” criado por Edgar Allan Poe que se opõe ao realismo e se inclina para um “gênero fantástico da inteligência”. Como em *O Homem da Multidão* (POE, 2010) e outros contos⁴ policiais de Edgar Alan Poe, a “realidade” escapa e é a partir disso Jorge Luis Borges escreve que

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se vocês quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; das duas coisas, claro, mas principalmente da inteligência. (BORGES, 2011, p. 58).

Assim como Borges apresenta algumas características da obra de Poe, Sophie Calle possui muito dessas peculiaridades e tira proveito do “gênero fantástico da inteligência” para realizar sua poética. Sophie anda por Paris como uma *flâneur* que atua para a câmera do detetive e para os transeuntes que se deslocam pelas ruas da cidade luz. Ao traçar um paralelo



entre o conceito de *flâneur* de Walter Benjamin e o conto de Edgar Allan Poe, *O Homem da Multidão*, pode-se inferir que o indivíduo que persegue e o “velho”, que é perseguido no conto, podem ser considerados *flâneurs* da cidade de Londres, (assim como Sophie Calle e o detetive são para a cidade de Paris), pois ambos andam sem objetivo, sem rumo certo, perambulam entre as pessoas observando a sociedade, assim como a *flânerie* é descrita em *O Pintor da Vida Moderna* (BAUDELAIRE, 2010).

As observações do *flâneur*, narrador do conto, vão do macro (multidão) sendo que o desenrolar da narrativa chega ao micro (indivíduo). Cada massa de pessoas é observada a partir de suas características em comum. As descrições iniciam-se pelos passantes. Cujo grupo é dividido, pelo narrador, em dois subgrupos: homens voltados para o ócio e outros para o negócio. Daí em diante, os pormenores começam a despontar. Os “funcionários de escritório”, a “pequena aristocracia”, “os refinados batedores de carteira”, “os jogadores profissionais”, “os vendedores de rua judeus”, “as jovezinhas modestas” começam a ser descritos, cada grupo, em razão de suas características em comum. A partir daí, indivíduos como “a leprosa em farrapos”, “a bruxa velha”, “a não mais que uma menina” são caracterizados como em um filme que inicia-se em um panorama, aproxima-se de uma paisagem, das pessoas, planos detalhes, chega ao *close* do protagonista até o super *close* em que a expressão do olhar do “velho”, perseguido pelo *flanêur*, é revelada. Esse velho que anda sem rumo e que não se deixa ler (*er lasst sich nicht lesen*) pode ser considerado o exemplo do indivíduo que perambula pela multidão e chama a atenção do *flanêur* narrador de *O Homem da Multidão*.

O “velho”, personagem que é perseguido em *O Homem da Multidão*, pode ser considerado exemplo de características comportamentais do homem moderno: ambivalente, um indivíduo que possui o passo firme, a incerteza e a oscilação como os atributos da vida na cidade. O *flâneur* anda na cidade de maneira diferente do transeunte, que sempre tem destino e caminho certo em seu trajeto. O *flâneur* percorre a cidade com o olhar atento, como se cada detalhe que surgisse diante de seus olhos fosse novo, dado que ele enxerga com o olhar de uma criança que está conhecendo o mundo e se deslumbra com o que é de mais trivial para os olhos viciados de um adulto que já não repara mais no movimento da vida. O *flâneur* tem “o estado de convalescência” dentro de si,



Ora, a convalescência é como um retorno à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, tal como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, até mesmo por aquelas mais aparentemente triviais. (...) A criança vê tudo como **novidade**; ela está sempre inebriada. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Eu ousaria ir mais longe; afirmo que a inspiração tem alguma relação com a **congestão**, e que todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mais ou menos forte, que reverbera até no cerebelo. O homem de gênio tem os nervos sólidos; a criança tem nos fracos. Num, a razão tomou um espaço considerável; na outra, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. O gênio não é, entretanto, senão a **infância** controladamente **recuperada**, a infância agora dotada, para expressar-se de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais. É a essa curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e extático das crianças diante do **novo**, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem, luz, dourado, cores, tecidos furta-cores, encantamento da beleza embelezada pela toaleta (BAUDELAIRE, 2010, p. 27 – 28. Grifo do autor).

Essa “convalescência” do *flâneur* é percebida pelo “encantamento” que Calle diz demonstrar ao andar pela cidade como quem se interessa “vivamente pelas coisas”. Sophie, durante meses, segue estranhos pelas ruas de Paris para produzir sua poética. A artista francesa fotografou alguns estranhos e anotou seus gestos em cadernos até, finalmente, perdê-los de vista e esquecê-los. No final de janeiro de 1980, um desses estranhos foi apresentado a ela e disse que iria fazer uma viagem repentina a Veneza e, assim, surge a obra *Suite Vetinienne* (1980).

É importante frisar que Vito Acconci foi um dos pioneiros em perseguições para fins artísticos. Sophie Calle e Vito Acconci utilizam seus corpos como objeto de sua arte. A performance *Following Piece* (1969), realizada entre três e vinte e cinco de outubro de 1969, de Acconci, se deu



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes

a partir de perseguições de pessoas como experiência artística. O artista perseguiu indivíduos em Nova York e documentou os seus comportamentos em anotações e fotografias. Segundo ele,

Following Piece, potencialmente, eu poderia usar todo o tempo alocado e todo o espaço disponível: eu poderia ter seguido pessoas, durante todo o dia, todos os dias, por todas as ruas da cidade de Nova York. Na verdade, os episódios de perseguição variaram entre dois ou três minutos quando alguém entrou em um carro e eu não consegui pegar um táxi, eu não poderia seguir - por sete ou oito horas - quando uma pessoa foi a um restaurante, a um cinema.⁵ (Tradução nossa).



Figura 03. Vito Acconci, *Following Piece*, entre 3 e 25 de outubro, 1969, performance, fotografia © Vito Acconci 2008, cortesia de Vito Acconci.

Sophie Calle também anotou e registrou fotograficamente suas próprias percepções sobre performar na multidão e perseguir indivíduos na obra *Suite Vétinienne*. Em suas anotações, Sophie descreve, inicialmente, seus passos e gestos, quase como uma perseguidora de si:

5

Following Piece, potentially, could use all the time allotted and all the space available: I might be following people, all day long, everyday, through all the streets in New York City. In actuality, following episodes ranged from two or three minutes when someone got into a car and I couldn't grab a taxi, I couldn't follow - to seven or eight hours - when a person went to a restaurant, a movie. (<https://pt.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece>, acesso em 24 de janeiro de 2017).

Segunda-Feira. 11 de fevereiro, 1980.

22:00h. *Gare de Lyon*. Plataforma H. Área de embarque para Veneza. Meu pai me acompanha até a plataforma. Ele acena com a mão.

Na minha bolsa: um *kit* de maquiagem assim eu consigo me disfarçar; uma loira, esvoaçante peruca; chapéus; véus; luvas; óculos escuros; uma *Leica* e uma *Squintar* (lente equipada com uma série de espelhos que permite que eu fotografe sem olhar diretamente para o sujeito). Eu fotografo ocupantes de outras cabines e, então, vou dormir.

Amanhã verei Veneza pela primeira vez. [Grifo da autora] (CALLE, 1988, p. 415)⁶.

Como Sophie foi apresentada, em Paris, ao “estranho” escolhido por ela para ser perseguido em Veneza, a sua identidade “verdadeira” não pode ser exibida para que seu trabalho detetivesco não deixasse pistas. O disfarce de Sophie Calle pode remeter à atuação de si mesma ou do papel de detetive que ela fará durante a perseguição do “estranho conhecido” em Veneza. Em Ana Cristina Cesar, por sua vez, o disfarce pode ser evidenciado através do poema:

sou uma mulher do século XIX
disfarçada em século XX
(CESAR, 2013, p.247)

No texto, Ana utiliza-se da retórica como disfarce. Já Calle, vale-se do uso de peruca, óculos escuros e maquiagem, formando um conjunto que pode ser entendido, aqui, como uma espécie de máscara.

Sophie sai pelas ruas de Veneza à procura de Henri B., o perseguido. durante sua caminhada pela cidade, Calle fotografa espaços pelos quais Henri B. poderia ter passado. Essas fotografias (fig. 05) lembram imagens da cidade de Paris captadas pelos olhares do fotógrafo Eugène Atget (fig. 06). Ao vermos as imagens das fotografias de Atget, podemos pensar em um homem com sua câmera, andando pela cidade, transformando Paris em fotos por meio de seu olhar atento e convescente, tal qual um tipo de *flâneur* fotógrafo. Desse modo, Sophie Calle, em *Suite Vénitienne* (1980),



utiliza sua câmera, assim como Atget, para fotografar Veneza, entretanto, ela fotografa rastros de Henri B. que acabam por deixar, em algumas imagens, a fotografia “vazia” da multidão.

Já Ana Cristina Cesar grafa rastros “calçados no real” e menciona frequentemente imagens de cartões-postais de diversos lugares do mundo. Alguns desses cartões postais estão “vazios” sem a escrita de alguém, logo, sem identidade:

Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui, por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O Posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Acho que o final está em outro italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença (CESAR, 2013, p. 74).

Sophie Calle e Ana Cristina grafam rastros. Rastros estes que podem ser do século XIX, pois Eugene Atget realiza suas fotografias da cidade parisiense em plena transição da “velha Paris” para a modernidade e dá ênfase a isso em suas fotos. Textos de Ana Cristina Cesar também dissertam sobre rastros de vida – sejam eles inventados ou vividos, o que é impossível de ser definido. Pode-se fazer analogia com os rastros da saída da “velha Paris” para o início da modernidade em razão do que demonstra o eu-lírico no poema:

Parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos terminavam. Uma saída de vida. Em pequenos passos, apesar da batucada. Parece querer deixar rastros. Oh yea parece deixar. Agora que você chegou não preciso mais me roubar. E como farei com os versos que escrevi?

23.7.83 (CESAR, 2013, p. 289)



Ana Cristina Cesar e Sophie Calle:
pistas e despistas
Camila Lacerda Lopes



Figura 04. Fotografia de Sophie Calle na Perseguição a Henri. B.

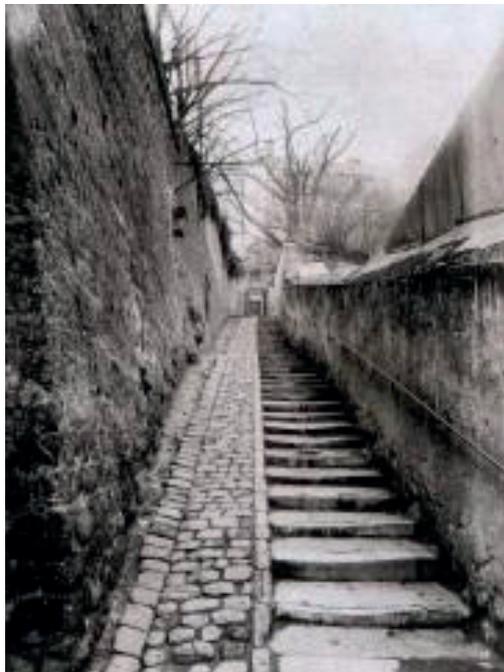


Figura 05. Fotografia de Eugene Atget.

Assim como Ana Cristina procura “rastros de vida”, Sophie Calle está à procura de rastros da vida de Henri B. sem que ele perceba que ela o persegue. Primeiro, talvez, seja interessante observar que há no texto uma tentativa de exibir em palavras os mínimos detalhes da personagem que Sophie cria para perseguir Henri B. Dessa forma, a artista se vale do disfarce e da câmera “Leica e [de] uma *Squintar* (lente equipada com uma série de espelhos que [a] permite [...] [fotografar] sem olhar diretamente para o sujeito)” (CALLE, 2013, p. 60 - 61) – para não deixar rastros seus.

Sophie Calle pode ser considerada, então, como uma atriz que acaba por vivenciar o gênero inventado por Poe. Em *Detective* e *Suite Vétinienne*, a artista é a protagonista de seu trabalho, como “o velho” e o seu perseguidor no conto *O Homem da Multidão* (2010), de Poe. Calle utiliza disfarces: Em *Suite Vétinienne* (1980), atua como uma perseguidora que não quer ser reconhecida. Sendo assim, as pistas e as despistas que ambas introduzem em suas obras podem levar o leitor a um abismo enigmático, no qual a dúvida é o que permanece como resposta.

Referências bibliográficas

Livros:

SOBRENOME, Prenome. *Título: subtítulo*. Edição. Lugar: Editora, ano.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. Please Follow Me. In: CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. São Paulo: SOPRO 71, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso (A)*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.



FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, Trad. Marise Curioni & Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Tradução de Silvana Garcia. 2014.

Citação de internet:

DIRE STRAITS. *Wild West End*. In: DIRE STRAITS. *Dire Straits*. Warner Brothers, 1978. <https://www.vagalume.com.br/dire-straits/wild-west-end-traducao.html> , acessado em 10 de janeiro de 2017

Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas.

Different contributions and connections between music making and as stages of the training process for the string family instrument teacher.

Thayná Bonacorsi¹
Jorge Luiz Schroeder²

Resumo

O que pode unir a reflexão sobre a pedagogia do instrumento e a preocupação educacional e política? Os princípios de grandes nomes do violino e da viola possuem alguma semelhança com os escritos de Larrosa e Gramsci? Essas reflexões são construídas no presente artigo, fruto de uma intensa revisão bibliográfica e inspirados em um estudo de caso.

Palavras-chaves: Pedagogia do instrumento; Violino; Viola; Gramsci; Larrosa.

Abstract

What can unite the reflection on the pedagogy of the instrument and the educational and political concern? Do the principles of the great names of the violin and viola bear any resemblance to the writings of Larrosa and Gramsci? These reflections are built in this article, the result of an intense bibliographic review and inspired by a case study.

Keywords: Instrument pedagogy; Violin; Viola; Gramsci; Larrosa

1

Thayná Bonacorsi é bacharel em Viola pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/Unicamp, no qual estudou sob a orientação do prof. Dr. Emerson de Biaggi, e é também licenciada em Artes, com habilitação em música, pela mesma universidade. Atualmente é aluna do mestrado em Processos e Práticas de construção e expressão musical na Universidade Estadual de Maringá - UEM sob orientação do prof. Dr. Paulo Lückman, no qual estuda performance e mediação tecnológica. E-mail: bonacorsithayna@gmail.com

2

Jorge Luiz Schroeder é bacharel em Composição pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/Unicamp, mestre e doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp, pesquisador do Instituto de Artes, Coordenador do Grupo de Pesquisa sobre Música, Cultura e Sociedade - MUSILINC, pesquisador do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação - LABORARTE, da Unicamp. E-mail: schroeder@unicamp.br



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

Para realizar a discussão sobre o processo de formação do professor de instrumento nos deparamos com duas forças já estabelecidas: a área da discussão técnica sobre o fazer musical (que podemos chamar genericamente de performática) e a área sobre as discussões de diferentes etapas e fases do processo de ensino-aprendizado (que podemos chamar genericamente de pedagógica). Temos como objetivo propor uma conexão entre essas grandes áreas na formação do professor de instrumento que vise atuar dentro do ensino coletivo e, para isso, discutiremos sobre os principais pontos de cada uma a seguir.

Dentro da pedagogia do instrumento, pensando na dupla violino e viola, podemos ressaltar três nomes já cristalizados: Carl Flesch³, Ivan Galamian⁴ e Simon Fischer⁵. Eles atuaram, respectivamente, na primeira metade do século XX, na segunda metade do século XX e próximo à virada do século XX para o século XXI, e publicaram obras teóricas visando fins práticos: o aprendizado do instrumento e a performance como um todo.

Carl Flesch, em seu livro *The Art of Violin Playing* (1924), criado como um guia para atualizar professores acerca dos métodos mais recentes para o ensino do instrumento, revela que seu principal objetivo era equipar violinistas com ferramentas que os permitissem pensar logicamente, por si próprios, e analisar problemas técnicos no violino em profundidade. Dentro do processo de escrita desse método podemos constatar que uma parte fundamental do texto se direciona ao professor indicando como passar as técnicas mais recentes no instrumento para seus alunos. Assim, Flesch não faz uma divisão por níveis, ou seja, o foco não são violinistas principiantes ou avançados, e sim violinistas *pensadores* e aqueles que querem pertencer a essa categoria.

Também existe uma ideia de valorizar a independência dos alunos nos escritos de Ivan Galamian, mais especificamente em seu livro/ensaio *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962), no qual o autor comenta a necessidade da naturalidade no tocar, deixando claro sua concepção de que a técnica tem de estar a serviço da interpretação. O correto passa a ser o que é natural para um aluno (ou seja, o que é confortável e eficiente).

Assim, o papel do instrutor seria ensinar alunos a ouvir (e se ouvirem) de maneira objetiva e se auto ensinarem, incentivando também a expressão

3

Carl Flesch (1873-1944) foi um dos principais pedagogos do violino do século XX, lecionando em Berlim, Amsterdã, Bucareste e Filadélfia.

4

Ivan Galamian (1903-1981) foi um importante violinista, de família armênia, que estudou em Moscou, em Paris e foi um importante professor contemporâneo de violino nos Estados Unidos da América, por incorporar aspectos tanto da escola Russa como da escola francesa.

5

Simon Fischer, violinista proeminente da atualidade, que abarca tanto a área da performance como a de educador publicou, durante os anos de 1991 a 2014, artigos na revista *The Strad*, nos quais discutia acerca de questões desde as mais básicas de técnica (como segurar o instrumento, como empunhar o arco, qual a direção da voluta etc.) até questões específicas de manutenção de técnica avançada (interpretação de peças de acordo com seu estilo, dedilhados clássicos, golpes de arco combinados etc.)



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

artística individual de cada aluno. Galamian é extremamente claro na sua exposição sobre a necessidade de se encarar a prática como uma extensão da aula, sendo papel do professor orientar seus alunos para uma *boa prática*, na qual cada aluno possa ser supervisor de si mesmo.

Simon Fischer estrutura seu primeiro livro, *Basics* (1997), como sendo fruto direto das experiências do autor com seus professores e da prática de escrever para a revista *The Strad*. Ao constatar que a grande dificuldade de se tocar violino (e aqui cabe citar a viola também) é a imensa quantidade de abordagens técnicas que se faz necessária para tocar uma simples frase ou uma peça inteira, o livro se dispõe a ser um grande compilado de exercícios que subdividem a complexa técnica violinística geral em técnicas menores e individuais (FISCHER, 1997, p. VI). Apesar do caráter majoritariamente prático de *Basics*, existem diversos momentos nos quais Fischer discute de maneira quase que ensaística sobre a origem ou a sua percepção de determinadas técnicas, escolhas interpretativas e referências musicais, o que possibilita sua associação com os escritos de Flesch e Galamian.

Fischer não só autoriza como estimula, ao criar esse compilado, que alunos de diferentes níveis e com diferentes questões técnicas utilizem do *Basics* como uma espécie de *Google* quando ainda nem se pensava nisso, ou seja: um espaço para que o instrumentista consulte referências, reveja sua técnica básica e aplicada e onde, principalmente, possa comparar diferentes pontos de vista sobre determinado assunto dentro da técnica violinística/violística.

De uma maneira geral, Flesch, Galamian e Fischer concordam que o objetivo final do processo educacional, para o professor, tem de ser o de construir um *aprendiz independente*⁶, que consiga perceber suas falhas e trabalhar para progredir, independentemente do seu nível técnico.

Associado a essa concepção técnica, vamos agora nos colocar em contato com dois filósofos da educação e do processo de ensino/aprendizagem do último século: Antonio Gramsci e Jorge Larrosa.

Concepções de Educação: Larrosa e Gramsci

Em suas *Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência* (2017), Jorge Larrosa⁷ denuncia algumas tendências ao se pensar o fazer pedagógico sob a perspectiva da educação. De um lado Larrosa coloca o par ciência/

6

No original: "independent learner".
Tradução dos autores.

7

Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. Foi professor convidado e ministrou cursos e conferências em diversas universidades europeias e latino-americanas. É membro de conselhos de redação e comitês científicos de uma dezena de revistas internacionais. Seus trabalhos, de clara vocação ensaística, se situam em um terreno fronteiro entre a filosofia, a literatura, o cinema e a educação. Trabalhou com artistas tanto das artes cênicas quanto das artes plásticas. É fundador e coordenador-geral do Mais Diferenças, associação para a experimentação em educação e cultura inclusivas.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

técnica, segundo ele, associado à uma perspectiva educacional “positiva e retificadora” em contraponto ao par teoria/prática, que o autor associa a uma perspectiva “política e crítica” (LARROSA, 2017, p.15). Do modo como aborda o problema das concepções educacionais, o autor acaba por constatar que se o primeiro par (ciência/técnica) justifica uma concepção educacional mais voltada para a busca de “eficiência” – e por essa razão sustentada por “tecnologias pedagógicas produzidas pelos cientistas, pelos técnicos e pelos especialistas” –, o segundo par (teoria/prática) se orienta para uma atitude crítica, que se compromete principalmente com uma “perspectiva política” (id. ib., p. 16). A alternativa que Larrosa propõe é a do par experiência/sentido. Mas antes de nos aprofundarmos nessa ideia, pensemos também em Gramsci.

Em seus *Cadernos do Cárcere* (1926-1937), Antonio Gramsci⁸ se debruça sobre diversos temas no tocante aos pares ciência/técnica e teoria/prática. Em especial, no seu caderno 12, Gramsci discute a formação do intelectual e a sua projeção de processo educacional, assim como o ideal de humano que se pretende formar.

A tradução comentada do Caderno 12 por Giovanni Semeraro intitulada *Intelectuais. Educação e Escola* (2021) foi um dos nossos principais livros de estudo durante a pandemia da COVID-19, mais especificamente no ano de 2021 junto com o livro *Tremores* (2017) de Larrosa. Numa tentativa de aproximação entre os autores percebemos em ambos uma análise e uma posição política e crítica em relação aos processos educacionais onde, em Larrosa, tem sentido a palavra “reflexão” e expressões como “reflexão crítica”, “reflexão sobre prática ou não prática”, “reflexão emancipadora” etc. (LARROSA, 2017, p. 15); assim como em Gramsci as noções de “intelectual orgânico”, “escola unitária” e “educação integral” convergem igualmente para uma preocupação política e crítica.

Se pensarmos no que Larrosa chama de *experiência/sentido*, sendo *experiência* um “significante suscetível de desencadear profundas emoções em quem lhe confere um lugar de privilégio em seu pensamento” (MARTIN *apud* LARROSA, 2017, p. 9) fica mais fácil compreender o que Gramsci chama de formação orgânica, ou seja, a crítica à formação dos funcionários que não “possuem nenhuma autonomia” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021,

8

Antonio Gramsci (1891-1937) foi um ativista político, jornalista e intelectual italiano, um dos fundadores do Partido Comunista da Itália. Em novembro de 1926 foi detido e levado para a prisão romana de Regina Coeli, onde foi condenado e passou o resto de sua vida na prisão. Mesmo submetido a maus tratos, Gramsci foi capaz de produzir uma grande obra “Cadernos do Cárcere”, que reúne uma revisão original do pensamento de Marx, no sentido histórico e com tendências a modernizar o legado comunista e adaptá-lo às condições da Itália.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

p. 50) mas sim a busca por encarar o processo de ensino/aprendizagem como uma etapa importante de compreender os interesses e considerar a situação mais ampla que compõe o aspecto formativo, visando “expandir a personalidade autônoma e responsável, com uma consciência moral e social sólida e hegemônica” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 55).

No caso de Larrosa esse primeiro ponto de aproximação se dá quando expõe o “sujeito da experiência” (LARROSA, 2017, p. 25). Ainda que utilize palavras de alguma forma estranhas à teoria marxista (esta que é sustentada por Gramsci), o sujeito da experiência se caracteriza principalmente “por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (id. *ib.*, p.25-26). Ainda que o autor considere essas características como “passividade” (e esta é uma das palavras estranhas que ele usa, aparentemente contrária ao ato político), abre uma fresta para uma aproximação com as ideias gramscianas quando vincula “passividade” à “paixão”, quando reivindica a “ex-posição” como atitude fundamental para a experiência.

Assim, apesar de Larrosa não defender explicitamente uma perspectiva de ação histórico-crítica, ou seja, uma visão marxista, como Gramsci claramente o faz e refaz em toda sua obra, uma possível conexão entre ambos se dá ao defenderem um processo dialético que forme um novo princípio educativo em torno da subjetividade (LARROSA, 2017, p. 72) e da autonomia de cada aluno pensada não em apenas formar cidadãos funcionais, mas sim criar condições para que todos sejam dirigentes de si mesmo (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 60) e assim possam construir novos meios de organização.

Refletindo sobre a atuação do professor de instrumento, a leitura de Gramsci associado ao pensamento de Larrosa potencialmente leva a crer e planejar ações com um ideal de tratar a Cultura (em especial, a música) não com pedantismo, mas sim como meio de “compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e deveres” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 65), com um objetivo de fundamentar a consciência do estudante, independente de se pensar em uma formação profissionalizante futura.

Uma vez apresentada a defesa de Gramsci sobre um constante processo de reflexão se torna mais fácil compreendermos a já comentada



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

experiência defendida por Larrosa, aparentemente separada de uma ação mais direta, mas associada a uma paixão impulsionadora, a uma reflexão sobre si mesmo, levando em conta aqui o sujeito receptivo, aberto e disponível (LARROSA, 2017, p. 25-26). A partir dessa constatação podemos reivindicar o objetivo da autonomia para uma formação musical calcada nesses conceitos. Mas uma autonomia que se sustenta em duas camadas. A primeira, fornecida por Larrosa, diz respeito à autonomia do aluno em sua *experiência*, na sua forma de apropriação dos modos de expressão musical em seu instrumento, no seu desenvolvimento pessoal como musicista; e a segunda, fornecida por Gramsci, que diz respeito à possibilidade das alunas e alunos de instrumento poderem se tornar também “dirigentes”, ou seja, “especialistas + políticos” (SEMERARO, 2021, p. 167).

Ensino de instrumento a partir das concepções oferecidas

Assim, se faz necessário rever um aspecto já trabalhado e comentado por Carl Flesch em seu livro *The Art of Violin Player* (1924) sobre os estágios entre o “não conseguir” e o “conseguir” tocar. Os projetos de extensão são normalmente os primeiros espaços para a iniciação à docência dos futuros professores de instrumento. Esta abertura da Universidade para a sociedade precisa ser pensada fora de uma visão paternalista, resistindo à “tendência de tornar fácil o que não pode ser desnaturado” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 68). Aqui deve se ter em mente que tornar um conteúdo acessível não significa simplificá-lo, afinal todo processo de aquisição de saber, e isto vale para qualquer área, torna fundamental aprender suas regras linguísticas⁹ (LARROSA, 2017, p. 60).

No caso do Instituto de Artes da Unicamp, um dos maiores programas de extensão implementados no campo da música (no sentido de público alcançado e discentes envolvidos) é o Projeto Primeira Nota.

Trata-se de um projeto¹⁰ desenvolvido pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/UNICAMP, em parceria com a Prefeitura Municipal de Campinas, via Secretaria Municipal de Educação (SME). Seu objetivo é oferecer a crianças e adolescentes, de 6 a 14 anos, aulas de teoria musical e ensino coletivo de canto e instrumentos.

9

Aqui é importante salientar que a aproximação que fazemos entre as várias linguagens (verbal, musical, cênica, cinematográfica, visual etc.) tem como base a filosofia dos sistemas de signos proposta pelos autores do chamado Círculo de Bakhtin (principalmente Bakhtin, 2009, e Volóchinov, 2017). Por esse viés teórico é que consideramos possível aproximar o alerta de Larrosa sobre a linguística com o campo do ensino de música, visto serem ambas (língua e música) igualmente sistemas de signos. A partir desse fundamento, à linguística, para o campo da linguagem verbal, corresponde a técnica e teoria musicais para o campo da música.

10

Todas as informações sobre o projeto foram retiradas de sua página na internet: <<https://www.campinas.sp.gov.br/primeira-nota/sobre-o-projeto.php>> Acesso em: 25 de Agosto de 2021.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

Popularmente conhecido por *CEMMANECO*, não exige conhecimento prévio de música para quem deseja se inscrever. Também não é preciso ter os instrumentos, pois esses são fornecidos pela escola. Os alunos de 6 a 10 anos entram no curso de musicalização e os de 11 a 14 anos já podem escolher entre aprender instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), sopro (saxofone, trompete, trombone, tuba, flauta e clarinete), percussão ou canto. Não é necessário que a criança tenha cursado as turmas de musicalização para se inscrever em instrumentos.

A experiência com ensino coletivo no Projeto Primeira Nota vem se desenvolvendo desde 2014, ofertando aulas coletivas, separadas por instrumentos (com quatro diferentes turmas dentro de cada naípe), aula/ensaio geral (para as cordas o ensaio de orquestra e para os sopros e percussão o ensaio com banda) além de conteúdos voltados para teoria musical.

Com todas essas pré exposições, podemos dar um exemplo de uma prática docente, que foi trabalhada em uma monografia sobre a experiência no Projeto Primeira Nota¹¹. Ali ficam explícitas as influências dos pensadores acima citados, isto é, o ideal de construção do conhecimento com o propósito de inserção do jovem na atuação criativa e autônoma, conjugando as inseparáveis áreas de criação teórica, prática e autodeterminação (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 118). Dessa forma buscamos expressar por meio de uma experiência prática o que nos estimula como ideal de princípio educativo, focando no tropo técnica/ciência e no humanismo/histórico, ou seja, na *práxis* no sentido gramsciano.

Durante o segundo semestre de 2019 e os meses de Fevereiro e Março de 2020, no qual ainda era possível ministrar as aulas de maneira presencial, a dinâmica de encontro era dividida em três momentos: (i) aula de naípe, (ii) aula de laboratório e (iii) aula de prática de grupo.

Aqui, nos concentraremos nas aulas de naípe¹², por serem as que ofereciam maior liberdade aos docentes e também por serem, na nossa visão, o *locus* privilegiado para a conexão que pretendemos explorar dentro do ensino de instrumentos de cordas friccionadas.

A estrutura do projeto, em um primeiro momento, requer a autonomia do professor perante a sala com uma média de 8 alunos por turma e uma constante proposição do ensino da técnica voltada para o tocar em grupo

11

O tema foi trabalhado de maneira mais complexa na monografia de Thayná Bonacorsi, disponível no link: <<http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1239194?guid=1665666408630&returnUrl=%2ffresultado%2fflistar%3fguid%3d1665666408630%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1239194%2312-39194&i=1>> Acesso em 16 de Out de 2022.

12

Realço que essa escolha não se baseia de maneira alguma em diminuir a importância ou valor das demais aulas, mas sim para possibilitar um maior rigor metodológico sobre o tema.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

e desenvolvendo a colaboração tão cara em grupos musicais e importante para a sociabilidade dos jovens.

Assim, durante todos esses meses foi orientado um trabalho pensando no desenvolvimento técnico voltado para o repertório, que já havia sido previamente escolhido pelos professores e coordenadores do projeto. Verificamos que desde o começo há uma excelente atitude de trocas coletivas, com um nítido avanço dos alunos, inclusive pelo senso de grupo, que alguns já possuíam entre seus pares.

Realçamos também um claro vínculo de afeto pela orientação. O papel do projeto como algo além da técnica, mas também voltado para o senso de pertencimento, de desenvolvimento das capacidades dos alunos e da mostra dessa capacidade para o público gera um envolvimento emocional centrado na figura do professor.

Dentro do Regimento de Contrato com os monitores (ou seja, discentes dos cursos de graduação em música que atuam como professores no projeto), devido a relação de trabalho ser via estágio, é estritamente proibido prolongar o vínculo empregatício para além dos dois anos. Essa troca constante de monitores possibilita que um maior número de alunos da graduação possa experimentar a prática de trabalho que a vida profissional certamente irá oferecer, porém também gera pequenas rupturas nas gerações de alunas e alunos atendidos pelo projeto. E esses processos de troca de professor/monitor são sempre acompanhados de perto pelos coordenadores do Projeto.

O trabalho que foi desenvolvido no âmbito virtual também precisou de adaptações para acomodar o aspecto da afetividade e do ensino da técnica. De maneira geral se percebeu que as crianças sentiam falta de conversarem, serem ouvidas e estarem entre pares, assim como se constatou certa dificuldade em perceber seus avanços, as melhoras em áreas técnicas e o aumento do repertório.

Dessa forma, o trabalho foi dividido em tópicos semanais, separados em técnicas menores como defende e comenta Fischer, Galamian e Flesch em seus livros. Organizados semanalmente com foco em um dos pontos principais de ação no fazer musical do instrumento (mão direita/arco ou mão esquerda/notas), esses conteúdos objetivavam desenvolver a consciência



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

corporal e novas ferramentas de escolha/auto percepção, uma vez que as aulas *online* limitam o olhar (e também a audição) sobre o desenvolvimento técnico do indivíduo.

Essa divisão da técnica encontra semelhanças com métodos de ensino de esportes, dentre eles o *método analítico* (GARGANTA, 1995). Este é caracterizado pela divisão de uma prática esportiva em partes menores, que devem ser ensinadas antes mesmo de se ensinar o movimento esportivo como um todo. Ou seja, vai da aprendizagem das divisões até chegar ao jogo, propriamente dito. Da mesma forma em seu livro, Fischer subdivide a técnica geral em técnicas menores, que levam ao aprendizado do fazer musical como um todo.

No planejamento das aulas do semestre, uma divisão por complexidade dos exercícios acabou exigindo delimitar pontos rígidos para cada nível de aprendizagem (podendo variar entre Iniciante, Intermediário e Avançado ou entre as turmas já pré definidas no Projeto como A, B, C e D), e essa questão não é levantada em momento algum por Carl Flesch, Ivan Galamian ou Simon Fischer. Em *Basics*¹³, inclusive, é aberta uma discussão que envolve o foco do estudo (seu movimento principal, sua potencialidade e sua principal funcionalidade) como forma de em alguns casos desenvolver uma base sólida de técnicas e/ou auxiliar a criar um arcabouço/mantê-lo¹⁴.

Entretanto, Fischer fala sobre as quatro premissas de atuação dos exercícios que propõem - Articulação, AFINAÇÃO, Produção de Som e Ritmo - chegando em alguns casos a especificar, em textos corridos e complexos, pontos de atuação que confluem, dentro de cada uma das grandes áreas que organizam o índice.

Pensando nessas grandes áreas ou premissas de atuação, as aulas do projeto se tornavam mais dinâmicas e por consequência mais cativantes para os alunos. Dentro de uma aula presencial era possível inclusive jogar com o espaço das aulas, variando os exercícios entre o nível médio (sentados na cadeira) e o nível alto (em pé), jogando também com a ideia de correlação.

Correlação, aqui, é utilizado no sentido que Fischer traz de Ivan Galamian, ou seja, do processo de aprendizagem que considera o controle que nasce do estímulo mental do executante e posteriormente se torna uma ação muscular. Essa relação mente-músculo é chamada de 'correlação'

13

Esse tema é abordado com mais detalhes no artigo fruto da minha Iniciação Científica sob orientação do professor Dr. Emerson de Biaggi, disponível no link: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/article/view/550>> Acesso em 22 de fev de 2022.

14

Este seria, por exemplo, o caso de instrumentistas de alto nível sem uma grande disponibilidade de tempo para estudar técnica diariamente



(GALAMIAN, 1985, p. 5), e ela foi muito comungada nos processos de planejamento de aulas e escolha de repertórios.

A base para a preparação das aulas, no Projeto Primeira Nota, sempre fora o repertório e, portanto, a técnica necessária para executá-lo. No novo contexto de quarentena que se impôs e que implicou a falta da troca entre as alunas e alunos, se fez necessário pensar em um material de apoio básico para todos. Este material deveria ser capaz de equilibrar dois pontos importante para a unidade de uma turma tão heterogênea: visitar conteúdos mais complexos sempre que necessário e produzir e/ou delegar atividades de acordo com as dificuldades que cada um apresentava (de modo a estimular seus pontos fortes sem deixar o conteúdo estagnado ou desinteressante, sempre oferecer desafios consciente de que esses não se tornassem impossíveis ou frustrantes).

Em grande parte, todo material fora moldado com pequenas alterações para cada aluno, seja com um maior número como sugestão de repetições, com um enfoque em afinação, no arco, ritmo etc., tanto para as possíveis dificuldades de assimilação como para as questões de manutenção prática para quem não tem o instrumento em casa. E essas divisões acima citadas se concentram nas premissas de atuação, que foram comentadas anteriormente com base nos escritos de Simon Fischer.

Consideramos como positiva a frequência e o envolvimento dos alunos nas aulas virtuais, sendo um dos resultados o fato de quase todos já estarem com as duas peças prontas, em pouco mais de dois meses de aulas ministradas. A principal contribuição parental fora indubitavelmente o fornecimento de aparelhos digitais apropriados para as aulas (principalmente computadores ou celulares e redes de conexão).

Alguns pontos extras: possíveis conexões

Retornando aos nossos autores de base e agora apontando suas teorias para a educação musical mais especificamente, nas *Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência* (2017), um dos capítulos do livro *Tremores* (2017), Jorge Larrosa aponta uma tendência recente ao se pensar o fazer pedagógico: sob a perspectiva da educação no par teoria/prática,



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

no qual se percebe uma análise e posição política e crítica que se instaura no termo “reflexão” e em expressões como “reflexão crítica”, “reflexão sobre prática ou não prática”, “reflexão emancipadora” etc. (LARROSA, 2017, p. 15), como enfatizamos anteriormente. Assim, as contínuas reflexões sobre os resultados esperados, o repertório selecionado e as técnicas e metodologias que funcionaram entre as turmas ganharam maior atenção para unificar os esforços sem homogeneizar ou suprimir as individualidades de cada turma e seus respectivos desafios, como bem realçam França e Swanwick: “A técnica deve ser encarada como um instrumento para traduzir intenções e concepções musicais em padrões sonoros” (FRANÇA, SWANWICK, 2002, p. 14).

Galamian (1964) reforça que um dos principais pontos de observação para o professor é reconhecer que seus alunos são diferentes, e assim não tomar regras rígidas dentro do processo de ensino do instrumento. Ao contrário: deve-se estudar o aluno para ajudar a superar suas dificuldades e a ampliar suas potencialidades.

Gostariamos de reforçar aqui a discussão aberta por Galamian sobre a subjetividade de cada aluno, o que ele chama de “personalidade” conectando-o ao pensamento de Larrosa, que defende a necessidade de considerarmos os educandos como sujeitos críticos que se comprometem com práticas educativas concebidas sob uma perspectiva política, independente dos êxitos dos resultados, mas explicitamente construída pelo monitor com uma infinidade de estratégias reflexivas, ou seja, partidárias da educação como práxis política (LARROSA, 2017, p. 16).

Aqui consideramos necessário fazer uma pequena reflexão sobre o processo de formação de professores de instrumento: “Por trás de toda proposta pedagógica há uma concepção de mundo e um projeto político” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 147). As sugestões de atuação, o cuidado com o planejamento e a preocupação em tornar o aluno um aprendiz *independente*¹⁵ no melhor sentido que Carl Flesch defende colocam o professor estagiário na busca por se tornar um legítimo *intelectual orgânico* na definição de Gramsci: sendo o responsável pela real democratização do conhecimento, sem prevalecer uma divisão atávica entre os frequentadores da Academia e da comunidade geral, mas sim construindo uma relação ativa e recíproca entre professor e aluno (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 113).

15

O principal pensamento objetivo de Flesch com seu livro *Die Kunst des Violin-spiels* (Berlim, 1923) é fornecer aos instrumentistas ferramentas que lhe permitam pensar logicamente, podendo assim analisar os problemas que enfrentam ao tocar com profundidade, testar as soluções e assim ampliar suas habilidades no instrumento.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

Larrosa (2017) sugere, como já vimos, pensarmos a educação a partir do par *experiência/sentido* e não apenas no par teoria/prática (LARROSA, 2017, p. 16). *Experiência* aqui assume o sentido de ser o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca (id. ib., p. 26), e assim o saber da experiência está separado do saber científico tradicional, positivista, e não pode ser traduzível em um acúmulo de informações. Nesse sentido, Larrosa sugere o conhecimento como uma forma de apropriação mais ampla do mundo, que não se resume à *ratio* (id. ib., p. 17)

Apoiado na filosofia de Heidegger, no que concerne à noção experiência, Larrosa aprofunda suas ideias deixando-as mais nítidas a partir da filosofia fenomenológica (que em termos gerais se distancia em vários pontos do materialismo histórico-dialético mas que, mesmo assim, não impede aproximações pontuais relevantes para o pensamento educacional da música nos termos aqui propostos):

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* LARROSA, 2017, p. 27).

Assim temos uma definição de experiência que corrobora com a acima descrita receptividade, que relembra perigos, e que, como realça nas últimas linhas, tem como componente fundamental a capacidade de formação ou de transformação (LARROSA, 2017, p. 17).

Durante séculos, o saber humano havia sido entendido como um *páthei máthos*, como uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Este é o saber da experiência: o que se adquire no



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento (LARROSA, 2017, p. 31).

Dentro dessa perspectiva é possível afirmar que o saber da experiência é um saber particular, pessoal, relativo a cada sujeito e que esse saber não pode ser isolado do indivíduo que o encarna (LARROSA, 2017, p. 32). Aqui confirmamos a importância de uma avaliação contínua do processo de aprendizagem dos alunos, e não com provas exclusivamente técnicas ou de carácter mecânico que são usualmente feitas em centros de educação musical¹⁶.

É fato que a performance e consecutivamente o ensino da performance requerem uma série de acomodações por parte dos alunos (SWANWICK, 2014, p 17 - 25): ajustar sua postura corporal, ajustar seu movimento de braço, realinhar seus movimentos de maior amplitude (como braço e ombro) até os de menor amplitude (dedos ou punho) de carácter físico mas também de carácter interpretativo e, portanto, intencional. E que esse processo leva tempo.

Mencionado o âmbito da autonomia individual, aquele âmbito que propusemos explorar a partir das ideias de Larrosa, passaremos agora para o âmbito mais amplo da autonomia vinculado à ideia do "dirigente". É quase senso comum ouvirmos o comentário de jovens formados no campo educativo que eles acabam aprendendo a dar aulas quando vão dar as aulas, no embate corpo-a-corpo com alunas e alunos, no chão da sala de aula. Há frequentemente um estranhamento das jovens professoras e professores ao enfrentarem as distintas e inusitadas situações educacionais aos quais passam a ser submetidos na vida profissional da educação.

E isso não é diferente com as professoras e professores de música. Muitas vezes precisam enfrentar situações para as quais não se acham preparados, tais como, ter que modificar arranjos de partituras, adaptando-

16

Digo isso pois inúmeros programas de curso dentro da graduação defendem um nivelamento por provas de performance com banca. Assim como são feitas as avaliações para entrada de novos alunos em cursos de instrumento de instituições públicas.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

os às possibilidades distintas das alunas e alunos; muitas vezes ter de realizar arranjos de músicas para suas alunas e alunos; enfrentar níveis muito diferentes de entendimento, de habilidade, de familiaridade e de interesse com o mundo musical simultaneamente; enfrentar falta de condições materiais para o ensino; ter de encarar limites para propostas criativas que poderiam desenvolver melhor alunas e alunos etc., para ficarmos no campo estritamente musical.

Nessa esfera de formação que consideramos importante a proposta de Gramsci. Quando ele indica a necessidade da formação do intelectual dirigente, nos leva a pensar no nível maior de autonomia que a formação de professoras e professores de música poderia oferecer se levasse em conta a sua formação integral no sentido de Gramsci. O que ele quer dizer com “formação integral” pode ser resumido rapidamente como um “novo princípio educativo” que conjuga o “trabalho, como ‘atividade teórico-prática’, com o protagonismo político” (SEMERARO, 2021, p. 138).

Tentando traduzir essa ideia para o campo musical, o conhecimento sobre a situação da música na sociedade atual, particularmente da posição cultural e profissional que os instrumentos de cordas friccionadas ocupam nos vários gêneros musicais, além de suas várias formas de manifestação (não só a performance tradicional orquestral ou de câmara, mas também a improvisação, a composição, o arranjo, o conhecimento técnico-teórico e histórico, enfim, a criação no sentido amplo: artístico, musical, sociocultural e pedagógico), seria fundamental para a formação de um profissional da educação musical “orgânico”, que estimulasse as transformações necessárias à difusão do âmbito musical a todos os estratos sociais, assim como a transformação de seus educandos.

Nesse sentido, a partir da implementação de propostas sustentadas pelas ideias educacionais expostas aqui, as novas professoras e professores de violino e viola se tornariam, ao mesmo tempo, tanto transformadores da situação musical e cultural quanto formadores dos novos transformadores!

Conclusões

Para terminar, afirmamos que observar a construção do Projeto Base (2019) do Projeto Primeira Nota sob os óculos da noção plástica de *experiência* de Jorge Larrosa e o papel do monitor sob a perspectiva de uma educação



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

histórico-crítica, ansiando a construção de um *intelectual orgânico* de Antonio Gramsci, nos permite uma interpretação do tipo mais amplo da formação que o projeto pretende oferecer aos seus alunos beneficiados assim como, no estágio docente, para os alunos da graduação do IA/Unicamp que atuam como monitores no projeto. O processo de diálogos contínuos adotado pelo Projeto Base nos parece promissor no sentido da formação de agentes autônomos para o campo musical: tanto as novas professoras e professores de música quanto as novas alunas e alunos de instrumento.

Se por um lado o aprendiz independente de Flesch se apresenta como um aluno formado de maneira integral, como defende Gramsci, por outro a formação integral, visando um intelectual orgânico, não pode suprimir a experiência, a paixão e o atravessamento que é natural das artes. Esse atravessamento funciona como um motivador, para assim justificar que o professor possa se autodeterminar como um educador politicamente comprometido com as organizações populares, de acordo com Gramsci, ou um professor aberto às subjetividades e disposto a construir com seu aluno de acordo com Galamian.

Durante todo o caderno 12 de Gramsci vemos uma preocupação constante com as disciplinas “criativas”, como forma de saberes destinados a forjar personalidades conscientes, livres e socialmente responsáveis, capazes de assumir compromissos individuais e coletivos sem imposições exterior (Q 12, 1, p. 1.537). E é esse cuidado que acreditamos que deva ser ressaltado no ensino de cordas, para além de convenções técnicas ou tradicionais.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. Marxismo e filosofia da linguagem. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

FISCHER, Simon. Basics: 300 exercises and practice routines for the violin. Edition Peters, 1997.

FLESCH, C. The art of violin playing. New York: Carl Fischer, v. 1, 2000.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. Em pauta, v. 13, n. 21, p. 5, 2002.



Contribuições e conexões entre o fazer musical e as diferentes etapas do processo de formação para o professor de instrumento de cordas friccionadas

Thayná Bonacorsi
Jorge Luiz Schroeder

GALAMIAN, Ivan; GREEN, Elizabeth A.H. Principles of violin playing & teaching. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, c 1985.

GARGANTA, J. Para uma teoria dos jogos desportivos colectivos. In: GRAÇA, A.; OLIVEIRA, J. (Ed.). O ensino dos jogos desportivos. 2. ed. Faculdade de Desporto da Universidade do Porto: Rainho & Neves Ltda. v.2, p. 11-26, 1995.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. Autêntica, 2017. Ebook disponível em: <<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/192592/epub/8?code=UHxFn7RU3qiXipA6sAXwIrp1/Okv1ktN4DcqlSgryEKz+8jvqGIN2Ce90vDh4PB9Owr+vD/4Ug+Ew6Gg==>> Acesso em 07 nov. 2021.

SEMERARO, Giovanni; MACHADO, Maria Margarida (trad). INTELECTUAIS, EDUCAÇÃO E ESCOLA: Um estudo do caderno 12 de Antonio Gramsci. 1ª Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

SWANWICK, Keith. Música, Mente e Educação. Tradução de Marcell Silva Steuernagel. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

VOLÓCHINOV, Valentin. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.



Artigo definido, prefixo, ditadura

Definite article, prefix, dictatorship

Luiz Philip Fávero Gasparete¹

Resumo

O artigo tem como objeto de estudo principal o documentário *Os arrependidos* (2021). Trata-se de uma obra que aborda o período da ditadura militar em função de personagens peculiares: os ex-militantes que se retrataram publicamente pela participação na oposição armada ao regime. O trabalho se concentra no título da produção de modo a mostrar como certo detalhe, a presença do artigo definido *os* no nome do filme, reflete dados mais amplos, inclusive juízos dos realizadores sobre a matéria da narrativa. Como contraponto, o artigo também discute a inclusão do prefixo *in* no título do livro-reportagem *Injustiçados* (2021), a propósito dos ex-guerrilheiros executados pelos tribunais revolucionários por supostas traições e colaborações com os agentes repressores.

Palavras-chave: títulos; ditadura; arrependimentos; justiça.

Abstract

The main object of the article is the documentary *Os arrependidos* (2021). The movie approach the period of the military dictatorship in terms of peculiar characters: the ex-militants who publicly recanted for having participated in the armed opposition to the regime. The article focuses on the title of the production in order to show how a certain detail, the presence of the definite article *os*, reflect broader issues, including the directors' judgments about the subject of the narrative. As a counterpoint, the article also discusses the inclusion of the prefix *in* in the title of the book *Injustiçados* (2021), about the ex-guerrillas executed by the revolutionary courts for alleged betrayals and collaborations with the repressive agentes.

Keywords: titles; dictatorship; public regrets; revolutionay justice.

1

Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Mestre em Estudos Literários pela UFJF. Licenciado em Letras Portugueses – Literaturas de Língua Portuguesa pela UFRJ.



1. Introdução

Ganhador da 26ª edição do festival É Tudo Verdade como melhor longa-metragem brasileiro de 2021, o documentário *Os arrependidos* se concentra no caso dos militantes de esquerda que, após o envolvimento na oposição armada ao regime ditatorial e a submissão à prisão e à tortura, passaram a renegar o confronto violento, os ideais revolucionários ou até mesmo a crítica aos ditadores. Chamadas à época de *arrependimentos*, essas retratações foram amplamente exploradas pela propaganda oficial para desmobilizar potenciais guerrilheiros e convencer a opinião pública a respeito da necessidade da perseguição ostensiva a opositores. O filme é dirigido por uma dupla: Ricardo Calil, diretor já conhecido por vários trabalhos no campo do cinema documental, como *Cine Marrocos*, *Eu sou Carlos Imperial* e *Uma noite em 67*; e Armando Antenore, jornalista que fez sua estreia na área da produção cinematográfica justamente com a obra em debate.

O que há de singular no recorte temático é o destaque dado precisamente àqueles que participaram das contestações mais radicais ao regime e ficaram marcados pela presumida contribuição com seus algozes. São figuras hostilizadas por diferentes setores da opinião pública, desde os mais favoráveis à ditadura até os assumidos revolucionários de esquerda. Focando a realização do trabalho, também são figuras cujas trajetórias envolvem contradições que tornam embaraçoso qualquer julgamento categórico, ainda que determinadas posições ou declarações despertem admiração ou repulsa imediata. A escolha garante, de antemão, um lugar especial para a obra entre as inúmeras que se voltam para o ciclo ditatorial, o que pode ser amparado em diferentes estudos sobre livros e filmes que se enquadram na categoria.

É o que se percebe, por exemplo, se consultada a síntese proposta por Karina Marques (2020) em artigo direcionado para a análise dos romances *Não falei*, de Beatriz Bracher, e *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. Nas notas introdutórias sobre os objetos de estudo, a autora aponta como “seus personagens não se apresentam ao leitor dentro dos padrões de resistência e de resiliência associados à imagem do herói combatente”, o que faz dos protagonistas “seres acabrunhados, [...] marcados pela culpa e autopunição” (MARQUES, 2020, p. 2). Essa interiorização do problema



para uma esfera subjetiva seria, nas palavras da pesquisadora, um processo característico entre os desertores e colaboracionistas, cujas ações são julgadas mais como opção individual do que efeito da violência sistêmica que se abatia sobre os cidadãos comuns. Amparada na Lei da Anistia de 1979, tal transferência da responsabilidade é decisiva para entrever as dificuldades que cercam quem se propõe a discutir os casos.

Algo adicional é sugerido por Fernando Perlatto (2017) em artigo que busca traçar um panorama dos romances publicados no contexto do cinquentenário do golpe militar, por volta de 2014. O historiador argumenta que as obras ficcionais em torno da efeméride “contribuem para tornar mais complexa a compreensão de diversos aspectos relacionados à luta armada e às escolhas realizadas pelas pessoas naquele momento” (PERLATTO, 2017, p. 732). Estão inseridas nessa etapa as narrativas que dão maior atenção ao caso de delatores e “cachorros”, militantes infiltrados nas organizações a serviço da ditadura. De acordo com o pesquisador, mudanças de perspectiva como as citadas tornam mais concretos e diversificados os perfis daqueles que atuaram ativamente na oposição ao regime, mostrando o lado mais dramático e intrincado de suas decisões.

Em suma, *Os arrependidos* se debruça sobre histórias que, de saída, estabelecem uma série de impasses e levam a difíceis resoluções de ordem estilística. São muitas as opções dos diretores que poderiam ser lidas em função dos referidos dilemas, como a montagem que justapõe os depoimentos dos personagens com documentos de arquivo e propagandas oficiais da época, as perguntas feitas pelos entrevistadores, a maneira como os entrevistados são filmados em suas casas, etc. Entretanto este texto pretende fazer um exame centrado no título de modo a mostrar como a aparição de um item, secundário e insignificante à primeira vista, permite flagrar posicionamentos dos autores diante de sua matéria e de seu trabalho.

2. Do substantivo ao artigo definido

Uma das conversas de que os diretores de *Os arrependidos* participaram em sequência ao lançamento do filme ocorreu no canal 3 em cena, em uma transmissão ao vivo feita em 25 de março de 2021. No debate, uma lista extensa de questões pertinentes foi apresentada aos realizadores,



como aquelas relativas à montagem, à recepção dos personagens ao filme, à relevância do assunto para o cenário político atual, à conexão de certas opções com essa conjuntura, etc. Entre essas questões, houve uma particularmente importante para o que se projeta aqui.

Em sua primeira intervenção, após um rápido comentário crítico sobre o encerramento da obra, o montador e cineasta Eduardo Scorel faz uma provocação aos entrevistados a propósito do título escolhido. Scorel menciona, de início, o fato de que dois dos personagens ouvidos rejeitam expressamente o rótulo de *arrepentidos*, além de lembrar o depoimento de um ex-militante já falecido, gravado em carta lida por sua viúva, em que se denunciaria a farsa dos arrependimentos. Seguindo o raciocínio, elabora algumas interpretações que, com pequenas adaptações para facilitar a leitura, cabe transcrever:

Apesar disso, vocês escolheram um termo para título com o qual o próprio filme não parece saber muito bem como lidar. Tanto que às vezes ele é citado entre aspas nas legendas - e por uma das personagens que usa o termo e diz "entre aspas". E às vezes ele aparece sem aspas. Mas também, tentando simplificar, eu acho que a opção que vocês fizeram resulta, para o espectador, numa sentença, sentença moral e condenatória, definitiva para os personagens. É como se vocês tampassem um carimbo na testa dos personagens. Como se vocês estivessem julgando moralmente. (ANTENORE; CALIL, 2021, 24:27-25:33)

De maneira a embasar a reflexão e explicitar o teor de sua provocação, Scorel recorre ainda a algumas ideias do célebre documentarista Eduardo Coutinho, antes já referidas pelo próprio Ricardo Calil. O montador observa que, para Coutinho, era essencial que o cinema documental tanto ouvisse "a razão do outro sem lhe dar razão" como também não julgasse os seus personagens. É em função dessa espécie de mandamento ou princípio, que remonta à teoria do sociólogo Pierre Bordieu, que o debatedor formula finalmente suas dúvidas: "Eu gostaria de saber como vocês chegaram a esse título. E se vocês não têm esse sentimento, que para mim é muito forte, de que o título prejudica o filme, prejudica o entendimento do filme."



A resposta dos diretores aos questionamentos é parecida. Ricardo Calil argumenta que todos os personagens, independente dos danos sofridos ou da visão sobre os acontecimentos, foram marcados pelos reportados eventos históricos e pelo rótulo de *arrepentidos*. Isto é, previamente ao filme, as pessoas escutadas já haviam sido agregadas pelo arrependimento e inelutavelmente associadas a esse nome. De tal forma que, objeto o cineasta, a sujeição à sentença era um dado e coube ao documentário trazer isso à tona ao longo da narrativa e tentar entender como os entrevistados se relacionam hoje com essa marca. Dessa perspectiva, haveria uma contradição programática entre título e filme, já que este procura relativizar e problematizar o peso condenatório daquele.

De sua parte, Armando Antenore reconhece a importância do tópico e admite que, nas conversas sobre o título durante a elaboração da obra, frequentemente surgia o receio de que o estigma da expressão fosse reafirmado. Apesar disso, concordando com o seu parceiro, o autor esclarece que a tarefa assumida foi a de “repetir o rótulo e questionar o rótulo dentro do filme” e avança que não só o sentido do termo é suspenso ao fim da narrativa como ganha conotações discrepantes nos subsequentes momentos da montagem. Dando um passo adiante, Antenore decreta ainda que não há qualquer arrependimento nos casos retratados, já que a existência da tortura ou somente sua ameaça invalida a noção de que alguma daquelas pessoas possa ter se arrependido verdadeiramente, se levada em conta a liberdade de reflexão que um autêntico gesto dessa categoria exigiria.

Como se vê, a pergunta e as respostas tocam em pontos extremamente graves e levam a celeumas intermináveis. No que se refere às percepções divergentes do título em específico, a contenda se organiza em torno de válidas considerações. É coerente conjecturar, como quer Escorel, que replicar no título do documentário um rótulo histórico acaba por fazer que seu peso recaia mais uma vez nos personagens, afinal o nome de uma obra tem destaque pouco comparável em uma criação no sentido de cristalizar ideias e insinuar apreciações. Porém, soa bastante contundente a defesa dos diretores de que pode ser crítica a relação de uma produção com a expressão que a intitula e de que cabe aos espectadores acompanhar a narrativa para captar a tentativa de subversão do estigma. Sem abandonar



o dissenso e tentando acrescentar mais elementos à disputa, talvez seja oportuno dedicar um pouco mais de atenção ao outro componente do título, que antecede o substantivo *arrepentidos*, o artigo definido *os*.

Não tão aludidas como as recuperadas por Escorel e Calil, outras diretrizes delineadas por Eduardo Coutinho oferecem algumas pistas do que está em jogo. Um bom registro delas pode ser encontrado no documentário *Apartamento 608*, de Beth Formaggini, que acompanha os bastidores da gravação de *Edifício Master*, consagrada obra do diretor. Numa das cenas que parece se passar em um bar ou restaurante, o documentarista conversa com a sua equipe sobre possíveis títulos para o material que estava sendo gravado e, subitamente, improvisa uma teoria acerca do emprego de artigos em nomes de filmes e dos problemas que decorrem dessa alternativa. Encadeados num momento de descontração entre as filmagens, em geral muito tensas, os parâmetros são os seguintes:

Nunca dê o nome de um filme com um artigo. *O fio da memória*. Me fodi. *Cabra marcado para morrer*. Se tivesse "um cabra", fodeu. Não, e eu digo com força: o artigo mata, sabe? Não pode ter o artigo. Pensa nos grandes filmes: *Cidadão Kane*, *Acosado*. Não, sério mesmo. É claro que não é regra, entende? Não ter o artigo, a coisa tem uma secura, uma dimensão, entende? [...] É tanto o geral como o particular. O artigo é mortal. (APARTAMENTO 608, 2009, 33:45-34:26)

É difícil não perceber incongruências que se infiltram nos postulados. Por exemplo, é curioso que Coutinho, ao pensar nos ilustres filmes do cinema internacional que corroboram seu pensamento, utilize não o título original das produções, mas a sua tradução quando da exibição no Brasil. Assim, o diretor parece não dar importância ao fato de que, em sua língua original, a obra de Godard (*À bout de souffle*) é intitulada com uma expressão iniciada por uma preposição, o que leva o caso a não se encaixar tão bem no argumento. Outro dado inusitado é que, nos anos seguintes à fala, o cineasta tenha dirigido documentários decisivos cujos nomes recorriam a artigos de modo marcante: *O fim e o princípio* (2006) e *As canções* (2011). É claro que essas informações não invalidam as teses e que é possível manter essas resoluções sem abdicar das premissas, como se fossem exceções já



previstas na regra, mas não deixa de ser intrigante fazer essas constatações.

Ironias à parte, vale voltar ao cerne da explicação. O que leva Coutinho a prescrever a ausência de artigo é a possibilidade de, com a supressão, os filmes conservarem uma tensão entre o geral e o particular, de abarcarem tanto os indivíduos específicos filmados quanto um estrato mais amplo que os inclui. Logo, há uma recusa simultânea do artigo definido e do indefinido, pois não interessa ao diretor nem a restrição definitiva do referente comumente associada ao primeiro nem uma dissolução da singularidade que frequentemente decorre do segundo. Salvo engano, o cineasta parece intuir que o emprego isolado do substantivo acarreta uma ambiguidade desejável na medida em que o artigo não comparece e, ao mesmo tempo, se mantém implícito, sempre evocado tacitamente pelo nome. Essa dualidade da omissão foi exemplarmente manipulada em *Peões* (2004), que Coutinho pensou em chamar de *Os peões do ABC*² e que, na designação final, alcançou muito da “secura” e da “dimensão” almejadas durante a gravação de *Edifício Master*.

Aceita a síntese, a teoria do documentarista sobre o emprego ou não dos artigos se concentra, sobretudo, na oposição entre determinação e indeterminação do referente, de fato a maneira mais habitual de diferenciar os subtipos da classe de palavra. Todavia, esse não é o único paradigma disponível para compreender a semântica dos artigos definidos, subcategoria envolvida na nomenclatura do filme aqui selecionado. No que diz respeito a *Os arrependidos*, talvez seja necessária uma avaliação que se baseie em esquemas adicionais para compreender o título do documentário em todas as suas nuances. Por essa via, duas noções complementares profícuas são, por assim dizer, a de agência, a partir da qual é possível opor atividade e passividade, e a temporal, a partir da qual se constata uma oscilação entre passado e presente.

Antes, contudo, cumpre explorar as dificuldades impostas pelo nome da obra a um entendimento baseado somente na problemática da determinação. Uma dessas dificuldades se apresenta com facilidade e está ligada ao número de ex-militantes entrevistados. Dando maior peso ao artigo *os* que abre o título, a tendência natural é supor que todas as pessoas marcadas pela alcunha de *arrependidos* são ouvidas pelo documentário.

2

A vontade inicial de dar esse nome ao filme foi afirmada por Coutinho numa entrevista de 2002 à jornalista Marília Gabriela, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U>>. Acesso em: 04 ago. 2022.



No entanto, não é bem o que ocorre. Como é explicitamente assinalado pela voz narrativa que surge em certos momentos, houve mais guerrilheiros sujeitados aos arrependimentos, dos quais uma parte não chegou a ser consultada pela produção e outra parte preferiu não se pronunciar. Somado a isso, duas figuras importantes no filme são, na verdade, parentes dos protagonistas da história – Márcia Fernandes, irmã de Marcos Vinício, e Graça Lago, viúva de Manuel. Logo, nem todos os arrependidos foram escutados, nem só aqueles assim designados deram a sua versão dos acontecimentos e o seu testemunho sobre o peso do estigma. São dois dados que, de antemão, já criam um pequeno descompasso entre o artigo definido e suas acepções mais imediatas.

Paralelo a esse, outro embaraço se deve a uma dessemelhança que divide o grupo dos arrependidos em dois, ponto ressaltado pelos diretores em diferentes entrevistas e pela edição do filme. Houve os cinco que, em maio de 1970, foram a público “voluntariamente” renegar a luta armada. E houve, depois, os muitos opositores da ditadura militar que foram obrigados pelos agentes repressores a se retratar publicamente, o que se tornou prática de Estado. No documentário, a distinção se reflete na segmentação da narrativa em dois momentos, um relativo aos “primeiros arrependimentos” e outro relativo aos “arrependimentos forçados”. O uso do termo “primeiros” no lugar de “voluntários” ou palavra análoga sugere a avaliação dos realizadores de que não se verificavam as condições necessárias para uma tomada de decisão espontânea e de que, em certa medida, todas as retratações foram forçadas. Ainda que isso ressalte certa unidade entre os arrependimentos, o fato é que a dissociação não chega a ser contestada e é inclusive reforçada na montagem. Assim, a estrutura da produção exacerba a cisão entre os personagens, fazendo do emprego do artigo definido no título, que em tese aglutinaria as pessoas abarcadas pelo substantivo, uma escolha contraintuitiva.

Obviamente mais controverso, esse segundo impasse coloca em cena o encadeamento do artigo *os* com a forma nominal a que se associa, o particípio de uma forma verbal. Notável aí é que o verbo de que deriva o termo “arrependido” conte com uma rede de argumentos peculiar. Convencionalmente, “arrepender” é um verbo pronominal, sempre acompanhado do pronome oblíquo “se”. Embora não seja um reflexivo no



sentido estrito e nem interpretado normativamente como complemento do verbo, o pronome resguarda um aspecto ontológico do arrependimento, em que o sujeito e os seus atos são tomados como objeto da meditação e, talvez convenha dizer, da ação³. Então, pensar em arrependimento forçado, do ponto de vista do verbo originário, é quase um contrassenso, já que implica decompor o ato em dois entes. No limite, é como se o domínio gramatical rejeitasse a aplicação do vocábulo “arrependidos” a pelo menos um dos grupos englobados pelo filme.

Ainda no campo dos argumentos selecionados pela forma de origem “arrepender”, há mais um tópico que ocasiona uma fragmentação no interior da reunião de personagens. Além de ser pronominal e insinuar uma coincidência entre o ser que exerce a ação e é tomado como uma espécie de objeto, o verbo é comumente seguido de um elemento preposicionado que revela o assunto ou matéria do arrependimento, a coisa pelo que ou de que uma pessoa se arrepende. Ao optar pelo substantivo gerado a partir do participio e abdicar da qualificação mais precisa das retratações no nome da obra, a dupla de diretores deixa em segundo plano o que cada personagem tinha em mente quando retificou suas posições. É somente com as entrevistas que se salientam as dissonâncias, cada entrevistado alegando um conteúdo para a hesitação, desde o caráter irrefletido e despreparado da luta armada até, na viravolta mais extrema, a oposição à ditadura. Já evidente entre os “primeiros arrependidos”, esse é mais um dissenso que coloca em causa a relativa coesão que o artigo definido faz infundir.

Em resumo, todos vinculados ao quesito do referente, os itens acima indicam uma aparente contradição no emprego do artigo definido, se enfatizados os efeitos mais triviais, como a determinação e a tendência à unificação. Seja o fato de que nem todos os arrependidos foram consultados, seja a assimetria entre forjar uma retratação num contexto de ameaça e de tortura e ser torturado e ameaçado para se retratar, seja, por fim, a variedade de motivos para o arrependimento, trata-se de dados que tornam questionável o termo os do título. Nessas constatações reside, com efeito, a necessidade de alargar o escopo de interpretação para tentar entrever explicações mais razoáveis para a formulação que intitula o documentário.

3

Essa dimensão do arrependimento é comumente destacada por autores que tratam do assunto. A título de ilustração, em “Sobre o arrependimento”, Montaigne (2010, p. 358) já sugeriu como o sujeito é tomado como objeto em que o ato recai: “Não conheço arrependimento superficial, médio e cerimonioso. Ele tem de me tocar em todas as partes antes que eu o chame assim, e pegar as minhas entranhas e afetá-las tão profunda e globalmente como Deus me vê.”



Voltando ao debate iniciado pela provocação de Escorel, há um trecho que merece ser analisado mais detidamente. No começo de sua resposta, Ricardo Calil faz esta afirmação: “O que a gente decidiu fazer é colocar em questão essa marca no filme para os personagens e entender como cada um lida com essa marca hoje. Alguns rejeitam, outros rejeitavam e hoje aceitam, outros denunciam que é uma farsa”. Concomitantes às desenvolvidas, surgem nessa fala noções que, aliás, o diretor acaba por realçar com suas pausas e entonações ao dizer “cada um lida” e “hoje”. Se “colocar em questão essa marca no filme” embasa a manutenção do rótulo, eventualmente as expressões realçadas expliquem a presença do artigo. Em poucas palavras, ao mencionar a recepção e a elaboração de cada personagem, o diretor lança luz na pauta da agência e da atividade, o que certamente depende da ênfase à singularidade. E, ao mencionar a percepção atual, revela a primazia do registro temporal na concepção da obra.

Em ambos os casos, as hipóteses decorrem de um contraste entre o artigo definido e o substantivo. Da perspectiva da agência, a utilização do participio acentua certa passividade dos personagens em vez do que ocorreria em formulações como “os que se arrependeram” ou “os arrependimentos”. Desse ângulo, inclusive os ex-militantes que lidam relativamente bem com as retratações ou que ratificam o caráter algo voluntário dos atos são submetidos aos eventos e ao estigma que os notabilizou. Entretanto, o acréscimo do artigo inverte sutilmente essa tendência, como se apontasse para a dose de atividade garantida aos personagens, se não na ocasião das retratações, pelo menos devido à chance de darem sua versão sobre os fatos diante das câmeras. Pouco evidente, a sutil inversão se materializa de modo mais concreto no nível sonoro, pois, com a inserção do *os*, a ascendência do substantivo é atenuada e a força do rótulo é reduzida. Tentando tornar um pouco mais palpável o argumento, seria viável postular o seguinte: se o filme fosse chamado de *Arrependidos*, o que não seria descabido se admitido o que foi exposto, a proeminência da marca seria mais intensa e a acusação de julgamento dos diretores teria mais sustentação. Com a preferência pela expressão *Os arrependidos*, há um deslocamento que chega até o registro da entoação e uma leve insinuação de que o foco passa a recair no que as figuras têm a dizer para os entrevistadores.



Isso se encadeia intimamente com o aspecto temporal, a partir do qual um contraste complementar se estabelece. Não obstante o termo que nomeia a produção ser um estigma que continuou incidindo sobre os ex-guerrilheiros, as retratações públicas são um acontecimento datado e remetem a um ciclo pretérito. Por essa via, a adoção do participio no título guarda parcela dessa conotação e leva a pensar que a obra trata do passado, quando a revisão dos rumos pessoais se consolidou. Em contrapartida, a inclusão do *os* parece ao menos suavizar um pouco a impressão, como se assinalasse que interessa mais o testemunho dos personagens baseado em suas percepções atuais e num olhar do presente, baseado sobremaneira, portanto, em episódios e experiências que sucederam o arrependimento em si. Recorrendo novamente a um esquematismo para tornar as conjecturas mais assimiláveis, ao passo que *Arrependidos* ajustaria o enfoque para uma dada sequência histórica, *Os arrependidos* é um nome que reaproxima assunto dos enunciados e enunciação, sugerindo que os realizadores se importam com os rumos tomados por cada indivíduo depois da notória reavaliação e querem saber como é para cada um deles falar ainda hoje a partir da condição de quem se arrependeu.

Como se percebe, são duas nuances conectadas, o que Ricardo Calil, talvez sem se dar conta, já advertia em sua réplica a Escorel. O curioso é que tais apontamentos tenham surgido para justificar a conservação do termo *arrependidos* no nome do documentário. Contudo, os tópicos ressaltados são mais adequados para uma explicação da introdução do artigo definido, elemento que não chega a ser mencionado pelos debatedores, muito provavelmente por ser um componente secundário e por, em tese, não merecer tanta atenção. Assim sendo, o título se divide entre uma aparente isenção na escolha do substantivo e uma intervenção muito sutil por meio do detalhe que antecede o rótulo. De resto, a relevância do achado pode ser mais bem apreciada se comparada com formulações em que se assumiu uma postura contrária no manejo dessas partículas laterais que se ligam aos nomes.

3. O prefixo e os sentidos do radical

Injustiçados é um livro-reportagem que também veio a público em 2021 e se ocupa dos militantes condenados à morte e executados pelos próprios



parceiros de guerrilha após serem julgados nos tribunais revolucionários. Designadas por certos grupos armados como *justiçamentos*, as execuções serviam como punição a supostas traições à causa revolucionária, sobretudo na forma de colaboração com os agentes repressores, que usavam as informações adquiridas para dizimar organizações de oposição. Para o que interessa aqui, cumpre discutir como a aparição do prefixo *in* nesse título evidencia um propósito oposto ao observado em *Os arrependidos*. Para intitular seu trabalho, o autor Lucas Ferraz (2021a) cria um termo cuja formação decorre da manipulação de outra palavra capital no texto e no qual é explícito um posicionamento a respeito dos casos. Todavia, essa derivação feita especialmente para nomear a publicação resulta numa estratégia contestável por, como se buscará indicar, terminar se afastando do vocábulo de origem e do conceito central. Em síntese, é como se os limites da interferência viessem a reboque da própria tática adotada na formulação.

Antes de chegar à obra de fato, convém notar como algumas declarações do autor em entrevistas no processo de divulgação do livro também ajudam a compreender os problemas em torno do título. Uma dessas entrevistas que fornecem dados para a abordagem proposta foi concedida ao *Nexo* e publicada em 26 de novembro de 2021, logo em seguida ao lançamento do trabalho. Ali, está presente um tema que surgiu frequentemente nas falas de Lucas Ferraz, como se pode constatar em outras conversas, como as promovidas pela *Rádio Metrôpoles* e pelo podcast *Ilustríssima conversa*, do jornal *Folha de São Paulo*⁴. Em poucas palavras, trata-se da injustiça dos julgamentos levados a cabo pelos tribunais revolucionários, os que tiveram os militantes assassinados como réus.

Intensamente reiterado nos depoimentos, o primeiro ponto que chama a atenção é uma das alegadas motivações para que o autor se envolvesse com o assunto e iniciasse a pesquisa que culminaria no livro. De acordo com o jornalista, um aspecto que sempre despertou sua curiosidade é que comprovados traidores, como Cabo Anselmo, célebre espião infiltrado pela ditadura, nunca tenham sido julgados pelos tribunais revolucionários, não havendo nenhuma execução destes colaboracionistas por parte dos grupos armados de oposição ao regime. Esse dado se chocava com a evidência de que, no que diz respeito aos ex-militantes assassinados, as denúncias de traição eram bastante infundadas, na maior parte das vezes

4

A entrevista à rádio Metrôpoles pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GHRrtMwLDzQ>>.

O episódio do podcast *Ilustríssima conversa* pode ser encontrado em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha-topicos/ilustrissima-conversa/#10>>.

Acesso em: 04 ago. 2022.



não passando de boatos gerados por paranoia e medo. Aparentemente, tal incoerência de imediato assinalou para o escritor a existência de graves inconsistências nos julgamentos que teriam como termo os justicamentos.

Outra ideia adjacente é mencionada no trecho em que o entrevistado é perguntado a propósito da relação da tortura com as situações investigadas. Assim como no documentário *Os arrependidos*, em que as polêmicas acerca do arrependimento estão inteiramente ligadas à circunstância nada desprezível de que os guerrilheiros em pauta haviam sido torturados, aqui também esse é um elemento chave para pensar a situação dos prisioneiros que passavam a ser considerados delatores e dos outros militantes que temiam ser delatados. E, decerto, também é um elemento essencial para entrever uma espécie de juízo do autor sobre as histórias contadas em *Injustiçados*, pois a acusação de injustiça que perpassa a obra decorre da percepção de que era errôneo o entendimento dos grupos de oposição sobre o que cabia aos seviciados. Isso fica patente quando é citado o exemplo de Francisco Jacques, militante depois justicado que, sob tortura, passou algumas informações aos órgãos de segurança.

Em todo contexto, a tortura foi muito presente. Mas no caso do professor de história Francisco Jacques, ele foi condenado à morte justamente porque, ao sofrer tortura, entregou um amigo que depois acabou assassinado pela ditadura. Só que o responsável pelas informações extraídas na tortura não é o militante torturado. A ditadura é que deveria ser responsabilizada por isso. Mas parte da esquerda tinha a visão de que o guerrilheiro precisava ser um Super-Homem, capaz até de suportar a tortura. Não só no Brasil. Na Argentina, os Montoneros fizeram até estudos com torturados que supostamente indicaram que a tortura era suportável. Mas a verdade é que pouquíssimas pessoas aguentavam e acabavam soltando informações. (FERRAZ, 2021b)

Soma-se às anteriores, então, outra incongruência aos olhos do jornalista. Além de não se vingarem daqueles que contribuíram com os agentes da ditadura e de só assassinar os parceiros contra os quais havia poucas provas, os militantes consideravam traidores os que delatassem



enquanto eram torturados. É mais um fator que leva o autor a concluir que lida com arbitrariedades ao investigar a fundo o caso dos justicamentos e que parece o compelir a promover a ideia de injustiça como evidência que atravessa todas as histórias contadas e passa a imperar no livro, o que avulta no título. Com efeito, são indícios bastante convincentes de que tais julgamentos mereciam ser interpelados e de que as deliberações eram im procedentes, para dizer o mínimo. No entanto, não necessariamente isso torna o nome uma consequência natural e justificável.

Como já introduzido, o termo que intitula a obra deriva de uma palavra muito usada no corpo do texto, ora como adjetivo, ora como substantivo. Dentro da lógica da reportagem, *justicados* são aquelas pessoas executadas por grupos armados de oposição ao regime militar em decorrência dos julgamentos feitos pelos tribunais revolucionários. A rigor, são as vítimas dos justicamentos. A partir do que se chama convencionalmente de derivação prefixal, o título surge do acréscimo de um prefixo ao vocábulo anterior, nesse caso o prefixo *in* que carrega o sentido de negação da ideia originária. Assim, em linhas gerais, o nome do livro recorre a um jogo de palavras para sugerir que serão abordadas as histórias dos que receberam tratamentos injustos desses tribunais, das vítimas que não deveriam ter sido justicadas.

Aceita a descrição sumária, verifica-se uma tensão interessante desde os significados projetados pelo título e o subtítulo. Prática habitual quando se trata de nomes mais sugestivos do que autoexplicativos, ao termo *Injusticados* é anexada, funcionando como uma espécie de aposto, a seguinte expressão: “execuções de militantes nos tribunais revolucionários durante a ditadura”. Embora aqui a finalidade da estrutura também seja aparentemente a explicação de uma noção pouco óbvia, acaba ocorrendo um ligeiro deslizamento, pois o que se constata é uma restrição dos casos que poderiam ser abarcados. A princípio, respeitando o recorte da reportagem, injusticados seriam todos os que foram julgados injustamente pelos tribunais revolucionários e que foram indevidamente submetidos aos justicamentos, independente de serem guerrilheiros ou não. Não obstante, o subtítulo denota que o referente é mais reduzido, já que se investigam especificamente as “execuções de *militantes*”. É certo que a apuração termina por reforçar essa redução na medida em que os exemplos achados e narrados são somente de ex-guerrilheiros, mas essa constatação gera alguns impasses quando lido o corpo do texto.



O impasse mais evidente decorre do fato de que justificação era uma sentença que se aplicava, quando usado deliberadamente pelos grupos de oposição, não só a seus quadros. Em verdade, o termo designava as execuções consumadas pelos guerrilheiros, em oposição às mortes causadas pela repressão, essas sim chamadas de assassinatos (FERRAZ, 2021a, p. 80). Assim, recorreu-se à expressão quando foi executado o industrial dinamarquês Henning Albert Boilesen, colaborador do DOI e financiador da OBAN que “participava de campanhas contra a esquerda desde o início da ditadura e tinha o sádico gosto de acompanhar sessões de tortura” (FERRAZ, 2021a, p. 81). Ou quando foi executado o delegado Otávio Gonçalves Moreira Júnior, um dos mais violentos quadros da repressão, que “tinha a confiança de dois dos maiores carrascos da esquerda”, Sérgio Fleury e Brilhante Ustra (FERRAZ, 2021a, p. 122). Tanto nesses como nos demais casos dos “justiçamentos de inimigos”, a ligação dos justificados com o regime militar era incontestável, o que leva o autor a fazer afirmações como a seguinte: “Uma rara ocasião em que a justiça revolucionária foi aplicada pelos guerrilheiros sem os erros de avaliação vistos nos casos dos injustificados”. Aqui se insinua mais uma vez como a ideia de injustiça alçada ao posto de título se associa ao problema dos equívocos cometidos pelos militantes em seus julgamentos.

Até aí não surgem tantos problemas na diferenciação entre coerentemente justificados e injustificados, mas se mostra mais delicada quando estão em foco figuras que contribuíram com os agentes militares em momentos pontuais, por imposição e sob efeito de ameaças. Isso fica evidente quando o livro discorre sobre os camponeses e pistoleiros mortos por militantes do PCdoB na guerrilha rural do Araguaia. Episódio exemplar é o do lavrador João Pereira da Silva, que “tinha uma convivência amistosa com os guerrilheiros, mas, depois que os militares instalaram uma pequena base no terreno de sua família, foi obrigado a servir de guia” (FERRAZ, 2021a, p. 181). A respeito dessas situações o autor não faz comentários como o do parágrafo acima e se concentra em declarações puramente informativas e diretas como esta: “João foi executado em junho de 1972.” De modo que fica em suspenso o juízo em relação a qual tipo de justificação se abateu sobre essas vítimas, o dos devidamente fundamentados ou o dos injustamente realizados.



Tal incerteza remete ao já mencionado caso do professor de história Francisco Jacques de Alvarenga, o terceiro dos injustiçados, executado por ter delatado, sob tortura, um colega depois assassinado pela ditadura. A propósito dessa execução, como citado, o autor argumenta que teria sido uma resolução injusta como as demais focadas no livro, uma vez que o militante torturado não deveria ser responsabilizado pelas informações concedidas. De acordo com o jornalista, o regime militar é que deveria ser culpabilizado pelas delações e contribuições, não o seviciado. Esse raciocínio permite que a morte do professor seja apropriadamente incluída no livro como mais uma amostra dos justicamentos indevidos, todos eles de ex-guerrilheiros. Sendo assim, resta uma ponderação inevitável: se os militares são os culpados pelos dados fornecidos por Francisco Jaques e isso faz do assassinato uma injustiça, talvez João Pereira da Silva merecesse, de forma análoga, ser eximido de sua culpa e considerado um injustiçado. Conclusões à parte, o que interessa é que a objeção coloca o título inteiramente em causa e reforça a impressão de que o subtítulo mais restringe que explica o termo que intitula a obra.

Em parte, esse tipo de impasse se origina numa ambivalência das premissas que são mobilizadas por Ferraz (2021a) em sua avaliação. Em certos momentos, tanto no livro como nas entrevistas referidas, o autor baseia sua sentença acerca da injustiça no fato de que não havia provas substanciais contra os ex-militantes executados, ao passo que eram inúmeras as evidências contra notórios colaboracionistas, sequer julgados pelos tribunais revolucionários. Nesses momentos, esses tribunais não têm seus pressupostos contestados, a crítica incidindo unicamente nos equívocos da coleta de provas e de procedimentos pontuais, como a escolha dos réus. Em outros, sobretudo no que toca o sucedido com Francisco Jacques, a reprovação do jornalista recai em tópicos basilares, como as presunções dos guerrilheiros ao julgar seus parceiros de luta armada e o que esses grupos consideravam crimes dignos de punição com morte. Em suma, refutada a maneira como as sentenças dos torturados eram conduzidas e como se entendia o que era traição, a própria essência dos tribunais revolucionários é atacada. São, portanto, bastante distintas as duas perspectivas que desembocam no título *Injustiçados*, uma delas rebatendo como determinados justicamentos se consumaram, outra quase anulando os parâmetros cruciais que respaldavam os justicamentos em geral.



Em última análise, ao agrupar as quatro histórias sob o rótulo *Injustiçados* em função de diretrizes tão discrepantes, Ferraz (2021a) oscila entre duas ideias de justiça quase opostas. Quando defende que as mortes de Márcio Toledo, Carlos Alberto Cardoso e Salatiel Rolim foram descabidas, o autor não reprova o senso de justiça dos tribunais revolucionários e seu direito de se vingar dos verdadeiros traidores. Já quando decreta que a execução de Francisco Jacques de Alvarenga também foi uma injustiça, o jornalista se afasta sobremaneira dos valores dos grupos armados, para os quais o professor comprovadamente os traiu ao não resistir à tortura e, logo, deveria ser justificado. Neste ponto, recorre-se a uma concepção de justiça alheia aos guerrilheiros, aliás condenada por eles, ocasionando uma interferência ainda mais drástica nos eventos examinados. Se essa divisão estiver correta, o prefixo *in* do título se junta a um radical que comporta conteúdos paradoxais e passa a negar noções sensivelmente distantes. No que concerne aos militantes que morreram sem que a traição fosse comprovada, o prefixo nega que a justiça tenha sido bem exercida. No que concerne ao militante que morreu por comprovada traição segundo os dogmas revolucionários, o prefixo nega a validade dessa mesma justiça que orientava os julgamentos.

Indiretamente, esse debate aponta para certa limitação que acomete o título em sua tentativa de exprimir um parecer sobre os casos do livro. Como repetido, o mais provável é que o termo usado no nome da obra tenha sido formado a partir do acréscimo de um prefixo a uma palavra reiterada no texto. Conforme o vocabulário dos militantes, o justificado não é tanto a pessoa a quem se fez justiça, mas sobretudo aquele que foi submetido ao justificação. Ao passo que na primeira acepção o réu pode ser considerado culpado ou inocente, na segunda ele se torna necessariamente uma vítima. O curioso é que, ao forjar a expressão *Injustiçados*, o autor mira principalmente naquela concepção, pensando na injustiça dos acontecimentos, enquanto esta concepção passa incólume. Dito de outro modo, é como se o prefixo só pudesse incidir num campo limitado do conceito, de tal forma que, não obstante o projeto de acusar as injustiças dos eventos, o justificação permanecesse como fato consumado e impossível de ser negado. Desse ponto de vista, o livro pode comprovar as arbitrariedades que se abateram sobre os quatro ex-guerrilheiros, mas a condição definitiva dessas figuras é a de justificados.



O que se conclui, como esboçado no início, é que a partícula *in* concentra duas dinâmicas contraditórias. Numa direção, o prefixo é uma interferência bastante explícita do autor em sua reportagem desde o nome, uma inserção que manifesta previamente um juízo e uma espécie de denúncia. Em direção oposta, essa inserção termina por se revelar uma tática estéril em certa medida, pois o prefixo de negação não consegue exercer qualquer efeito sobre o significado mais decisivo do termo manipulado. Como sublinhado, isso se liga ao fato de que o autor mobiliza por vezes uma ideia de justiça diferente daquela que é assunto da matéria e, principalmente, de que o título acaba remetendo a uma definição da palavra *justiçado* que não coincide com a trabalhada ao longo do texto, a relativa às vítimas dos justicamentos.

De resto, essas considerações ajudam, como sinalizado, a captar melhor o que se passa no título *Os arrependidos*. Conforme apontado, os diretores recorrem a um artigo definido que, embora contraintuitivo, pode ser associado à intenção de privilegiar o que os personagens têm a dizer hoje a respeito dos eventos históricos e do estigma que os acompanhou, dando um peso importante às trajetórias pessoais posteriores e à possibilidade de cada um elaborar suas próprias versões dos fatos. Por essa via, o artigo já antecipa um objetivo levado a cabo pelas entrevistas, a suspensão e relativização do polêmico rótulo que é mantido no título. O que o contraponto entre obras acentua é que, se em *Injustiçados* a intervenção categórica depende de uma avaliação feita pelo próprio autor, em *Os arrependidos* a inscrição mais sutil antecipa que a apreciação do termo questionável está subordinada à opinião dos envolvidos, não tanto à dos realizadores. Em última instância, são alternativas que decorrem também do fato de que, enquanto o livro se propõe a relatar as histórias de assassinados, o filme se baseia, não só em imagens e documentos de arquivo, mas sobretudo nos relatos dos que sobreviveram aos momentos retratados. Em outras palavras, o que permite aos documentaristas recorrer a um nome mais delicado e, em certo grau, mais eficiente é a possibilidade de dividir o peso de seu juízo com os entrevistados.



Referências

ANTENORE, Antenore; CALIL, Ricardo. [Entrevista cedida a] Eduardo Escorel, Piero Sbragia, Juca Badaró e Vanessa Oliveira. *3 em cena*, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cgvx0F3ccv4>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

APARTAMENTO 608. Direção: Beth Formaggini. São Paulo: 4ventos comunicação, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM>. Acesso em: 04 ago. 2022.

COUTINHO, Eduardo. [Entrevista cedida a] Marília Gabriela. *De frente com Gabi*, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

FERRAZ, Lucas. *Injustiçados*: execuções de militantes nos tribunais revolucionários durante a ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

_____. [Entrevista cedida a] Vitor Pamplona. *Nexo*, São Paulo, 26 nov. 2021b. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2021/11/26/%E2%80%98Existia-a-vis%C3%A3o-que-o-guerrilheiro-precisava-ser-um-Super-Homem%E2%80%99>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

MARQUES, Karina. O mea-culpa e a autopunição: O colaboracionista em *Não Falei*, de Beatriz Bracher, e o desertor em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.60, p. 1-12, 2020. Disponível em: <<https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30810>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OS ARREPENDIDOS. Direção: Armando Antenore e Ricardo Calil. São Paulo: Muiraquitã, 2021.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura militar brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-740, 2017. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/69138>>. Acesso em: 04 ago. 2022.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu invertido na 11ª Bienal de Berlim

Solidarity, resistance, and madness: the inverted museum at the 11th Berlin Biennale

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira¹
Ana Luísa Rodrigues da Conceição²

Resumo

Nossa intenção neste artigo é apresentar uma forma de articulação entre uma grande mostra de arte contemporânea e acervos de instituições museológicas, num cômputo entre projetos curatoriais e programas de visibilidade distintos. Para tanto, tomamos a 11ª Bienal de Berlim, de 2020, como ponto de reflexão, especialmente porque nela não apenas observamos a presença de instituições museológicas latino-americanas, como também identificamos o desejo do projeto curatorial de utilizar o fenômeno do acervo para debater memórias dissonantes, e não hegemônicas, para além dos rótulos que tentam conter o fenômeno da arte contemporânea. Assim, analisaremos como os acervos do Museu de Imagens do Inconsciente, do Museu de Arte Osório César e do chileno Museu de Solidariedade Salvador Allende são articulados pela bienal alemã. Nos deteremos em cada uma das instituições para compreender quais intenções motivaram sua presença numa bienal abertamente decolonial e, a seu modo, contrainstitucional.

Palavras-chave: Bienal de Berlim; Curadoria contemporânea; Exposições de arte; Acervos e coleções permanentes.

Abstract

The intention of this paper is to present a form of articulation between a large contemporary art show and collections from museological institutions, in a conflict between curatorial projects and different visibility programs. To this end, we use the 11th Berlin Biennale, in 2020, as a point for reflection, especially since we observe the presence of Latin-American museological institutions and identify the desire of the curatorial project to use the phenomenon of the collection to debate dissonant, non-hegemonic memories, beyond labels trying to contain the phenomenon of contemporary art. Thus, we will analyze how the collections from the Images of the Unconscious Museum, Osório César Art Museum, and the Chilean Museum of Solidarity Salvador Allende are articulated at the German biennial. We focus on each institution to understand which intentions motivated their presence in an openly decolonial and, in its own way, counter-institutional biennial.

Keywords: Berlin Biennale; Contemporary curatorship; Art exhibitions; Museum collections.

1

Docente e pesquisador do Departamento de Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e no Programa de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Pesquisador PQ2 – CNPq. Colíder do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte. E-mail: dionisio@unb.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>.

2

Pesquisadora, Graduada em Museologia pela Universidade de Brasília. E-mail: ana99luisa@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3257-4116>.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

Introdução

A articulação entre grandes mostras recorrentes de arte e cultura e instituições museológicas remonta às exposições universais internacionais do século XIX, especialmente na Europa Ocidental. Algumas das exposições mais famosas desse período apresentaram obras e objetos recentemente musealizados, do mesmo modo que serviram para reunir coleções que seriam fundadoras de novas instituições. Certamente, o caso mais famoso deu-se com a Grande Exposição de 1851, em Londres, com seu Palácio de Cristal. Após seu encerramento, a Royal Society utilizou os lucros obtidos com a megaexposição para comprar e construir o *Victoria and Albert Museum*, entre outras instituições de memória e de ensino. Vinicius Spricigo (2021, p. 162) aponta que esse fenômeno pode ser observado também no Brasil, quando associamos a história da Bienal Internacional de São Paulo, uma legítima herdeira do processo expositivo oitocentista, com a construção do complexo cultural do Parque do Ibirapuera na primeira metade dos anos 1950. Nossa intenção neste artigo é apresentar uma forma de articulação entre uma grande mostra de arte contemporânea e acervos de instituições museológicas, num cômputo entre projetos curatoriais e programas de visibilidade distintos. Para tanto, tomamos a 11ª Bienal de Berlim de 2020 como ponto de reflexão,³ especialmente porque nela encontramos não apenas a presença de instituições museológicas latino-americanas, como também identificamos o desejo do projeto curatorial de utilizar o fenômeno do acervo para debater memórias dissonantes e não hegemônicas para além dos rótulos que tentam explicar o fenômeno da arte contemporânea.

A criação da Bienal de Berlim está associada a uma série de fenômenos políticos e culturais que tomaram a cena artística global a partir do final da década de 1980. Destacaremos dois desses fenômenos. O primeiro decorre de sua filiação à cena artística berlinense e o papel da cidade nas mudanças políticas e culturais após a reunificação da Alemanha em 1990: "Diante da ideia de que Berlim era uma cidade dividida, criamos o título de "Berlim/Berlim", as duas Berlins em uma, e concebemos uma Bienal baseada nos muitos artistas que viviam e trabalhavam na cidade" (BIESENBACH, 2018). Criada por gestores culturais, curadores e colecionadores, a bienal berlinense, desde o início, buscou se articular com outros eventos e

3

A 11ª Bienal de Berlim ocorreu entre os dias 5 de setembro a 1 de novembro de 2020. Afetada pela pandemia COVID19, a Bienal alemã foi dividida em quatro espaços: ExRotaprint, daadgalerie, Gropius Bau e o KW Institute for Contemporary Art (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION).



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

instituições globais. Sua primeira versão ocorreu em 1998, com a curadoria compartilhada de Hans-Ulrich Obrist, Nancy Spector e Klaus Biesenbach, este último considerado o principal articulador na criação do evento. Na primeira bienal, pôde-se encontrar algumas características importantes do evento: [1] a ocupação de diferentes espaços para as mostras da bienal, num processo de descentralização incorporado pelas diferentes cartografias curatoriais, especialmente o investimento em espaços não convencionais da arte, como no caso da quarta edição, em 2006, quando as obras foram alocadas em treze espaços públicos e privados: ruas, apartamentos particulares, escritórios, uma igreja protestante, um cemitério, um salão de baile, um antigo estábulo da agência de correios, uma antiga escola judaica para meninas etc.; [2] a coabitação entre práticas expositivas, residências artísticas e uma forte agenda de debates e eventos paralelos, ou seja, uma “bienal processual”, cada vez mais voltada ao “evento artístico”; [3] a partilha da curadoria, na busca de projetos dialógicos, colegiados e, por vezes, participativos e coletivos (Voina, coletivo russo que participou da curadoria da sétima edição, ou o DIS, coletivo novaiorquino que curou a nona edição); [4] ampliação da participação de cidades e instituições parceiras, especialmente a partir da bienal de 2010; e [5] o explícito desejo de tomar o espaço urbano como espaço expositivo, no reiterado “diálogo com a cidade” (BREHME, 2020, p. 252). O segundo associa a bienal alemã ao fenômeno do *bienalismo*, uma forte expansão do modelo bienal tradicionalmente dissociados dos modelos museológicos convencionais ao redor do mundo, numa forma de construir eventos que representassem posições culturais e políticas regionais numa ampla difusão global. Decerto, esse fenômeno da intensa criação de bienais nos últimos 50 anos deu-se especialmente pela expansão do vocabulário da arte contemporânea, que por sua vez dependeu da globalização oferecida por aquilo que Smith (2016) denominou de “contemporaneidade sintetizada a cada dois anos”, ou seja, “as bienais também se tornaram estruturais para a própria contemporaneidade da arte contemporânea, refletindo suas formas preferidas na medida em que se tornaram *eventos distribuídos*, em suas localidades e pelo mundo” (SMITH, 2016, tradução nossa). Além disso, tais eventos foram favorecidos pela facilidade de deslocamento de pessoas e obras, da ampliação do dispositivo curatorial como elo entre instituições



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

nacionais e internacionais distintas, entre outros fatores próprios das políticas culturais locais.

Não faltam exemplos da articulação entre instituições museológicas e edições das bienais berlinenses. Em 2010, na sexta edição, a curadora Kathrin Rhomberg, convidou o historiador da arte estadunidense Michael Fried para combinar parte das coleções da *Alte Nationalgalerie* e do Museu de Gravuras e Desenhos, ambas instituições parte do *Staatliche Museen de Berlin* (Museus Nacionais de Berlim), com o objetivo de contextualizar o tema da “realidade” e as diferentes formas de realismos do passado presentes na contemporaneidade. Naquela ocasião, o acervo da *Alte Nationalgalerie* serviu ao propósito dos curadores ao demonstrar seu elitismo construído a partir das práticas de colecionamento colonialista durante o período prussiano.⁴ Em 2014, na oitava edição, o curador Juan A. Gaitán ocupou-se do espaço, da história e do acervo do Museu Etnológico, em Dahlem, e da *Haus am Waldsee*, em Zehlendorf, para expor as representações imperialistas e suas alianças de poder na história da capital alemã. Outras aproximações foram realizadas nas edições posteriores, dando ênfase ao legado colonialista alemão presente e prefigurado pelas coleções oficiais do país.

A rachadura começa por dentro

A dispersão espacial da bienal de Berlim facilitou diferentes associações entre projetos curatoriais e instituições museológicas, com ênfase em espaços berlinenses. Em 2020, ao contrário das cinco edições anteriores, a curadoria optou por apresentar coleções sul-americanas, bem como arquivos de outros países. Mantendo a tradição característica do evento, a 11ª Bienal de Berlim retomou o trabalho colaborativo, dessa vez com a curadoria compartilhada entre a chilena Mária Bérrios, a argentina Renata Cervetto, a brasileira Lisette Lagnado e o espanhol Agustín Pérez Rubio.⁵ O tema da edição foi retirado de um poema do egípcio Iman Mersal, “a rachadura começa por dentro”, para refletir sobre o lugar da maternidade em sociedades desiguais e violentas. A equipe curatorial buscou, com isso, pensar formas de perceber e produzir “rachaduras” na contemporaneidade que atravessassem não só a produção artística, mas sobretudo formas de viver, adotando, assim, posições feministas decoloniais vinculadas às

4

A *Alte Nationalgalerie* é um legado do estado prussiano, que a constituiu em 1861 com o “mecenato” do banqueiro e cônsul Johann Heinrich Wilhelm Wagener.

5

Um dos pontos em comum entre os quatro curadores é a experiência com a gestão de instituições museológicas ou eventos bienais globais.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

questões de gênero e a outras políticas afetivas, às questões étnico-raciais, às ações patrimoniais e educacionais voltadas às minorias, entre tantos assuntos emergentes. A seleção dos artistas para essa edição, afetada pela pandemia da Covid-19, priorizou a produção do Sul Global, o que se refletiu no estranhamento da crítica “internacional”, que classificou muitos dos 70 artistas e coletivos convidados como “desconhecidos” (SNEED, 2020).

Quatro mostras principais formaram a estrutura dessa bienal. A exposição *The Living Archiving* explorou como a experiência com arquivos e a partir dos arquivos de artistas ativistas era capaz de impulsionar coletivos subalternizados. Ou seja, uma forma de compartilhar com o público soluções, memórias, ações e obras que marcaram diferentes geografias, irrompendo práticas pioneiras como: os registros sobre as performances de Flávio de Carvalho, interpretado como pioneiro da “performance drag” no Brasil; a experiência cinematográfica realizada pelo Grupo Experimental de Cinema, parte do *Cinamateca del Tercer Mundo* (C3M), grupo dedicado ao cinema experimental no Uruguai, fechado pela ditadura do país em 1974; a documentação das ações do *Feminist Health Care Research Group* (FHCRG), formado pelas artistas Julia Bonn e Inga Zimprich, que se dedica a mobilizar profissionais de saúde a agir em espaços e instituições no desenvolvimento de metodologias e práticas grupais que ajudam mulheres a tomarem decisões sobre seus corpos.⁶

A exposição *The Antichurch* mirou no que pode ser denominado como a “religião do capitalismo colonial” (SNEED, 2020), apresentando artistas e coletivos dedicados a criticar abertamente a coligação criminosa entre as práticas religiosas institucionalizadas e formas de censuras e de violências. A curadoria enfatizou a presença de obras que representavam e construíram políticas de solidariedade feministas, transfeministas e de outros membros das comunidades LGBTQIA+; a atuação de mulheres indígenas e outras minorias; a presença de cosmologias e sexualidades emancipatórias que desafiam táticas de medo e dos distintos fanatismos religiosos. Nessa mostra destacamos a presença de *Faça sua própria Capela Sistina*, do brasileiro Pedro Moraleida Bernades. O discurso anticlerical pôde ser percebido também na exposição *Storefront for Dissident Bodies*, que apresentou diferentes poéticas destinadas a ampliar o conceito de corpo, a cidade como corpo, o cotidiano como corpo, as narrativas e memórias

6

Durante a bienal a artista brasileira Virginia de Medeiros foi convidada pelo FHCRG a compartilhar suas pesquisas e suas experiências (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

dissidentes como constituidoras de corpos não normatizados. Nesse segmento expositivo da bienal, destacou-se o *Feminist Collective with No Name*, coletivo nascido na Dinamarca em 2016, voltado a demonstrar a violência, a exclusão, o assédio sexual e o racismo impostos aos imigrantes, às mulheres, aos corpos *queer* dentro do *establishment* artístico.

A quarta exposição da bienal é o segmento que nos interessa neste artigo. Embora os temas da documentação, do arquivo, da memória tenham perpassado as demais mostras, a exposição “O Museu Invertido” (*The Inverted Museum*) apresentou obras que tomaram a musealização como metáfora, cujo exemplo derradeiro foi o *Museum of Ostracism*, da artista peruana Sandra Gamarra, além de coleções e acervos de outras instituições, no que foi denominado como “exposições dentro da exposição” pela própria curadoria. Três instituições foram convidadas a apresentar parte de seus acervos, o que efetivamente significou exibir suas próprias histórias como instituições disruptivas e políticas: os brasileiros Museu de Imagens do Inconsciente (MII) e Museu de Arte Osório César (MAOC), e o chileno Museu de Solidariedade Salvador Allende (MSSA). Nos deteremos em cada uma dessas instituições para compreender quais intenções motivaram sua presença numa bienal abertamente decolonial e, a seu modo, contrainstitucional.

Museu de Imagens do Inconsciente (MII)

Fundado em 20 de maio de 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) compõe um dos capítulos mais inovadores da história da arte moderna, com seus distintos modernismos, no Brasil. Fruto da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, criada em 1946 pela médica psiquiatra Nise da Silveira, o museu herdou dos ateliês parte considerável de seu acervo. A criação da seção foi o maior exemplo de resistência de Silveira à psiquiatria biológica, contra qual militou por quase toda sua carreira. Militância esta responsável pela criação do Museu, cujo acervo ocupava um papel estratégico na intersecção entre valores artístico e científico.

Para constituir os ateliês terapêuticos da seção, Silveira chamou o jovem artista Almir Mavignier, interessado em colaborar na ampliação das oficinas para incluir a pintura e a modelagem (CERQUEIRA; FELGUEIRAS,



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

2018). Cofundador do ateliê, Mavignier convidou outros artistas e críticos de arte, especificamente Mário Pedrosa e Ferreira Gullar,⁷ para conhecerem o trabalho realizado. Esse fato foi crucial para o desenvolvimento de exposições que constituíram a base para a criação do MII. Segundo Abranches (2016, p. 141), “o papel de monitor de Mavignier no Ateliê de Pintura e Modelagem, sob orientação de Nise da Silveira, consistia em catalisar, pela escuta e o afeto, a produção plástica dos internos, cujas imagens resultantes forneciam rico material de análise clínica para a psiquiatra”. Mavignier foi uma figura chave para a existência e o reconhecimento da produção dos artistas de Engenho de Dentro. Para Pedrosa (1980), o MII não era uma instituição museológica convencional porque estava vinculada diretamente aos ateliês, onde artistas exercitavam e estimulavam sua criatividade.

Durante os anos 1970, o MII consolidou-se definitivamente como uma instituição detentora de uma coleção de referência, tanto no aspecto da história clínica quanto no da história da arte brasileira. Com o recrudescimento da ditadura civil-militar de 1964, o hospital psiquiátrico passou a sofrer pressões que quase resultaram em seu fechamento, mas com o apoio da imprensa e da sociedade civil conseguiu se manter em funcionamento. Esse movimento de resistência resultou, em 1974, na criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurando um novo momento em sua história. Essa entidade se tornou a principal articuladora da instituição com o mundo fora do hospital (CRUZ JUNIOR, 2009).

A visibilidade extramuros das obras do acervo deu-se anos antes da própria criação da instituição museológica. Já na mostra “9 artistas de Engenho de Dentro”, coorganizada por Silveira e pelo crítico Lourival Gomes Machado, no recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição crucial para a consolidação da arte moderna brasileira, o público paulistano pôde conhecer as obras de Kleber Leal Pessoa, Adelina Gomes, José Goulart, Lúcio Noeman, Vicente e Wilson Nascimento, além daqueles que mais chamaram atenção da crítica na época: Emygdio de Barros, Carlos Pertuis e Raphael Domingues. Quase duas centenas de obras foram apresentadas - entre pinturas, desenhos e esculturas - inicialmente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, antes de seguirem para o museu paulista (DIONÍSIO, 2001). A partir dessa visibilidade e do trabalho de divulgação propostos por críticos como Pedrosa, outros críticos e artistas

7

De gerações distintas, Pedrosa e Gullar foram influentes críticos brasileiros de arte, responsáveis pela interpretação de alguns dos grupos e movimentos cruciais do circuito artístico dos anos de 1950 e 1960 (SANT'ANNA, 2011; SILVA, 2016).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

renomados foram conhecer os ateliês da instituição no subúrbio de Engenho de Dentro, constatando não apenas o sucesso dos processos terapêuticos como também a qualidade do que era produzido. "Indivíduos que viviam anônimos nos corredores das enfermarias do hospício, a partir do ateliê de pintura revelavam-se possuidores de grande talento e eram reconhecidos como artistas" (CRUZ JR.; PINHEIRO, 2010, p. 371). De fato, é preciso tomar uma certa distância crítica nesse tocante. Embora nos surpreenda a repercussão positiva alcançada pelo museu, seu acervo e sua produção, não podemos deixar de salientar que tais instâncias estavam relegadas a uma segunda classe da produção artística ao longo da segunda metade do século XX, geralmente alocadas nos mesmos nichos que outras produções tomadas como "primitivas", "ingênuas", "virgens", populares etc.⁸

A coleção do Museu de Imagens do Inconsciente chegou ao século XXI com um número de aproximadamente 352.000 obras, dentre as quais 12.694 chegaram a ser tombadas pelo IPHAN⁹ no ano de 2003. Esse fato, entretanto, não permitiu entrever um horizonte de otimismo. Em 2000, o Centro Psiquiátrico Pedro II foi municipalizado, tornando-se Instituto Municipal Nise da Silveira. O MII, parte desse complexo, também saiu da gestão federal, passando a integrar a Coordenação de Saúde Mental da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Cruz Junior (2009), esse acontecimento prejudicou a continuidade de suas atividades. Desde então, os projetos que envolviam a ampliação da sede do museu, incluindo a modernização de seu acervo, foram paralisados (MAGALDI, 2018, p. 17). Mesmo com a visibilidade conquistada em mostras nacionais ⁷ como a Bienal de Internacional de São Paulo de 1981 (sob a ótica da "Arte Incomum") ou a Mostra do Redescobrimto de 2000 ⁷ e internacionais ⁷ como itinerância da exposição "Os Inumeráveis Estados do Ser" na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, Portugal, no ano de 1994 ou no ano seguinte, no Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma ⁷, a instituição permanece inscrita num capítulo à parte da produção artística brasileira, em seu caráter contra-hegemônico.

8

Cabe ressaltar que, em 1952, o critério que se estabeleceu para a criação do MII foi prioritariamente científico. Seguindo os critérios de análise propostos pela teoria junguiana, as obras foram catalogadas como "documentos plásticos", podendo ser estudados em série. (TOLEDO, 2011).

9

Processo de Tombamento número: 1507-T-03. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br>. Acesso em: mar, 2021.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição



Figura 1. Obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro, vista da instalação, 11º Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

Uma breve leitura do catálogo da mostra de 1949, “9 artistas de Engenho de Dentro”, justifica a seleção do acervo do MII pelos curadores da bienal berlinense. Nas palavras de Silveira, o reconhecimento de Lourival Gomes Machado implicava uma mudança na própria compreensão do que era a arte:

O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres ali internados. Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (SILVEIRA apud GONÇALVES, 2004, p. 44).

A perturbação citada pela médica é contextualizada na mostra berlinense de 2020. Para a Bienal, os curadores selecionaram duas dezenas de obras dos artistas Adelina Gomes (1916-1984) e Carlos Pertuis (1910-1977), que frequentaram o ateliê de arte desde 1946. O recorte recompõe muitas das exposições organizadas pelo e sobre o museu, justamente porque

10

Além das obras, Berlim apresentou ao público documentário de Leon Hirszman de 1988, *Imagens do Inconsciente*, retratando Nise da Silveira e sua associação com a criação da instituição.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

Pertuis e Gomes figuram como parte daquilo que podemos denominar como artistas-modelo da instituição (OLIVEIRA, 2010).¹⁰ Segundo Lagnado (apud GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION), são obras que são marcadas como força solidária e de resistência, com valores que poderiam contrapor essa onda de ódio que tomou os discursos sociais, políticos e midiáticos da segunda década do século. Para a curadora brasileira, a luta antimanicomial de Silveira foi traduzida na prática pelo afeto que organizava os ateliês de atividades expressivas, “o que permitiu amenizar a dor psíquica do esquizofrênico, e nos revelou a extraordinária potência da criação a despeito de pertencer a vidas danificadas” (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION). A seu modo, a curadoria apelou para as obras dos acervos do MII e do MAOC como forma de interpretar um novo sentido de contemporaneidade que vincula a potência da produção proposta pelos ateliês do museu a uma nova ordem de percebê-la atualmente. Funcionam como alertas da nossa potência e da capacidade de reconhecê-la. Muito apropriadas para o sentido de “experiência”, retirada de Flávio de Carvalho.

Museu de Arte Osório César (MAOC)

A participação do acervo do MAOC na bienal de Berlim ofereceu ao visitante uma importante intersecção do pensamento curatorial do evento. A 11ª edição, como dissemos, tomava o sentido de experiência do artista modernista Flávio de Carvalho. Suas “experiências”, que hoje poderiam ser classificadas num misto de *happenings* e performances, almejavam desconstruir modelos operacionais consagrados, seja na liturgia católica, seja no modo do homem vestir-se nos anos de 1956 (TOLEDO, 1994). Foi justamente Carvalho que se associou ao psiquiatra e crítico de arte Osório Thaumaturgo César para organizar a mostra “Mês das crianças e dos loucos”, em 1933, no então Clube de Artistas Modernos de São Paulo. Marco crucial para compreender a aproximação dos modernistas com as produções ditas “ingênuas”, tal mostra antecipava o papel de César na disseminação, por meio da arte, de práticas terapêuticas oriundas no complexo hospitalar do Juquery, em Franco da Rocha.

Da mesma forma que a história do MII é indissociável da história pessoal de Nise da Silveira, o MAOC está diretamente ligado ao trabalho

11

Importante lembrar que os ateliês de arte e pintura no Juquery foram iniciados em 1943, mas a sistematização do serviço se deu com a entrada do psicanalista Mário Yahn, momento que a empreitada se tornava a Seção de Arte do complexo hospitalar (RIVERA, 2021).

Embora enfatizemos o papel de Osório Cesar para o museu, pois sua atuação antecedeu em décadas a de Yahn, este último é personagem fundamental para a constituição do acervo, especialmente pela doação de sua coleção ao museu por sua família.



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

de César, que por quase quatro décadas (1925-1964) trabalhou no Juquery, reunindo um conjunto de obras que formariam parte da coleção inicial do museu,¹¹ fundando apenas em 1985. Além do mérito na constituição da coleção, César, que atuava como crítico muito próximo às instituições de arte emergentes dos anos 1940 e 1950, foi responsável pela difusão da produção poética realizada no complexo hospitalar, enfrentando uma série de preceitos e preconceitos que insistiam na impossibilidade da ação criativa dos “loucos” para usar um termo recorrente nas críticas do período (ARAÚJO, 2017). São dele iniciativas como as mostras realizadas no Museu de Arte de São Paulo em 1948 e 1954, e no Museu de Arte Moderna, na mesma cidade, em 1951. Também é preciso frisar que a coleção de trabalhos da Seção de Arte, criada no Juquery (transformada posteriormente em Escola Livre de Artes Plásticas), logo ganhou visibilidade no exterior com a participação na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, no I Congresso Mundial de Psiquiatria de Paris (RIBEIRO, 2019). Como no caso da produção do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a produção artística realizada nos ateliês oscilava entre a presença em eventos científicos e a cena artístico-cultural. Nos dois casos, o projeto estético era subordinado ao terapêutico.

As coleções que reunidas formam o atual acervo do MAOC integram um amplo e contínuo processo de debate em torno da arteterapia e seus desdobramentos para além dos processos médicos (RIBEIRO, 2019). Como nos adverte Rivera (2021, p. 149) sobre os internados no Juquery, “boa parte dos internos sequer possuía diagnóstico psiquiátrico: eram “vagabundos”, deficientes físicos, homossexuais, prostitutas e mulheres que transgrediam regras de conduta”; ou seja, pessoas confinadas por suas ações e práticas “desviantes”, justamente os sujeitos sociais e históricos que a curadoria da bienal alemã buscou alcançar e visibilizar. Assim, a presença do acervo do MAOC tanto traduz a condição outsider para o público do evento quanto explicita os males das políticas de normatividade. Do acervo do museu, com mais de três mil peças, Berlim apresentou quinze obras realizadas por Aurora Cursino dos Santos, Maria Aparecida Dias (Cidinha), Masayo Seta e Ubirajara Ferreira Braga (Bira).



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição



Figura 2. Obras do acervo do Museu de Arte Osório Cesar, Franco da Rocha, vista da instalação, 11ª Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

As seleções dos artistas e acervos produzidos em hospitais psiquiátricos brasileiros podem ser facilmente creditadas pela presença de uma curadora brasileira na equipe responsável pela 11ª edição da bienal. Certamente Lagnado estava familiarizada com tais acervos, especialmente em razão de sua proximidade com a obra de Arthur Bispo do Rosário ¹¹ outro ícone da produção oriunda do sistema manicomial. Contudo, não se pode esquecer que María Berríos era, naquela ocasião, colaboradora permanente do *Hospital Prison University Archive* (Copenhague), um arquivo sem coleção, veiculado por meio de uma estação de rádio gerida pelo artista Jakob Jakobsen, cujo objetivo é desestabilizar o sentido de normalidade para as estruturas de controle e confinamento. Já Renata Cervetto tem em seu currículo a curadoria da exposição *Ventanas*, realizada no hospital público Dr. Alberto Eurnekian, em Buenos Aires, ao passo que Agustín Pérez Rubio foi, de 2014 a 2018, diretor artístico do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), para o qual desenvolveu um programa sociopolítico dedicado às mulheres artistas latino-americanas. Ou seja, direta ou indiretamente, os curadores estavam cientes da tortuosa história que atravessa as chaves interpretativas entre arte, loucura¹², institucionalização e os movimentos sociais a elas associadas.

12

Pode-se pressupor que o corpo curatorial da bienal, buscou na "loucura", em sua linguagem problematizada pela história desses acervos, o que Foucault denominou como "reserva de sentido". E nesse tocante, é preciso indicar o que isso significou para o filósofo: "... a loucura apareceu, não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa reserva de sentido. É preciso ainda entender, como convém, essa palavra 'reserva': muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. A loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda" (FOUCAULT, 2006, p.216, grifo nosso).

13

É nesse contexto de vitória e confrontação com um inimigo ainda tímido que se dá uma série de eventos para angariar simpatias internacionais ao governo de Allende. Entre eles está a chamada Operación Verdad, cujo objetivo era ganhar, como aliados midiáticos, uma importante fonte de legitimação social ao imediato pós-68: a intelectualidade, sobretudo a intelectualidade de esquerda. Assim, utilizando-se de um mesmo nome já empregado em Cuba, realiza-se a Operación Verdad em outubro de 1971, com o objetivo de furar o bloqueio midiático internacional patrocinado por El Mercúrio (CÁCERES, 2010, p. 88).

Museu de Solidariedade Salvador Allende (MSSA)

O terceiro acervo convidado é de uma ordem distinta dos anteriores. Os curadores selecionaram duas dezenas de obras do MSSA, sendo a maioria criada por mulheres artistas nos anos 1970, novamente enfatizando a dimensão feminista da bienal alemã. Dentre elas: um têxtil de Gracia Barrios (Chile); gravuras de María Helena Vieira Da Silva (Portugal/França), María Teresa Toral (Espanha), Clemencia Lucena (Colômbia), Teresa Gazitúa (Chile), Beatriz González (Colômbia), Taller 4 Rojo (Colômbia) e Nirma Zárate (Colômbia); desenho-colagem de Teresa Montiel (Chile); e pinturas de Claude Lazar (Egito) e José Gamarra (Uruguai). Essa pequena parcela da coleção do MSSA surgiu como ação política deliberada em 1971. Trata-se de um acervo constituído “em nome da resistência e da solidariedade” (ESCOBAR, 2007, p. 8), articulado como ação da “Operação Verdade”,¹³ um encontro internacional de intelectuais e de artistas em Santiago, em outubro de 1971. Na ocasião constituiu-se uma comissão de artistas e críticos de arte liderados por Mário Pedrosa, com a presença de Louis Aragon, Rafael Alberti, Carlo Levi, Mikis Teodorakis, Julio Cortazar e José María Moreno Galván, entre outros, com a finalidade de estimular artistas visuais do mundo inteiro a doar obras para o futuro Museu da Solidariedade (BALMES, 2007, p. 14).

O crítico de arte espanhol José Maria Galván convenceu o próprio presidente à época, Salvador Allende, de que a coleção seria um modo de atrair empatia das classes artísticas para as mudanças sociais e políticas fomentadas por seu governo naqueles anos e, especialmente, criar canais de resistência aos grupos preocupados em desestabilizar o governo da *Unidad Popular*. A ideia foi rapidamente acolhida por artistas de vários países de tal modo que, já em maio de 1972, ocorreu a primeira exposição com as obras doadas.¹⁴ Assim sendo, a coleção começava a se estruturar de maneira *sui generis*:

[...] en comparación con otros museos de arte moderno. Gestado a partir una idea que tenía como fundamento principal un ideal político que excedía lo meramente artístico, sin una colección de obras preseleccionadas, sin un espacio físico ni un financiamiento determinado,

14

A primeira exposição inaugurada com a presença do presidente Allende ocorreu em 18 de maio de 1972, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile. Houve uma segunda, em abril de 1973, no edifício da UNCTAD (United Nations Conference for Trade and Development). Tal edifício serviria, a princípio, de primeira sede do museu, implementação interrompida com o golpe de 1973 (MARCHESI, 2010, p. 136).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

este escaso grado de institucionalización se debió a que los esfuerzos principalmente se concentraron en el trabajo de recolección de obras para así, en una primera instancia, cumplir con la significativa función mediática de demostrar que existía un fuerte apoyo internacional al gobierno de Allende (PARRA, 2013, p. 17).

Assim, o acervo fora constituído como apoio político às reformas sociais empreendidas no Chile naqueles anos. Como em qualquer política aquisitiva baseada na economia da doação, o acervo mostrou-se sempre marcado pela heterogeneidade. Mas, mesmo heterogêneo, o conjunto possui obras que podem ser agrupadas em seções, cujas afinidades estéticas são evidentes ao menos até 1990. Na perspectiva da coleção inicial, a presença de obras de Wilfredo Lam, Antonio Berni, Joaquín Torres-García, Roberto Matta, David Siqueiros e Pedro Figari marcam a presença da vontade vanguardista da arte latino-americana, perpassando, em seguida, por um debate que se impôs entre a abstração de matriz construtiva e as novas figurações pós-guerra, especialmente na América Latina, nos vinte anos que antecederam a fundação do museu. O acervo reservava, ainda, a presença de um formidável conjunto de obras importantes da produção estadunidense e outras tantas de artistas europeus, cujo destaque frequentemente recaí sobre as peças de Alexander Calder, Frank Stella, Claes Oldenburg e Ritch Miller, no primeiro grupo, e Joan Miró, Pablo Picasso, Joan Brossa, Wolf Vostell, Equipo Crónica (Espanha), entre outros, no segundo.

Com o violento golpe de Estado perpetuado pelos militares chilenos, fortemente patrocinados pela política externa estadunidense, em setembro de 1973, o novo regime ditatorial confiscou, destruiu, ignorou ou encaixotou as obras do acervo inicial do museu até o retorno da democracia no final dos anos de 1980 no país. Contudo, o acervo permaneceu crescendo no exílio, sob a rubrica de um "museu da resistência". Graças à ação dos críticos, de artistas e de pensadores estrangeiros e chilenos exilados, o acervo do museu permaneceu crescendo.

Assim, no início dos anos 2000, o acervo do museu é dividido em três seções: Solidariedade, Resistência e MSSA. Na primeira estão 674 obras doadas até o golpe, na perspectiva original, conferindo à coleção o sentido próprio do modernismo revolucionário e sua proposta de conectar



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

o governo socialista com as classes artística e intelectual de outros países. Já na seção Resistência estão as obras doadas por diferentes articuladores, quando o museu se encontrava no exílio, especialmente entre 1976 e 1990. Salienta-se que o museu destaca que muitos artistas doaram uma segunda obra, nesse período, para renovar seu compromisso com a causa original do museu e sua presença ativa junto a resistência política à ditadura chilena. Foi o acaso de Miró, Cruz-Diez, Vasarely e Calder, totalizando mais de 1.100 obras assimiladas. Na última seção, denominada com o próprio nome do museu, encontram-se as obras doadas desde o retorno à democracia. O número expressivo de doações desde então foi realizado por artistas chilenos, o que demonstra que a instituição e seu acervo passaram a reforçar sua presença tanto nas domésticas cadeias institucionais de memória quanto frente à produção contemporânea local. Atualmente o museu possui mais de 2.700 peças e está instalado numa edificação que “outrora foi utilizada para operações de segurança durante o governo militar, o que é a prova de que a arte, junto com preservar a memória, é também capaz de purificá-la” (ESCOBAR, 2007, p. 10).



Figura 3. Obras do Museu de Solidariedade Salvador Allende, Santiago, Chile, vista da instalação, 11ª Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

Justamente por seu caráter revolucionário e por sua resistência que o MSSA chega até a bienal alemã. Na mostra, a obra que toma centro é um dos símbolos da instituição: a pintura sobre tecido chamada *Multitud III*.

Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

Pela primeira vez fora do Chile, a obra, da artista chilena Gracia Barrios, foi executada no verão de 1972 com a ajuda da artista Graciela Córdova. Uma peça figurativa cujo teor político, a monumentalidade, o trato cromático e seu vocabulário a filia à pintura mural latino-americana da primeira metade do século XX. Inicialmente exposta no edifício da UNCTAD, com o golpe militar de 1973, a obra fora enviada para uma casa de penhores e, posteriormente, seu paradeiro tornou-se obscuro até 2001. Apenas em 2005 a obra foi reintegrada à coleção do MSSA e tornou-se um dos símbolos de resistência da ideia original dos criadores do museu. O retorno de *Multitud III* dirigiu a política de visibilidade do acervo em direção à premissa de Mário Pedrosa no momento de sua criação: “este museu que se cria pela doação dos artistas do mundo, espontaneamente movidos pela solidariedade com um pequeno povo na periferia da Terra” (PEDROSA apud ESCOBAR, 2007, p. 10). Desde então, a instituição permanece a salvaguardar-se como símbolo da democracia e ancora sua política de aquisição na economia da doação como modelo de solidariedade entre o museu e os criadores e, por conseguinte, como memória de resistência.

Conclusão

Por meio da exposição “Museu Invertido”, a curadoria da 11ª edição da bienal berlinense questionou e recusou abertamente o projeto moderno voltado a exaltar o progresso, a beleza normatizada e a ideia de futuro galgada no desaparecimento, no esquecimento e na morte dos indesejados. Duas observações conclusivas se impõem e merecem destaque: a insistência no modelo museológico como capaz de propor novas formas de visibilizar e narrar a arte à margem ou pronta para expressar vontades revolucionárias, e a inversão como método de desarticular a história-memória linear constituída pelos museus convencionais de arte, estes últimos dedicados à constituição de uma temporalidade, muitas vezes, vazia e homogênea.

A presença de acervos e coleções em mostras maiores não é uma novidade, como dissemos. Pelo contrário, “exposições dentro da exposição” são parte da tradição expositiva desde os oitocentos. No entanto, Berlim toma uma posição distinta ao associar três acervos sul-americanos, constituídos na contramão dos modelos institucionais



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

convencionais. As coleções formaram um conjunto disruptivo, ameaçado em diferentes momentos históricos pelo esquecimento, pelo autoritarismo ou, simplesmente, pelo elitismo de quem se julga legítimo para definir o que é ou não arte. Mais que obras, a inversão proposta amplia-se quando as coleções são compreendidas como “obras work-in-progress”, ou seja, quando os acervos são considerados como potências poéticas. Ao contrário de isolá-los, as obras, os artistas e os agentes formadores das coleções foram amalgamados para apresentar a solidariedade, a fragilidade e as resistências de memórias não convencionais.

É preciso diferenciar a posição do museu chileno, com sua denúncia política, dos pares brasileiros. A solidariedade suscitada pelo projeto do MSSA pode estar ausente na história de instituições constituídas pela força do confinamento e do isolamento manicomial, não raro arbitrário e autoritário. O uso da produção artística dessas instituições pelo sistema da arte é distinto. Cabañas (2017) nos lembra, com razão, que a arte *outsider* pode mascarar uma apropriação em prol de uma história da arte marginal homogênea, que não se alinha à história dos próprios artistas. Ela denuncia tal apropriação como um “monolinguismo global”, capaz de nivelar formal e conceitualmente toda a produção feita à margem, de maneira a suplantar diferenças e nuances históricas e regionais: “os motes da ‘loucura’, do ‘outsider’ e do autodidata tornaram-se o ‘novo’ no circuito global contemporâneo, sendo frequentemente incluídos em exposições nas quais os curadores elegem a beleza, a poética e a imaginação como temas unificadores” (CABAÑAS, 2017, p. 24). É nesse tocante que a bienal berlinense produz um efeito positivo ao não impor uma leitura “particularmente homogeneizante” das obras, evitando isolá-las da história das coleções e da prática médica. Ao lado de obras de Deanna Bowen, Sandra Gamarra Heshiki, Francisco Huichaqueo ou Bartolina Xixa, as obras dos acervos do MII e do MAOC representam o contínuo jogo entre resiliências e violências que operam as memórias dissonantes e não hegemônicas.

Referências

GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION. 11ª Berlin Biennale. Disponível em: <https://11.berlinbiennale.de/>. Acesso em: nov. 2021.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

ABRANCHES, F. Mavignier e Emygdio: arte como vida. *Concinnitas*, v.1, n. 28, p. 139-151, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25874/18448>. Acesso em: nov. 2021.

ARAÚJO, P.V.G. *Artistas ou alienados: repercussões críticas das primeiras exposições com obras de internos do Centro Psiquiátrico Nacional*. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017.

BALMES, J. Museu da Solidariedade Salvador Allende: 35 anos. *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade*. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BALMES, J. Historia de un Museo: Homenaje y Memoria. *Centenario Salvador Allende - Obras del Museo Salvador Allende*. Catálogo de exposição. Santiago, Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Biesenbach, K. "We Had to Create Something New": Klaus Biesenbach on inventing the Berlin Biennale. *Artnews*, Jun. 7, 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/create-something-new-klaus-biesenbach-inventing-berlin-biennale-060717-10450>. Acesso em: 14 fev. 2022.

BREHME, K. *Time after time: a history of the Berlin Biennale for Contemporary Art and its relationship with urban space*. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) – Technische Universität Berlin, Berlin, 2020.

CABAÑAS, K. M. O monolinguismo do global. *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40, p. 119-134, jun. 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnf/article/view/552>. Acesso em: 27 mar. 2021.

CÁCERES, S. *Fulguração moderna: a educação pela arte no Museu da Solidariedade (1981/73)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CERQUEIRA, V.; FELGUEIRAS, M. Pedagogias da alteridade – Perspectivas sobre a emoção de lidar: Manuela Malpique e Nise da Silveira. *R. Educ. Públ.*, Cuiabá, v. 27, n. 66, p. 927-949, set./dez. 2018.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

CRUZ JR., E. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/ Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.

CRUZ JR., E.; PINHEIRO, L. Museu de Imagens do Inconsciente: ações, desafios e potencialidades para a transformação social. *IBICT*, Rio de Janeiro, p. 366-379, ago. 2010.

DIONÍSIO, G. H. Museu de Imagens do Inconsciente: considerações sobre sua história. *R. Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 21 n. 3, set. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932001000300005#ast1b. Acesso em: 14 fev. 2022.

ESCOBAR, R. História e futuro de um museu singular. *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade*. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

FOUCAULT, M. Loucura, a Ausência da Obra. In: _____. *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GONÇALVES, T. F. C. *A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos: eixo Rio-São Paulo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, 2004.

MAGALDI, F. *A Unidade das Coisas. Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARCHESI, M. Redes de arte revolucionário: el polo cultural chileno-cubano. *A Contra Corriente*, v. 8, n. 1, p. 120-162, 2010. Disponível em: https://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf. Acesso em: abr. 2016.

OLIVEIRA, E. D. *Museus de Fora*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

PARRA, N. El arte como ejercicio experimental de la libertad. In: COLOQUIO EDUCAR PARA TRANSFORMAR, 2013, Santiago, Chile. *Anais [...]*. Santiago, Chile: Museo de la Solidariedade Salvador Allende, 2013.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

PEDROSA, Mario. *Museu de imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980.

RIBEIRO, E. O Juquery, a arte e o museu: um estudo antropológico das produções artísticas em um hospital psiquiátrico. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, p. 1054-1062, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3422.

RIVERA, T.C. Loucura e arte no Brasil: da expressão ao delírio como força política. *Convocarte*, v. 11, p. 146-161, 2021.

SANT'ANNA, S. P. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 385-404, 2011. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-21862011000200008>. Acesso em: abr. 2021.

SILVA, R. R. A Crítica de arte de Ferreira Gullar, e o debate da vanguarda no final dos anos 1950. *Prometheus - Journal of Philosophy*, v. 9, n. 19, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/3852>. Acesso em: abr. 2021.

SNEED, G. Berlin Biennial 11: The Crack Begins Within. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, Oct. 2020. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2020/10/artseen/Berlin-Biennial-11-The-Crack-Begins-Within>. Acesso em: 03 fev.2022.

SMITH, T. Biennials: Four Fundamentals, Many Variations. *Biennial Foundation*, Dec. 6, 2016. Disponível em: www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/. Acesso em: maio 2021.

SPRICIGO, V. A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil no Reino Unido. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 158-176, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664197.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

TOLEDO, M. S. R. de. Entre a arte e a terapia: as "imagens do inconsciente" e o surgimento de novos artistas. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011. Disponível em: <https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2422/1833>. Acesso em fev. 2022.



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)

The critical lyricism – a commentary on Chant of the Chants for Flute
and Guitar (1942) of Oswald de Andrade (1890-1954)

João Bezerra¹

Resumo

No livro de poesia *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942), Oswald de Andrade constrói uma obra que conjuga discurso amoroso e crítico com equilíbrio raro. Sem adotar abordagens niilistas e ingênuas, o amor é apresentado como um acontecimento especial da vida, sem perder sua cotidianidade, mundanidade e nem caindo na pueril idealização do outro. A idealização existe, porém, ela é um objeto do pensamento a ser refletido e discutido pelas palavras da poesia. Assim, o presente ensaio visa discutir a obra *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942) de Oswald de Andrade com o intuito de demonstrar como o poeta realiza um livro de poesia que é, ao mesmo tempo, fortemente lírico e crítico, revisitando o cânone bíblico de Salomão, criando uma hipertextualidade que cita, sem seguir, o texto sagrado e desarma o imaginário convencional da poesia amorosa.

Palavras-chave: Poesia. Crítica. Lirismo. Linguagem. Tempo.

Abstract

In the *Chant of the Chants for Flute and Guitar* (1942) poetry book, Oswald de Andrade creates a writing which merges romantic and critic speech to uncommon balance. Without adopting nihilist and naive approaches, love is depicted as a special event of life, without losing its everyday events, worldliness and not even falling into the boyish idealization of the other. The conception exists; however, it is an object of the mindset to be reflected and discussed in the poetry words. Thus, this essay aims at discussing the piece *Chant of the Chants to Flute and Guitar* (1942) of Oswald de Andrade with the purpose of demonstrating how the poet carries out a poetry book which is, at the same time, strongly lyrical and critical, revisiting the biblical canon of Solomon, bringing up a hyper-textuality which quotes, not following the holy text and disarming the conventional imaginary of the romantic poetry.

Keywords: Poetry. Criticism. Lyricism. Language. Time. Museum collections.



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942)* de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

1 – A sinestesia radical da poesia: ver-ouvir

É um canto de amor e dor conjugando as alegrias do reencontro materno em Maria Antonieta para enfrentar as asperezas e atrocidades do mundo e viver o amor (FONSECA, 1990, p. 236).

Haroldo de Campos, no texto “Uma poética da radicalidade”, em que analisa a obra de Oswald de Andrade, propõe uma visada crítica que aproxima o projeto da poesia modernista do da concreta, ambas com sua objetividade em fundir de forma pungente a experiência verbo-visual. Por conta da radicalidade formal que une o verbo à imagem nos livros de poesia de Oswald de Andrade (assim como na presença de “repetições de padrões impressos”), Campos reflete acerca da marca histórica e técnica de operações de montagens pertencentes às experiências artísticas de vanguarda que marcaram a virada do século XIX-XX, e que na poesia de Andrade passa a existir com um vigor radical (CAMPOS, 1978, 10-20).

O concretista capta na poesia oswaldiana uma gênese de seu programa literário porque há em comum uma redução da textualidade poética a um processo rítmico cujos morfemas e sintagmas são apresentados de modo coordenado, como sendo listagens de imagens-pensamento que produzem uma experiência de leitura em que o mundo surge em blocos. Palavras e frases são como que retiradas do mundo objetivo e postas como tijolos em construções, formando, conseqüentemente, poemas repletos de objetos, paisagens e fragmentos brutos do mundo, como vocifera seu livro de poesia *Pau-brasil*, de 1924: “O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso” (ANDRADE, 1978, p. 76). Por sua objetividade, essa lírica exige do receptor uma capacidade de leitura intelectualmente vigorosa que cobra um procedimento crítico e analítico diante da interpretação da poesia - que, para Campos, passa a ser altamente anti-ilusionista. “Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa” (ANDRADE, 1978, p. 77).

Acerca da questão da técnica, Oswald de Andrade constrói um texto crítico na forma dialógica chamado “Destino da técnica”:



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

- Escute, a era da máquina traz no seu bojo mais que as quatro liberdades de Churchill e, as sete de Wallace, traz em si a única liberdade a que o homem seriamente aspira, a de se libertar da natureza pela técnica, a de se tornar o senhor e não o escravo da máquina (...)

Para desmentir, portanto, toda a finalidade da ciência e de técnica, que é a paz e a igualdade entre os homens (OSWALD, 1971, p.23-24).

O texto publicado no volume *Ponta de lança* – polêmicas (1943), expõe a posição do artista diante das transformações produzidas pelas máquinas no mundo. No artigo, o artista está longe de uma postura nostálgica, ao contrário, próximo da crença vanguardista dos futuristas. No texto de Oswald de Andrade, há uma proposta de compreensão da máquina como um mecanismo, dialético, que contém em si um componente igualitário e de exclusão das riquezas do mundo capitalista. Riquezas que deveriam ser distribuídas a todos. Mas, para isso, o artista-intelectual-poeta deve desnudar o maquinismo, retirando dele todo ilusionismo que naturaliza a máquina.

No caso, temos que captar como essa sinestesia crítica ocorre em *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942), obra dedicada a última esposa de Oswald de Andrade, Maria Antonieta d'Alkimin. Como em um livro de poesia altamente amoroso, a lírica e a crítica de Oswald de Andrade experimentam o conteúdo sentimental e a objetividade poética? Como ambas convivem uma diante da outra, sem que a lírica se resvale no sentimentalismo e sem que a crítica produza uma descrença que encaminhe o texto para o niilismo?

O título do livro fornece uma interpretação. Há uma alusão explícita à obra salomônica (*Cantares*, ou *Cântico dos cânticos* de Salomão), narrativa bíblica que trata do amor sensual e sexual entre um homem e uma mulher. Mas a alteração concebida propõe uma objetividade ao sintagma bíblico (*Cântico dos cânticos*), introduzindo dois instrumentos musicais muito utilizados pelo cancionista popular brasileiro, sobretudo, no gênero musical do choro (muito ouvido na época) ou nas experiências das cantigas de roda: a flauta e o violão. Ao nomear o livro, o poeta indica como deve ser lida/



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942)* de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

ouvida a sua obra lírica por meio de instrumentos imaginários (com seus timbres específicos). Não há violinos, harpas ou órgãos celestiais, mas a sugestão de instrumentos populares, comumente tocados nas rodas de chorinho. A escolha desses instrumentos sugere um processo imaginativo para o leitor que reforça a ação sinestésica do texto. A operação de leitura do título é conceitual na medida que ressignifica o livro da Bíblia, mobilizando - pela exigência do entendimento do hipertexto bíblico e sua transformação em um gênero musical tão brasileiro como o choro (ou nas cantigas de roda) - uma interpretação profana do amor, nada sagrada como no livro salomônico.

A operação sinestésica é claramente perceptível em três poesias cujos nomes parecem seguir uma lógica crescente de amor amoroso: oferta (primeira poesia do livro), convite (terceira), compromisso (oitava).

oferta

Saibam quantos este meu verso virem

Que te amo

Do amor maior

Que possível for

(ANDRADE, 1978, 183).

No primeiro verso do poema, nota-se o ato da visão como adequado à recepção da poesia. Esse jogo poético intencional insere um elemento desestabilizador no que tange a determinação do título. Enquanto o título solicita uma operação imaginativa de escuta dos "*Cânticos...*", com a presença de instrumentos populares de sopro (flauta) e de cordas (violão), o verso se dirige ao leitor que visualiza as palavras impressas em um livro. Leitor que lê e vê, e lendo/vendo, ouve os fonemas, sons que se transformam em imagens que já não são apenas palavras impressas. No caso, a proposta do poeta é reforçar esse caráter concreto do livro de poesia como uma experiência de imagem visual, acústica e de sentido.

Na sequência dos versos, o amor é apresentado em um jogo de significado que exalta, e, ao mesmo tempo, limita sua extensão a uma



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

possibilidade: “Do amor maior/Que possível for”. Assim como na música, em que um “tom maior” segue a escala diatônica, manifestando-se em cada instrumento em timbres e extensões diversos (há instrumentos de vários timbres e com maiores e menores extensões), o poeta cria uma exaltação do amor que segue as condições de possibilidades que ele como eu lírico (“instrumento”) possui para executar o amor. O amor será do tamanho “que possível for”. Não se trata de um “amor maior” que outros ou maior do que todos os existentes no mundo. Mas de um amor que está dentro do limite que ele é capaz de fazer ressoar. Sendo assim, nada do amor platônico (impraticável), mas a manifestação crível do afeto concreto e possível.

convite

Escuta este verso
Qu’eu fiz pra você
Pra que todos saibam
Qu’eu quero você
(ANDRADE, 1978, p. 185).

No terceiro poema, “convite”, o eu lírico se dirige à amada como em uma conversação. O recurso utilizado é o do enunciador iniciar o seu discurso com o imperativo afirmativo do verbo escutar. Assim, a poesia se apresenta como uma fala de um “eu” (poeta-Oswald de Andrade), para um “tu” (a amada - Maria Antonieta d’Alkimin), em que os leitores/ouvintes (eles) são referidos como testemunhas do afeto entre o casal. A forma verbal “saibam”, aqui repetida (já utilizada no primeiro poema), se endereça aos mesmos do poema “oferta”: são os leitores que testemunham o relacionamento do artista com sua esposa. O poeta se refere aos leitores do texto – explicitando o seu desejo de que todos “saibam” do seu amor por Maria Antonieta d’Alkimin. Observa-se, portanto, o desejo do escritor de estabelecer uma comunicação com leitor acerca de sua real experiência amorosa. Assim, sua escritura propõe uma performance direta com os leitores, que passam a dividir a experiência desse amor autobiográfico, transportado para uma experiência estética em forma de poesia que se vê, se lê, se ouve e se imagina imersa em um acompanhamento de flauta e violão.



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

compromisso

Comprarei
O pincel
Do Douanier
Levo
Pro nosso lar
O piano periquito
E o Reader's Digest
Pra não tremer
Quando morrer
E te deixar
Eu quero nunca te deixar
Quero ficar
Preso ao teu amanhecer
(ANDRADE, 1978, p. 188).

No poema "compromisso", Oswald de Andrade constrói uma colagem de imagens cotidianas. A referência ao pintor Henri Rousseau (1844-1910) - que era conhecido como *Douanier* por seu trabalho como aduaneiro na Alfândega, e que tinha traços propositalmente primitivistas -, o piano periquito e a revista *Reader's Digest* aglutinam-se em uma poesia cujo impulso poético é o de aprisionar-se ao amanhecer da amada. Ocorre que a promessa de compra do pincel e a fusão dessas listagens põem os objetos subjetivados e mercantilizados na companhia do sentimento interno do poeta. É uma via de mão dupla para o amor: ele existe ampliado nos sentidos do corpo, como uma experiência de reciprocidade entre o ver e o ouvir, mas também tolhido por um mundo não liberto da mercantilização.

O eterno alvorecer da amada é impossível. Todavia, o desejo de estar preso ao seu amanhecer não se separa do mundo das compras e das revistas (*Reader's Digest*) (figura 1 e 2) em que se apresentam as imagens comerciais, as lições sobre como se portar à mesa, as novelas femininas etc. Assim, Oswald de Andrade



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

dá o tom de seu lirismo calcado à objetividade do mundo das coisas (como numa máquina literária que transforma os objetos em poesia), cujo programa poético fora apresentado em *Pau-Brasil* (1925). Como explica Haroldo de Campos, trata-se de uma ação concreta perante o mundo das coisas, e o amor (como sentimento real e mundano) se equilibra na materialidade dos objetos e das referências justapostas pelo eu lírico da poesia. O amor não promete transcendência. Ele está na planaridade e na imanência do mundo.

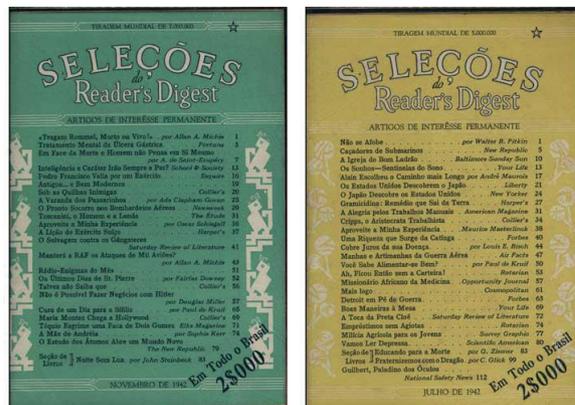


Figura 1 e 2 Readers Digest - 1942, nº6, Tomo II In: Enigmas do Rádio na Seleções do Reader's Digest de 1942 - Caros Ouvintes. Acesso: 12.12.2020

2 – O tempo

Conceituar o tempo é sempre tarefa difícil. O passado com suas narrativas históricas e valores, preenchidos por fatos políticos, econômicos e estéticos misturam-se ao presente do artista que se projeta para o futuro, propondo sua utopia. Oswald de Andrade foi um artista que sempre se colocou como um crítico da cultura brasileira, buscando por meio de sua práxis vanguardista desestabilizar o que havia de “atrasado” no mundo literário brasileiro, seguindo, em alguma medida, a fúria vanguardista europeia.

Sua atitude crítica ao passado bacharelesco, como expresso em seus manifestos (Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924, e Manifesto Antropófago, 1928), demonstram um profundo desacordo da tradição da literatura brasileira que tem na religiosidade dos discursos de Antônio Vieira (1608-1697) e na sapiência do polímata Rui Barbosa (1849-1923), pontas de um



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

cânone retórico lusitano. Sobre Vieira, Oswald de Andrade diz: “Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia” (ANDRADE, 1978, p. 15). A respeito de Rui Barbosa, ironiza: “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das citações” (ANDRADE, 1978, p. 5).

“Contra memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 1978, p. 18). A citação presente no Manifesto Antropófago se aproxima do gesto poético do livro aqui estudado. Há nessa citação acima um etos crítico do poeta que solicita a nossa reflexão. Oswald não está contra a memória, tampouco contra o passado. Ele ataca a memória que se cristalizou em costume, com os chavões de uma cultura carregada de frases feitas e de erudições esvaziadas. Preso a esses costumes, o indivíduo não terá uma “experiência pessoal renovada” – que é o que deve ser buscado pelo poeta e o artista de modo geral.

O segundo poema do livro chama-se “canção e calendário” e a referência à música é perceptível em seu título e em sua estruturação poética que faz uso de repetições que funcionam como estribilhos de canções. Seguindo o ritmo musical do poema, há uma camada crítica de leitura histórica que surge, como hipertexto, ao calendário (assistemático) do título, no qual o poeta contrasta sua “experiência pessoal renovada” com a representação da memória um tempo antigo de costumes cristalizados. Tal passagem é vista por meio de fragmentos que são negados, contrastados com a valorização de sua amada. Assim, Oswald de Andrade tece uma crítica ao imaginário feminino da literatura do passado e faz emergir sua amada como símbolo de uma vanguarda contra uma ideia de feminino imóvel e antiga.

canção e calendário

Sol de montanha

Sol esquivo de montanha

Felicidade

Teu nome é

Maria Antonieta d’Alkimin



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

No fundo do poço
No cimo do monte
o poço sem fundo
Na ponte quebrada
No rego da fonte
Na ponta da lança
No monte profundo

Nevada

Entre os crimes contra mim
Maria Antonieta d'Alkimin

Felicidade forjada nas trevas
Entre os crimes contra mim
Sol de montanha
Maria Antonieta d'Alkimin

Não quero mais as moreninhas de Macedo

Não mais as namoradas

Do senhor poeta

Alberto d'Oliveira

Quero você

Não quero mais

Crucificadas em meus cabelos

Quero você

Não quero mais

A inglesa Elena

Não quero mais

A irmã da Nena

A bela Elena

Anabela

O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

Ana Bolena

Quero você

Toma conta do céu

Toma conta da terra

Toma conta do mar

Toma conta de mim

Maria Antonieta d'Alkimin

E se ele vier

Defenderei

E se ela vier

Defenderei

E se eles vierem

Defenderei

E se elas vieram todas

Numa guirlanda de flechas

Defenderei

Defenderei

Defenderei

Cais de minha vida

Partida sete vezes

Cais de minha vida quebrada

Nas prisões

Suada nas ruas

Modelada

Na aurora indecisa dos hospitais

Bonançosa bonança

(ANDRADE, 1978, p. 183-185).



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

Com rimas simples que repetem o nome e o sobrenome da amada em refrões, Oswald de Andrade propõe uma poesia-canção em que se observa uma luta do eu lírico contra o passado heroico e fabular. Assim, a negativa “não quero mais” se encaminha para uma série de repetições de nomes femininos que se referem, ao mesmo tempo, aos amores e, à ícones (esses nominalmente citados) do feminino de narrativas históricas e ficcionais do passado.¹

Fazendo troça da máscara de um poeta épico (que entroniza sua amada na plêiade de outras musas), em uma poesia propositalmente corriqueira e alegre, Oswald de Andrade contrasta Maria Antonieta d’Alkimin, sua amada real, à personagens femininas da literatura e da história. Um bom exemplo da crítica do poeta se vê na citação da personagem a moreninha de Macedo (retirada da ficção oitocentista brasileira), e na de Ana Bolena (personagem histórica da Reforma Anglicana, que viveu entre 1501-1536), uma vez que ambas guardam em si, apesar das diferenças, uma imagem fantasiosa e heroizada do feminino. Dessa forma, Oswald de Andrade aproxima sua experiência amorosa a uma consciência crítica do tempo histórico. O amor é refletido como um processo a ser historicizado – ele tem os seus calendários, seus marcos temporais. Não há atemporalidade no amor. Ele pertence ao presente, ao cotidiano. O amor tem o seu calendário e o seu relógio.

Em *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, o tempo também se manifesta de outro modo, como é o caso do poema “relógio”:

relógio

As coisas vão
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão

(ANDRADE, 1978, p. 187-188).

1

Oswald de Andrade tivera vários casamentos antes de Maria Antonieta d’Alkimin. Viveu romances com mulheres marcantes do cenário cultural e artístico brasileiro: Tarsila do Amaral (1986-1973), Pagu (1910-1962), Julieta Bárbara (1908-2005) entre outras. É possível que as personagens femininas citadas por ele no poema se referissem a essas mulheres fortes de seu passado. Mas optou-se, aqui, por não verticalizar a interpretação pelo caminho biográfico, analisando os nomes que são citados pelo poeta, confrontando com o da amada homenageada. No artigo testemunho “Dois Oswalds”, Antonio Candido comenta acerca da seriedade que Oswald de Andrade levava seus casamentos apesar das muitas núpcias. (CANDIDO, 1992, p. 138).



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942)* de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

Com uma radical economia de palavras, reproduzindo a imagem mental do tic-tac do relógio com as formas verbais, Andrade cria uma imagem objetiva das horas que sempre “vão e vêm”. A imagem do relógio se contrapõe ao sentido temporal do calendário. Enquanto o calendário sistematiza a representação dos dias, meses e anos que se seguem, e, objetivamente, não voltam mais, o relógio marca a repetição das horas com o seu tilintar – repetição que se perde no passado, e avança no futuro, em sua constante mecânica circular. Assim, o autor apresenta a complexidade crítica de seu pensamento acerca do tempo em sua poesia – o amor pode ocupar o tempo dos calendários, com seus marcos históricos, e, ao mesmo tempo, experimentar o tempo das horas, com sua fugacidade de ir e vir.

Em “Escrever, verbo intransitivo?”, Roland Barthes (1915-1980) traz uma definição linguística de Émile Benveniste (1902-1976), que define a temporalidade da linguagem como crônica, uma vez que o tempo da língua é radicalmente diverso do da experiência físico-científica (BARTHES, 2004, p. 16-18). Isso se explica pelo fato de a temporalidade da linguagem se apresentar como um entrecruzado de experiências enunciáveis apenas no presente, enquanto a sensação do tempo-físico percorre outras dimensões: passado, presente, futuro – e a possibilidade de cálculos utilizando-se das unidades de tempos: horas, minutos e segundos etc. Refletindo acerca das possibilidades de representação do tempo pela literatura, o crítico comenta acerca de “sutilezas fundamentais” que a literatura atual é capaz de experimentar. Ela é capaz de fazer com que o tempo da escritura se desprenda cada vez mais do presente do locutor (do escritor) e se estabeleça no tempo da locução, mais móvel e próximo do que Roland Barthes diz ser a instauração de “uma coincidência absoluta do evento e da escritura” (BARTHES, 2004, p. 18).

Em “relógio”, Oswald de Andrade atinge essa sutileza fundamental da escritura na medida que seu texto através de narrações concretas instaura a imagem de um relógio por meio da “visualização de uma estrutura dinâmica” (CAMPOS, 1978, p. 45). Não se vê uma descrição objetiva, mas a montagem de um mecanismo verbo-temporal que, ao repetir um processo linguístico e fenomenológico de retorno das coisas e das horas, configura, sutilmente, um objeto por meio da representação de uma temporalidade cíclica. Tal imagem cumpre a função de construir uma cena em que o sujeito



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

da enunciação não está figurado (não há locutor determinado), e sim o objeto relógio com sua subjetividade fria e monótona exhibe o tédio das horas e das coisas do mundo concreto.

Com esses dois poemas, em que o tempo é sugerido através de sistemas de controle de horas, dias, meses e anos de uma maneira nada óbvia, o poeta demonstra entendimentos distintos de temporalidades. Em “canção e calendário”, Maria Antonieta D’Alkimin é apresentada como o emblema do amor no tempo do presente e no plano da realidade em oposição ao passado e às idealizações fantasiosas. Já em “relógio”, observa-se a banalidade recorrente que acompanha o tempo dos homens e de suas relações amorosas. Nenhuma exaltação do amor, nenhuma musa e tampouco a figuração heroica do poeta. Apenas, observa-se a representação do objeto concreto e frio (o relógio – com seu tic-tac) acompanhando a rotina dos amantes.

3- A linguagem

no brasil: oswald de andrade (1890-1954: “em comprimidos, minutos de poesia”, João Cabral de Melo Neto (n.1920) – engenheiro e a psicologia da composição mais *antiodé*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1958, p. 583).

No *Manifesto da Poesia Concreta*, os irmãos Campos e Décio Pignatari elegem o programa poético de Oswald de Andrade como uma das primeiras bases da corrente da poesia de vanguarda brasileira que desembarca em direção ao projeto dos concretistas. A síntese oswaldiana, agindo nessa “economia e arquitetura funcional do verso”, convive com o temperamento expansivo do poeta-crítico. Intensamente, Oswald de Andrade se coloca tanto nos manifestos quanto nos poemas: com enfáticas repetições de frases, ataques às imagens de escritores e personalidades do passado e pela evocação exagerada ao amor (sempre problematizado). Age, assim, por meio da “ponta de lança”² de sua racionalidade crítica que rasga, aparar e corta o texto. Rasgar, aparar e cortar são gestos que



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

produzem redução, e, ao mesmo tempo, dor e incômodo. E é certo afirmar que Oswald de Andrade alcança sua síntese travando uma batalha com a linguagem, com o passado, com a cultura, com a fé e até mesmo com o amor. Ele está sempre atacando – até em obra dedicada a sua amada e que faz referência a um texto sagrado.

“A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1978, p.6). De fato, a língua de Andrade aparece em verso com a simplicidade do falar moderno, cotidiano e comprimido; com falas curtas e elípticas. Porém, se é verdade que não há erudição na língua, como geralmente se compreende pelo ‘dizer empolado’, o pensamento do poeta revela-se dotado de grande erudição crítica. Em frases aforismáticas, Oswald de Andrade cita Sócrates, Freud e Thomas Morus entre outros. O quadro referencial que mobiliza é crucial para a interpretação do texto e exige um leitor capaz de mobilizar a teia de significação que atravessa elementos díspares.

A linguagem para Andrade não está só na língua. Ela é ampla. Perpassa os símbolos da cultura, os fatos da história e o eu lírico do poeta. Ao se referir ao texto sagrado, Oswald de Andrade se põe numa arena em que a exaltação da amada se mistura à conteúdos pagãos como o “das lendas e parlendas” (FONSECA, 1990, p. 236): “Todos virão para o teu cortejo nupcial/ A princesa Patoreba/ Coroada de foguetes” (ANDRADE, 1978, p. 189). Assim, no poema “marcha”, sua amada surge numa citação às cantigas de roda (FONSECA, 1990, p. 236), o que nos faz voltar ao aspecto musical da flauta e do violão no cancionário popular brasileiro.

A reflexão acerca do simbólico (amoroso) constrói emblemas críticos para o próprio amor do poeta em direção a sua amada: “Jocasta soluçou” (ANDRADE, 1978, p. 191). Ou seja, há a consciência de uma paixão edípica (e projetiva) em torno de Marieta Antonieta d’Alkimin, e o próprio poeta transforma em matéria do poema uma reflexão crítico-psicanalítica do próprio sentimento, uma vez que ele se presta à análise e autoanálise. Ou seja, o próprio amor é interpretado por meio de símbolos que auxiliam a sua leitura, e dão sentido autocrítico e reflexivo para a poesia amorosa de Oswald de Andrade.

2

Sintagma presente na poesia
“canção e calendário” e no título de
seu livro de polémicas de Oswald de
Andrade.



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942)* de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

Oswald de Andrade abandona a imagem sacralizada do poeta e do Divino: “Deixei de ser o desmemoriado das idades de ouro/ O mago anterior a toda cronologia/ O refém de Deus/ O poeta vestido de folhagem/ De cocos e de crânios” (ANDRADE, 1978, p. 192). Transparece aí a forte negatividade perante os ícones. E essa ação de abandono não deixa de expressar uma crise diante das linguagens e seus símbolos transcendentais. O poeta quer a imanência, busca fazer seu “Cântico dos Cânticos...” como um livro de poema prosaico, que compreende uma experiência amorosa como extraordinária, mas cotidiana e viva. Apesar das referências literárias, bíblicas e históricas que se entrecruzam como em um livro de citações e reflexões a serem interpretadas pelo leitor, elas exigem uma postura crítica e investigativa e não de obediência, como em um livro sagrado.

Quando o poeta declara “Deixei de ser(...) O refém de Deus”, vale rever uma definição do Divino lançada em seu *Manifesto Antropófago*: “Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes” (ANDRADE, 1978, p. 17). A imagem paradoxal de Deus como uma consciência do “Universo Incriado” choca-se com a da maternidade indígena do mundo “dos viventes”. Assim, Oswald de Andrade concebe um Deus impossível e falho, enquanto Guaraci é apresentada como força da natureza. A repetição do elogio à maternidade (de uma maternidade ancestral e indígena e de uma maternidade edipiana) pode ser sentida nas obras do poeta, assim como em alguns momentos do livro dedicado a Maria Antonieta D’Alkimin. Apesar disso, essas referências convivem com a imagem do eu lírico masculino que ensina e domina um saber:

dote

Te ensinarei

O segredo onomatopaico do mundo

Te apresentarei

Thomas Morus

Frederico Garcia Lorca

A sombra dos enforcados

O sangue dos fuzilados

Na calçada das cidades inacessíveis

Te mostrarei meus cartões postais

(ANDRADE, 1978, p. 188).



O lirismo crítico – um comentário sobre *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

Em *Cânticos...*, a consciência crítica das camadas de linguagem simbólica revela um poeta que edifica por meio de sínteses uma rica tessitura de significados poéticos. “O segredo onomatopaico do mundo” pode indicar os sons sem sentido que os amantes constroem quando se encontram. Apresentar “Thomas Morus” é como exibir o conceito de utopia criado pelo humanista que se radicaliza nas experiências de vanguarda do novecentos, vividas intensamente pelo modernista com seus projetos utópicos. “Frederico Garcia Lorca”, pode estar aí por conta da tragicidade e inventividade do poeta surrealista... etc. No entanto, a consciência crítica da linguagem simbólica do mundo não chega a corroer a tradição poética de atribuir o lugar autoral do discurso ao masculino. Contrariando a tradição mais comum em que os pais da noiva dão o dote, o autor oferece o seu e nele se põe no (seguro) lugar de sabedoria.

O Deus de Salomão é abandonado. A imagem do poeta inspirado e mítico também é deixada de lado. Contudo, a ordem do discurso ainda apresenta um eu lírico masculino diante da mulher amada. Assim, a relação sujeito-objeto (homem-mulher) não é transmutada na obra, apesar da compreensão do autor de um mundo sem um Deus masculino e transcendental. Mas deve-se compreender que em *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, a relação amorosa não está desligada do mundo da linguagem e dos símbolos, sendo nele que o poeta desenvolve o seu lirismo crítico. Não se trata de investigar/desconfiar da existência ou não do amor. A dúvida crítica se dá pela compreensão de que o amor é mediado pela linguagem e pelos códigos que descrevem o tempo, o macho-fêmea, Deus etc. Não há amor e nem poesia fora da linguagem. E é refletindo-a de modo amplo que o poeta equilibra a sua lírica com o seu temperamento crítico perante o mundo.

4 – Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Cânticos dos cânticos para flauta e violão*. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas de Poesia Reunida**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978. 1



O lirismo crítico – um comentário sobre Cântico
dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald
de Andrade (1890-1954)
João Bezerra

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. Martins fontes: São Paulo, 2004.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para Poesia Concreta. **Manifesto da Poesia Concreta**. Noigrandes: n.4: São Paulo, 1958.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas de Poesia Reunida**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.

_____. **A arte no Horizonte do Provável**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1969.

_____. **Da tradução como criação e como crítica**. In: CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem e outras Metas. Editora Perspectiva: São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. In: **Itinerários-revista de literatura**. N3. Unesp: São Paulo, 1992.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade-Biografia**. ART Editora LTDA: São Paulo, 1990.

_____. **Por que ler Oswald de Andrade?** Editora Globo: Rio de Janeiro, 2008.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1979.



Relatório sobre abertura da empresa j.m.produções

Júlia Milward¹

Resumo

O ensaio “*Relatório sobre abertura da empresa j.m.produções*”, relata a experiência do processo de criação da própria (micro) empresa, questionando a profissão e a atuação social dos artistas contemporâneos a partir dos eixos reflexivos da ocupação, do capital e do nome. O texto baseado essencialmente no curso “*Comment achever une oeuvre? Travail et processus de création*” (2018-2019), realizado pelo pesquisador e professor Pierre-Michel Menger no Collège de France, em que analisa as profissões vinculadas à criação no contexto contemporâneo a partir do ponto de vista sociológico.

Palavras-chave: profissão artista; arte contemporânea; escrito de artista.

Abstract

The essay “*Report on the opening of the company j.m.produções*”, reports the experience of the creation process of the (micro) company itself, questioning the profession and social performance of contemporary artists from the reflective axes of occupation, capital and name. The text is mainly based on the course “*Comment achever une oeuvre? Travail et processus de création*” (2018-2019), carried out by researcher and professor Pierre-Michel Menger at the Collège de France, in which he analyzes those linked to creation in the contemporary context from a sociological point of view.

Keywords: artist profession; contemporary art; artist writing.

1

Artista-autora-pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Brasília [2021]. Mestre em Artes pela Universidade de Brasília [2014] e em Fotografia Contemporânea pela École Nationale Supérieure de la Photographie [2011]. Bacharel em Artes Plásticas (opção Fotografia) pela Université Paris VIII [2008] e em Comunicação Social (opção Jornalismo) pela Universidade Federal de Juiz de Fora [2007]. Atua na área de Artes Visuais, com ênfase em ensino e pesquisa em Fotografia, História das Artes, Métodos e Processos de criação. Sobre a pesquisa artística, explora outras formas de re-apresentação do fotográfico, propondo uma conversa entre a técnica da reprodutibilidade com a escrita, a performance, a escultura e a instalação. Expôs coletivamente 54 vezes em 4 países diferentes [Brasil, França, China, Canadá]. Individualmente 7 vezes. Participou de 16 publicações e 5 residências artísticas. Ganhou 6 prêmios [Arca-Suiss + Transborda + Funarte + 15º Salão de Arte Contemporânea de Guarulhos + Prêmio X do Diário Contemporâneo + PH Museum] e foi indicada ao Prêmio Pipa [2016]. Desde 2014 integra o grupo de pesquisa Vagando: poéticas nômades.



"(...) podemos crer que a necessidade de se expressar, de deixar um traço no mundo, é uma força potente; mas que, geralmente, ela não é suficiente." Michel Houellebecq.

Não sei o que pensam aquelas/aqueles que optam pelo curso de artes, mas, quando escolhi a profissão artista², não tinha em mente que deveria me tornar uma (micro) empresa. O processo de criação do CNPJ, a inscrição estadual e o registro na câmara de comércio foram extremamente facilitados nos últimos anos e em poucos dias cidadãos se transformam em sócios fundadores e proprietários de firmas responsáveis pelo comércio de bens e serviços, utilizam o sistema de controle de caixa e emitem notas fiscais eletrônicas. Parece que, no hoje, a ocasião nos faz empresa. Fora as questões burocráticas inerentes às profissões, me ateno aos aspectos simbólicos relacionados ao processo do tornar-se sócia fundadora do si-artista, tentando compreender à partir da experiência pessoal a relação entre o eu-empresa e o eu-pessoa-física, que estão vinculados pelo sistema de controle da receita federal e alocados no mesmo endereço.

A abertura da empresa *j.m.produções* foi involuntariamente convocada por uma daquelas raras correspondências eletrônicas legítimas que parabenizam nomes selecionados e que solicitam algumas ações de acordo com o cronograma estabelecido, como a data do envio das obras, as informações pessoais para material de divulgação e a nota fiscal referente ao pró-labore. Afinal, sem nota não há deslocamento. Assim, me lancei no projeto de criar uma (micro) empresa que se sustente sem funcionários e com o capital inicial de poucos números. Uma experiência de "criação"³ que circunscrevo em torno de três eixos: a ocupação; o capital; o nome.

2

Compreendo que a noção do profissional artista é polêmica e os debates em torno do tema não cabem no espaço desse texto, mas, gostaria de destacar que quando utilizei essa formulação estou me baseando no livro "Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo" do sociólogo Pierre-Michel Menger e nas aulas proferidas por ele no curso "Comment achever une oeuvre? Travail et processus de création" disponíveis no link: <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2018-2019.htm>

3

Coloco "criação" entre aspas, pois, para mim, é uma palavra que problemática e que em outros textos substituo por "construção". No caso, resolvi manter a palavra mal-dita pois achei que era importante inserir a noção poética do processo de oficialização da (micro)empresa.



I. a ocupação



Fig. 1: Júlia Milward, *Renomes*, montagem exposição *Ateliê 397*, 2016-2021.

No dicionário de sinônimos a palavra ocupação aparece vinculada tanto ao ofício, profissão, negócio, cargo, quanto à arte e habitação. Porém, entre as 466 ocupações permitidas às microempresas pelo sistema de Classificação Nacional das atividades econômicas (CNAE), a palavra artista figura em ausência. Passeio pelas possibilidades presentes na lista organizada em ordem alfabética e procuro alguma designação que represente por aproximação essa atividade liberal vinculada ao sistema de ensino superior. Na letra A me deparo com um amplo inventário de materiais relacionado à palavra artesã: bijuteria, borracha, cerâmica, cimento, cortiça, bambu, couro, gesso, louças, vidro, cristal, madeira, mármore, granito, ardósia, outras pedras, metais, metais preciosos, papel, plástico, vidro, têxtil e outros. Como trabalho com diferentes suportes, escolho inicialmente a alternativa “artesã em outros materiais independente”, mas como esta classificação é incapaz de abarcar a multiplicidade das funções artísticas e que o próprio sistema regulatório permite a escolha de uma ocupação principal e quinze secundárias, sigo, então, à procura entre as palavras dispostas, de possíveis qualificações que, reunidas e associadas, consigam propor uma ideia aproximada da minha atuação enquanto artista: clichê independente; comerciante de objeto de artes independente; comerciante de souvenirs independente; editora de livros independente; editora de vídeos independente; encadernadora independente; fabricante de jogos recreativos independente; filmadora independente; fotógrafa independente; fotocopadora independente; humorista e contadora de

histórias independente; instrutora de arte e cultura em geral independente; mágica independente; restauradora de obras de arte independente; reveladora fotográfica independente. Uma listagem que não é capaz de especificar a ocupação, mas que reforça a multiplicidade e ambivalência da atividade artística, revelando pela abertura a noção da indeterminação inerente a todo processo de criação e que é potencializado no paradigma da arte contemporânea⁴. Uma impressão que, para mim, aparece reforçada pela repetição da palavra "independente" a cada nova categoria, e que faz pensar na presença dessa noção dentro do próprio fazer artístico compreendido como uma atividade autônoma, isolada, autossuficiente, desprendida, aberta, permissiva e livre, isto é, uma série de vantagens extremamente sedutora, cuja "atração é tão grande quanto o risco do fracasso"⁵. Essa consciência de que a profissão artista é uma empreitada extremamente arriscada e *um jogo bastante perigoso*⁶, aparece não apenas dentro do próprio processo de criação em que a intenção e o resultado tendem a não coincidência, nem somente na indeterminação do fim de uma obra ou nas reações de um público desconhecido, mas que se faz sentir com maior impacto na dificuldade de realização e difusão dos projetos pela via dos editais, dos salões e dos concursos, todos extremamente concorridos, e em que o malogro traz o inefável gosto da derrota à maneira de Sísifo. Para o sociólogo Pierre-Michel Menger, a gestão das incertezas deve ser considerada a principal especialidade das profissões artísticas. Um aspecto que nunca é levantado pelos guias negócios e profissões ou curso de empreendedorismo, mas que acontece no seio da própria experiência do processo de criação, nessa *sobreposição de tempos (o da vida e o da poética)* do processo de criação, que é dado por *uma cadeia de reações que acompanham todo o ato*⁷, em que os valores atribuídos às obras porvir não são medidos por *perfeições ou imperfeições, mas pelo tatear da invenção: testes, ensaios, erros, correções, remorsos, recomeços, bifurcações que compõe o cotidiano de trabalho dos artistas*⁸; ações que ocorrem na abertura do estado-ateliê, lugar temporal de *conciliação entre criação e re-criação*⁹, nessa ocupação do espaço de concentração para se *consertar o mundo por fragmentos*¹⁰, ambiente em que se estabelece o *modo de utilização dos recursos técnicos oferecidos pelos instrumentos de trabalho*¹¹, *área de manejo, manobra, manuseio*¹² dos materiais expressivos,

4

A compreensão sobre o paradigma da arte contemporânea foi tomada do livro "Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique" de Nathalie Heinich.

5

MENGER, p.10, 2009.

6

Titulo do livro da poeta Adília Lopes.

7

DUCHAMP, p.188.

8

MENGER, p. 30 e 31, 2009.

9

PONGE, p. 68.

10

IDEM, p. 67.

11

Definição do Dicionário Michaelis On-line.

12

IDEM.



momento de definição do método¹³, *do estilo ou da maneira como se joga*¹⁴, de perceber a *presença de limites e a faculdade de inventar no interior desses limites*¹⁵. É importante destacar que, contrariando possíveis afirmações feitas nos livros de auto-empresendimento que visam o lucro e o sucesso profissional, no caso dos artistas, as incertezas inerentes ao processo de criação não levam ao caos ou ao desgoverno, mas ao aprendizado contínuo, e é exatamente a maneira como cada artista lida com a *imprecisão no curso da atividade e do seu provável resultado que condiciona a ideia de uma possível originalidade*¹⁶ de um trabalho poético único e pessoal¹⁷.

II. o capital



Fig. 2: Júlia Milward, Re-cor-do-me, 2019-2022.

Requisita-se na abertura da empresa a declaração monetária e contábil do capital social que precisará ser investido para estabelecer o negócio e torná-lo viável. Mesmo não existindo a exigência de um valor mínimo ou máximo, optei por organizar os meus cálculos não pelo o que será, mas pelo o que foi. Começo as contas a partir de 2007, ano que marca o início da minha formação prática e intelectual na categoria de ensino superior e pesquisa em Artes Visuais. Apesar de ter estudado somente em instituições de ensino superior públicas, paguei, ao menos, 4 taxas de matrículas requisitadas pelo sistema francês de educação, fiz 24 cursos livres para formações complementares, participei de 2 grupos de pesquisas em instituições privadas e 3 consultorias particulares com profissionais da área. Paguei também por inscrições em concursos internacionais e nacionais, bem como a produção das obras e envio dos trabalhos selecionados. Fiz

13

IDEM.

14

IDEM.

15

CAILLOIS, posição 235-237 do kindle.

16

MENGER, p.13, 2009.

17

BOWNESS, p. 47.

viagens para aprendizado, realizando visitas em museus e centros culturais, e também deslocamentos para montagens de exposições em outras cidades. Investi nas ferramentas de trabalho como telas, lápis, tintas, pincéis, papéis, computadores, câmeras fotográficas, objetivas, gravador de áudio, microfone, scanner, impressoras, cartões de memória, HDs, programas de edição de fotografia e vídeo, mochila apropriada para o material, envelope para filmes 135mm e 120 mm. Sem falar da compra dos filmes fotográficos, da revelação dos negativos, da digitalização das fotografias analógicas, dos testes de impressões. Montei uma biblioteca com mais de 400 livros e catálogos, mobiliei o ateliê com grandes mesas, cavaletes e cadeira ergonômica. Pago anualmente o domínio do site com o meu nome e mensalmente o pacote ADOBE CREATIVE. Porém, se os cálculos fossem baseados no que Menger chama de economia do conhecimento, em que o capital humano é mais precioso do que o capital material, a recapitulação deveria partir da contabilização do tempo dedicado ao processo artístico. Como o trabalho de subsistência e o de existência tendem a não coincidir, faço uma estimativa temporal destinada ao pensamento e às práticas das artes, que, pelos cálculos, gira em torno de 8 horas diárias, divididas entre a execução dos trabalhos, a fabricação das proposições artísticas, os testes de materiais, os tratamentos das imagens, a escrita de projetos para editais, as formações extracurriculares, os encontros com profissionais da área, a atualização e adaptação dos portfólios para concursos. Destaco também que tendo a me servir do mês destinado às férias para realizar os trabalhos que exigem deslocamentos e viagens, ou seja, um estado contínuo de produção sem garantias. Mesmo deixando voluntariamente de fora os números e alguns outros gastos (como moradia, alimentação, transporte e lazer), fica claro que, independentemente da abordagem sobre o capital, custa *muito caro ser iluminado*¹⁸. Mesmo com toda dedicação e investimento, seja financeiro ou de tempo e energia vital, a condição econômica do trabalho criador nunca está assegurada. O reconhecimento das produções artísticas depende não apenas do indivíduo, mas, principalmente, das relações estabelecidas no ambiente de atividade; das adequações às normas, preceitos ou convenções estipulados que regem as situações específicas; de uma estratégia ou abordagem calculada, das condições (materiais, jurídicas e políticas) em que o trabalho é realizado; *da qualidade da peça*



poética e da equipe vinculada na execução do projeto¹⁹; da avaliação dos pares, dos críticos, da clientela dos marchands, dos colecionadores e, para finalizar, o triunfo junto ao grande público²⁰. Existe todo um universo de pessoas e instituições pelos quais é preciso passar para que o trabalho artístico seja oficializado e se torne uma peça do sistema das artes. As regras da aceitação, porém, são instáveis, atreladas ao poder vigente, adequadas aos ritos e aos pré-julgamentos normativos de cada época, *uma verdadeira esponja viva dos valores do seu tempo*²¹, em que o próprio sistema de avaliações incita a impostura, através do reconhecimento que se dá via disputas, como afirma Alan Bowness em 1989: *Qualquer grande arte jamais teria sido produzida num contexto desnudado de competição; ao contrário, é o ambiente de concorrência implacável no qual o jovem artista evolui que o conduz à excelência*²². *Os artistas devem lutar para serem reconhecidos no começo da carreira, conscientes de que as chances de se chegar ao sucesso são ínfimas*²³. É evidente que o historiador da arte não se preocupou em entender o processo de criação, aliás, o ceticismo empresarial por ele exposto revela um ambiente artístico áspero e hostil, e que se fosse somente pelas normas estruturais apontadas, não haveria muitas razões para alguém se arriscar nessa espécie de aposta, nesse jogo de azar. Penso que o ato de criação artística só se sustenta pelo prazer que sentimos ao praticá-lo e que *é exatamente essa incerteza que encanta*²⁴.

III. o nome



Fig. 3: Júlia Milward, cartão de visita, 2011-2019.

Dizem que no princípio era o verbo, mas todo ser demanda um nome. As empresas não fogem à regra da linguagem e o formulário de abertura

19

MENGER, p.12-13.

20

BOWNESS, p.13.

21

GORI, p.10.

22

BOWNESS, p. 47.

23

IDEM, p.62-63.

24

"It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful", citação do livro "The Picture of Dorian Gray", de Oscar Wilde, posição 3893 do Kindle.

contém dois campos específicos a serem preenchido: um destinado ao nome²⁵, o outro, ao nome fantasia. Esse último aparece como um chamado que evoca o processo de imaginação; como um convite ao onírico e ao devaneio dentro do procedimento burocrático. Faço uma lista de palavras que jorram à maneira da escrita automática surrealista e parto delas para componho aglutinações que inconscientemente acabam se assemelhando às proposições poéticas do estilo “tio do pavê”. Realmente, *algumas vezes fazer algo leva a nada*²⁶. Me pergunto quais seriam os nomes registrados das empresas dos artistas contemporâneos mais vendidos no comércio das artes. Damien Hirst Co. ? Jeff Koons S.A.? Marina Abramović Foundation? Beatriz Milhazes Studio? Adriana Varejão LTDA? Imagino que simplicidade e objetividade são características eficazes da marca no comércio, mas essa coincidência voluntária, entre o nome de nascimento e o da firma, é algo que me perturba, não apenas evidência e revelação da monetarização das existências, mas, principalmente, pelo processo psíquico do eu que passa dividir a individualidade e a singularidade do ser com a indústria que produz objetos fabricados e destinados ao consumo. Uma lição possível do “nome fantasia” é a reflexão de que o processo de abertura de uma empresa talvez seja nada além do que uma ficção a qual inserimos no sistema chamado realidade. Me pergunto: Mas a insistência em determinar o registro autoral nos trabalhos artísticos não seria uma maneira de reivindicar uma marca pessoal para que ela seja vista, apreciada e, por que não, consumida? E se a ideia do si também fosse uma fantasia? Qual a parte da minha existência estaria disposta a ser vendida? As observações e dúvidas contraditórias não ajudam na perseguição da palavra nomeadora desconhecida que seja capaz de representar as coisas feitas e as ações realizadas no sistema de compra e venda de bens e serviços. *la e vinha / E a cada coisa perguntava / Que nome tinha*. O poema “Coral” irrompe a procura pelo nome representativo na Câmara do Comércio Municipal e como Sophia de Mello Breyner Andresen, lanço a questão para as coisas, mais precisamente para os trabalhos existentes, que, por sua vez, fazem proposições com desejo de protagonismo. Digo a eles que não sou autora de uma obra só e decido refazer a pergunta para o oráculo digital que me dá respostas com links e cliques, contendo dicas e estratégias de nomeação de uma empresa. Escolho um gerador de nomes comerciais automático²⁷ que faz combinações

25

No MEI o nome da empresa é gerado automaticamente, sendo composto pelo nome próprio do/da sócio/sócia fundador(a) acrescido (sem espaço) dos números do Cadastro da Pessoa Física do/da mesmo/mesma.

26

Faço referência aqui ao título traduzido do trabalho Paradox of praxis1 (Sometimes making something leads to nothing) do artista Francis Aljys, realizado no ano 1997.

27

Entrei no site <https://zyro.com/br/ferramentas/gerador-de-nome-para-empresa>, mas existem vários outros que exercem a mesma função.



a partir das palavras-chave inseridas pela própria pessoa interessada. Digitei *fotografia, artes, vídeo, performance e escrita*, apertei o botão CRIAR NOME DE EMPRESA e recebi 20 nomes gerados automaticamente, todos anglófonos, entre eles: Artromedia Art Frame; Pomplexin; Visual Art 4bit; Awesome People; Fresh Space Photography; Avatarsavvy; This Camera; Laliterary; Inartists. Tento novamente colocando o meu sobrenome entre as palavras e tenho a impressão de estar retomando uma versão atualizada de algum tipo de exercício surrealista: Milwardify; Milwardero; Milwardable. Insisto uma terceira vez em outro site²⁸, adiciono o nome próprio completo junto com as médias de trabalho, entre as possibilidades fui fisgada pelo nome que pareceu mais comum, amplo, acessível, sem sal e nada original: “*j.m.produções*”.



Fig. 04: Proposições de *Brand* feitas automaticamente pelo site *looka*.

A *j.m.produções* é uma empresa fundada em 2021 na cidade de São Paulo e vem desde então se inserindo paulatinamente na concorrência do mercado globalizado das artes. O conceito da marca é conceitual e a nossa meta é inventar projetos artísticos com o intuito de fazer circular um número limitado de reflexões imagéticas em diferentes médias e suportes. A equipe é composta por uma só pessoa, uma mulher-banda que inventa, projeta, fotografa, filma, copia, edita, imprime, recorta, escreve, costura, arranha, assopra, queima, pinta, amassa, fala, declama, performa, ironiza, terceiriza, joga, etc. Destacamos que a maior especialidade da *j.m.produções* são trabalhos portáteis com dimensões variáveis ao gosto da superfície, do



assunto e do espaço. Nosso lema é “fazemos o melhor que podemos”²⁹, sempre procurando transformar vislumbres esparsos em objetos palpáveis e defendendo a autoria mediana como meta a ser conquistada. Para receber o catálogo sazonal se inscreva agora no nosso *mailing list*. Para mais informações acesse as nossas redes sociais. Estamos sempre perto e longe de você.

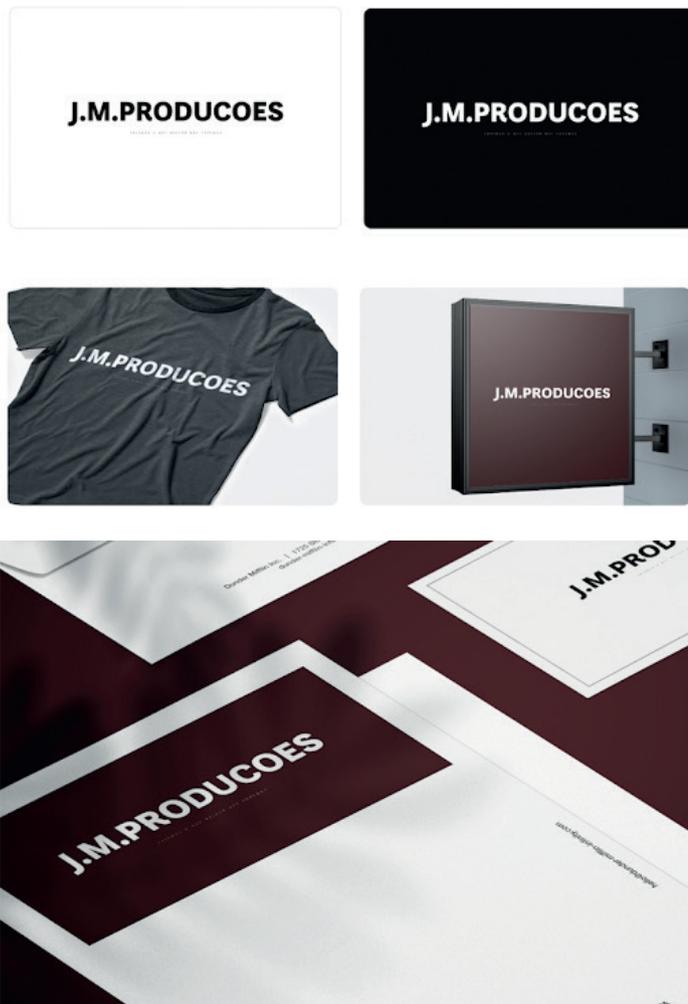


Fig. 05: Kit Brand feito automaticamente pelo site looka.

29

AIC IXH XAN: retirado da pintura “O homem de turbante vermelho” (1433) de Jan Van Eyck. Apresentado por Karina Dias na disciplina “Tópicos em Poéticas Contemporâneas 1”, Universidade de Brasília, 2013.

Bibliografia

- BOWNESS, Alan. *Les conditions du succès*. Paris: Éditions Allia, 2011.
- BORGES, Vera. *A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes*. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 67 | 2003, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/1209>
- BROPHY, Maria. *Art, Money and Success: finally make a living doing what you love*. San Clemente: Son of the sea, 2017.
- COMETTI, Jean-Pierre ; QUINTANE, Nathalie [org.]. *L'art et l'argent*. Paris: Les prairies ordinaires, 2021.
- CRAS, Sophie. *The artist as economist: art and capitalism in the 1960s*. New Haven/Londres : Yale University Press, 2018.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- ERBER, Laura. *O artista improdutivo e outros ensaios*. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2021.
- FONTAINE, Claire. *Em vista de uma prática ready-made*. São Paulo: GLAC, 2016.
- GREFFE, Xavier. *Les artistes-entrepreneurs*. Observatoire des politiques culturelles. 2014/1 N° 44.
- GORI, Roland. *La fabrique des imposteurs*. Paris : Éditions Les Liens qui Libèrent, 2013.
- HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Folio, 2014.
- HOUELLEBECQ, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- LOPES, Adília. *Um jogo bastante perigoso*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Éditions du Seuil/Gallimard, 2009.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2003.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIDOKLE, Anton. *Arte sem trabalho?* Rio de Janeiro/Copenhague: Zazie, 2016.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books, 2000.

Entrevista con Voluspa Jarpa

Interview with Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa¹

Resumo

La entrevista pregunta cómo se produjo la transición de la investigación historiográfica a la poética de las creaciones de la artista visual chilena Voluspa Jarpa, cuya lectura de los archivos y su deconstrucción articulan una reinterpretación del pasado y una reinterpretación de la concepción de la Historia, construyendo “estrategias de visibilidad”. De esta manera, según el “sistema de elaboración crítica” de estas creaciones, nos interesa conocer cómo se utilizan las operaciones estratégicas de visibilidad en la producción artística contemporánea. Las creaciones de Jarpa son consideradas como “objetos sin toros”, ya que son obras en relación con las cuales no dominamos expectativas e interpretaciones. Se enfatiza la conceptualización problemática del término instalación, ya que sus contornos se deshilachan en un entorno construido, ensamblado, *site-specific* e *in situ*, entre otras definiciones de producciones artísticas que lanzan la obra al espacio, utilizando, para ello, materiales muy variables, construyendo un lugar cuyo movimiento se debe a la relación entre los objetos y el cuerpo del participante que recorre la obra, circulando entre sus pliegues y aberturas. Las creaciones de Jarpa producen deslices y contaminación de sentido, por lo que es necesario “operar por problemáticas”, pues su polisemia funciona como clave interpretativa para múltiples objetos, imágenes y experiencias, ya que se refiere a un procedimiento indefinido, funcionando como un dispositivo cuyas fronteras raídas establecen flujos en múltiples direcciones, pero que tienen una función estratégica concreta y son siempre parte de una relación de poder.

Palabras-clave: instalación; artificación; archivos; colapso ético.

Abstract

The interview asks how the transition from historiographic investigation to the poetic of the creations of the Chilean visual artist Voluspa Jarpa took place, whose reading of the archives and their deconstruction articulate a reinterpretation of the past and a reinterpretation of the conception of History, architecting “strategies of visibility”. In this way, according to the “critical elaboration system” of these creations, we are interested in finding out how strategic operations of visibility are used in contemporary artistic production. Jarpa’s creations are considered to be “objects without bulls”, as they are works in relation to which we do not dominate expectations and interpretations. The problematic conceptualization of the term installation is emphasized, as its contours fray in a built environment, assemblage, site-specific and in situ, among other definitions of artistic productions that launch the work in space, using, for this, very variable materials, building a place whose movement is due to the relationship between objects and the body of the participant who travels through the work, circulating between its folds and openings. Jarpa’s creations produce slips and contamination of meaning, so it is necessary to “operate due to problems”, because its polysemy works as an interpretive key for multiple objects, images and experiences, since it refers to an indefinite procedure, functioning as a device whose frayed borders establish flows in multiple directions, but have a concrete strategic function and are always part of a power relationship.

Keywords: installation; artification; files; ethical collapse.

1

Professor de Língua Portuguesa, Graduado em Letras (UFJF), Mestre em Ciência da Literatura (PPGCL-UFRJ), Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFJF), Doutorando em Artes (PPGACL-UFJF). Bolsista Fapemig. Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br



La producción de la artista visual chilena Voluspa Jarpa está marcada por la (re)lectura y (de)construcción de archivos oficiales del gobierno estadounidense sobre las dictaduras en Chile y Brasil durante la década de 1970. A lo largo de dos décadas, desde el Proyecto de Desclasificación, la artista realizó varias creaciones a partir de esta documentación disponible a partir del año 2000. El proyecto surge en 1999, ya que desde la detención del dictador General Augusto Pinochet, expresidente de Chile, en Londres, existía el deseo internacional de visibilizar los archivos de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) sobre las dictaduras latinoamericanas, siendo Chile uno de los países con mayor volumen de desclasificación de documentos.

Por ello, en gran parte de su obra, Jarpa busca analizar e investigar lo borrado, censurado y rasurado, llamando la atención sobre la imagen resultante del documento desclasificado que sufrió tales intervenciones, es decir, una imagen que expresa tanto la “construcción de visibilidades” y la eficacia poética y política de los usos del archivo, creando sombras en el presente e impidiendo su lectura.

Jarpa articula el acercamiento a la representación histórica a través de las artes visuales de forma analítica y crítica; por tanto, el relato histórico se interpreta como un “síntoma cultural” en el que lo reprimido en el cuerpo social “aparece” como trauma, siendo el material de archivo la primera huella de esta represión. Por lo tanto, fue necesario que la artista construyera estrategias específicas que le permitieran analizar y comprender el material disponible, ya que el trauma es un informe archivado y negado, y el síntoma, un archivo encriptado. En otras palabras, lo que se experimenta en las “huellas traumáticas” de los documentos desclasificados es la posibilidad como imposibilidad, que remite a una promesa de revelación que, de hecho, se materializa como represión.

Indagar en el proceso de arqueología documental instaurado por la artista es, por tanto, comprender el carácter relacional de su producción enfocada al estudio de las interpretaciones, apropiaciones y regulaciones del saber por parte de las sociedades en determinados momentos históricos, lo que se revela en sus creaciones es que el recuerdo y el olvido se encuentran en el propio soporte artístico, pues las rayas revelan más que el texto, pues exhiben el control y la represión, es decir, lo no dicho, lo reprimido.



Jarpa se centra en identificar las transferencias entre la historia pública y la histeria privada, señalando que el sujeto puede hacerse dueño de su síntoma histórico, sin necesidad de eliminarlo, ya que hay un saber encarnado en el síntoma. Así, el trauma histórico es reprimido, se desprende de la memoria original y se manifiesta en el cuerpo histórico del documento. En las creaciones del artista, los conceptos se entrecruzan, porque mientras la Historia se desarrolla horizontalmente, la histeria la corta verticalmente. Por lo tanto, en la intersección de estas líneas, las creaciones exponen el desdibujamiento de los documentos desclasificados como el evento que necesita ser desvelado, mostrando así su trauma, su represión, su histeria histórica.

La entrevista se realizó por correo electrónico el 17 de noviembre de 2020.

Pregunta: ¿Cómo se construyó su investigación en torno a los archivos de las dictaduras latinoamericanas? ¿Qué dificultades encontraste para acceder a este material?

Voluspa Jarpa: Fue una investigación que empezó de manera medular por los archivos de Chile, a través de la revisión del material que EUA puso a disposición pública en lo que denominó el Proyecto de Desclasificación Chile (1999 a 2001). Desde la revisión y familiarización con ese material que me tomó 10 años, me di cuenta que las directrices de inteligencia y de intervención relatadas en los documentos, correspondían a una estructura geopolítica de la región. Los mismos documentos traían esa información: por un lado descripción de órdenes y directrices regionales, y por otro lado documentos con informaciones específicas en lo referido a dineros y persecuciones a personas o grupos específicos que no respetaban las soberanías de los países. De este modo me di cuenta que muchos documentos implicaban a varios países al mismo tiempo y por lo tanto debía seguir esa noción.

Las dificultades fueron y son varias. La primera el idioma inglés, la tachadura y la enorme cantidad de documentos en un volumen difícil de revisar y sistematizar. Estos elementos mezclados son lo que hacen que haya trabajado 15 años en esto.



Otra dificultad son los cambios de regímenes y de política en EUA que hace que los documentos aparezcan y desaparezcan, posibilita e imposibilita el acceso a extranjeros. Después del ataque a las Torres Gemelas, esas políticas cambiaron radicalmente y tuve que tener otras estrategias para acceder a ellos y almacenarlos.

Pregunta: ¿Qué relación establece con el lugar donde se instalarán y expondrán sus instalaciones?

Voluspa Jarpa: Depende, evidentemente del lugar, pero en general me interesan los aspectos físicos y kinésicos de los lugares de exhibición: circulación del público, vistas, escaleras, ventanas, iluminación. Como trabajo construyendo sistemas narrativos que pretenden producir conocimiento de asuntos históricos o políticos o culturales, los espacios los he concebido como el lugar donde se despliegan estrategias para que ese conocimiento sea asimilado. Eso implica pensar el espacio con respecto al desplazamiento del espectador a través de él. Las obras despliegan distintas velocidades de esa percepción. Algunas estrategias son de impacto inmediato, por ejemplo, la entrada de Malba, o la Bienal de Sao Paulo o Shanghai, donde la relación entre volumen, cantidad de documentos e imposibilidad de lectura está dispuesta en el despliegue monumental de los documentos. En otros casos, donde la necesidad de velocidad es lenta y se asocia a lecturas o miradas detenidas, he buscado producir un espacio donde el espectador pueda estar y permanecer, como el espacio interior de Malba o las Bibliotecas de la No-Historia.

Pregunta: Su producción artística con los archivos genera un nuevo archivo. De esa manera, ¿cómo se archiva este material?

Voluspa Jarpa: Tenemos planeras con los bocetos de las ideas de las obras o las exposiciones, pero por sobre todas las cosas tenemos un archivo digital bastante grande y completo de las investigaciones, del desarrollo de las visualizaciones de las instalaciones u obras, sus registros y todo lo demás. Hemos generado también fichas para cada obra y para hacerle un seguimiento. Lo más difícil o deficiente del archivo de las producciones es tal vez que cada una se debe o está sostenida en una investigación. Con el tiempo, sólo yo voy sabiendo de qué se trataba esa investigación,



porqué seleccioné esos archivos y no otros, como se relacionan las obras en términos de investigación. En general el mundo del arte se interesa poco por la investigación y la producción de conocimiento que hay en las obras de arte contemporáneo y se centran en los objetos y los materiales. Creo que esto es un error, o más bien una cosificación tendenciosa.

Pregunta: Me gustaría que explicaras mejor lo que consideras que es “la histeria y la mudez del secreto”.

Voluspa Jarpa: Una de las claves conceptuales que me permitieron entender la desclasificación de archivos de América Latina por parte de EUA, fue la histeria como lenguaje y mecanismo psíquico. La había investigado durante mucho tiempo antes y cuando vi los primeros documentos me di cuenta o reconocí varios de los mecanismos de la histeria:

1. El acto de desclasificar y borrar al mismo tiempo, la confusión psíquica que esto produce en el que recibe la información. Mostrar y borrar.

2. La tachadura misma en el cuerpo del documento, el borrón como síntoma reprimido de lo que está ahí pero no puede saberse qué es. El mecanismo de la negación.

3. El hecho que la tachadura transforma la lectura en un relato imposible, así que el enorme volumen simultáneo de documentos virtuales.

4. La tachadura hace que el lenguaje quede en un intersticio caótico de algo que debe ser leído y mirado al mismo tiempo (Foucault se refiere a este caos para el orden básico del pensamiento occidental cuando dice que texto e imagen son dos sistemas de conocimiento que hemos concebido por separado). Se pueden leer fragmentos de textos que informan y se pueden ver borraduras que condensan en sus imágenes negras que ahí al algo que no se puede saber aún, pero que existe. Que hay un poder que así lo determina, que esa borradura es un código que ejemplifica el lugar del secreto en las tramas geopolíticas de la Guerra Fría y la hegemonía establecida a partir de ella.

5. Como en la histeria, la economía psíquica del sujeto está establecida para mantener el secreto a salvo, reprimiéndolo y transformándolo en mudez (aquello que no puede ser dicho), en síntoma (aquello que al no poder ser dicho deja su huella somática en el cuerpo, en este caso en el cuerpo del documento).



6. Por último, el mecanismo del secreto político y psíquico, supone los siguientes mecanismos del trauma: repetición, repetición, repetición hasta que el conflicto sea narrado y resuelto. Para mí, la relación con la histeria y la lectura de esas informaciones y el atestiguar su borradura es enfrentarse a un proceso psíquico que confronta la sumisión-poder, el *shock* de la confusión de la narrativa (expresada en las ideas de “versiones” ante la imposibilidad de establecer hechos concretos), el silenciamiento y la autorepresión, y también la histeria como la rebeldía femenina de los subalternizados, que es muda y somática, catártica pero que no construye explicaciones porque se queda habitando el trauma.

Pregunta: Considerando que la experiencia estética no nace de una voluntad, sino de una manera específica de aprehender los fenómenos, como postula Kant, ¿cómo usted piensa la estética en la época contemporánea?

Voluspa Jarpa: Es una pregunta que puede verse desde muchos lados. Para mí la experiencia estética siempre tuvo que ver con la capacidad del proceso creativo de condensar y generar conocimientos epocales, mediante estrategias sensoriales y no solo racionales, sino que – con los sentidos – se vuelve una experiencia psíquica y emocional. Me interesa además de esta generación de conocimiento, la particularidad subjetiva y colectiva de experiencia estética. Ese movimiento que va de una o varias subjetividades que desde un lugar en el mundo, inventan lenguajes para objetivar esos conocimientos para los otros. Ese movimiento de lo subjetivo y colectivo y el retorno, es una trama orgánica del fenómeno de la cultura que considero más significativo de la experiencia del arte.

Pregunta: ¿Qué hace que la instalación sea una instalación?

Voluspa Jarpa: Creo que el cuerpo del espectador. El cuerpo entendido sensorialmente como receptor y productor de sentido. La instalación, a diferencia del objeto, es abierta en su experiencia y por lo tanto es una experiencia con más variables y combinaciones de ellas.



Pregunta: ¿La instalación es un dispositivo?

Voluspa Jarpa: Creo que el artista la concibe como un dispositivo de sentido, sin embargo su abertura me hace pensar que no es totalmente un dispositivo. Creo que en esa diferencia entre el que la hace y el que la recibe hay un imponderable, que llamamos experiencia, por lo tanto se alejaría del dispositivo.

Pregunta: ¿Cómo se desarrolla la creación de una instalación?

Voluspa Jarpa: Depende de cuál de ellas y depende del momento en que esté con respecto al cuerpo general de desarrollo de obra. Mi trabajo de obra en general es un continuo, es decir una misma problemática que se desarrolla en sus distintos aspectos en varias obras. Estos procesos duran años, invento materialidades y lenguajes para poder aproximarme al asunto, para vivirlo y habitarlo, para entenderlo y darlo a conocer y compartirlo con los demás. En este sentido el asunto (conceptual) me lleva a una crisis de lenguaje porque por lo general trabajo con cosas que no sé, o que no entiendo o que rechazo, es decir hay una pregunta ahí, una angustia, un dolor. De esta mezcla puedo decir que recopilo, consumo, y me impregno durante un proceso de investigación que no es solo racional sino que particularmente, su conocimiento me produce colapsos psíquicos-emocionales a través de la razón. En esos quiebres generalmente aparece la idea estética, los materiales, que son sensaciones materiales-corporales. Por ejemplo la idea de las cosas que flotan como sensación de las cosas que están suspendidas y que aún no se resuelven. O conceptos como por ejemplo "histeria-historia" o la "no-historia". Luego las instalaciones vienen de invitaciones que aparecen durante ese proceso de creación. Entonces esas invitaciones implican lugares y circunstancias específicas que precipitan aspectos de la investigación y creación en ese momento. Las etapas de mis trabajos duran un tiempo largo, pero se terminan porque llega el momento en que la pregunta inicial sufre una mutación y la reemplaza otra que inicia un nuevo proceso. En este sentido, la creación de mis instalaciones parten siempre desde el caos hacia un orden, eso se puede ver en los bocetos y visualizaciones de las etapas de creación de los archivos de las mismas.



Pregunta: ¿La transparencia es opaca?

Voluspa Jarpa: La transparencia es invisible. Está, pero no está, tal vez solo se puede ver en la proyección de su sombra. Lo opaco es sordo, no refleja sino retiene, además lo opaco también lo uso como bruma, neblina, lo que no deja ver bien, aquello que con los ojos aún bien abiertos, no puedes tener certeza de lo que ves.

Pregunta: Como artista y docente, ¿cuál es el papel y el lugar de la crítica de arte y cómo se produce la noción de autoría en el estatuto artístico?

Voluspa Jarpa: El devenir del autor me interesa más que la crítica, aunque ambas cosas se relacionan. Como docente me concentro dar herramientas para fortificar la aparición del autor. El autor y la persona tienen autoestimas distintas. Busco en mis alumnos ayudarlos a que el autor aparezca desde la persona que lo contiene y creo por experiencia de 25 años de docencia que el trabajo de profesor debe estar orientado al fortalecimiento de la autoestima de ese autor. Un autor finalmente es un sujeto que decide constituirse más allá de las circunstancias que lo rodean, decide constituirse al transformar esas circunstancias en lenguaje, conocimiento y experiencia para los demás, por lo tanto la construcción del autor implica la construcción de una ética y esta tal vez de una política. La crítica de arte debiera tener la capacidad de leer esto, para con ello alimentar y colaborar en el fenómeno que el autor desata.

Pregunta: Según Sarat Maharaj, la crítica es una forma de “dislocución” de las obras, un ejercicio exploratorio. Me gustaría que comentara sobre esa declaración.

Voluspa Jarpa: Creo que la crítica hace su rol de apropiación y diseminación del proceso iniciado por el autor y la obra. Este proceso no tiene por qué coincidir con el artista ya que corresponde, más que a las razones de subjetivación que se originaron en el artista para hacer esa obra o procesos de obras, el crítico hace su trabajo en el proceso de objetivación de la obra en el mundo. Las obras son de los artistas hasta que empiezan a ser del mundo, eso está muy bien. Los críticos colaboran con la instalación



de eso en el mundo y en este sentido sus propios procesos de construcción de sentido de eso que es la obra, es también un proceso de creación, que establece un diálogo con el artista pero es una traducción y no una transcripción.

Pregunta: Richard Wollheim reflexiona sobre que define una obra de arte y que determina nuestra reacción ante ella. Así, ¿cómo entiendes la naturaleza del arte, pensada desde la perspectiva de la maestra, la artista y la espectadora Voluspa Jarpa, considerando la representación, la expresión, el estilo, el significado de la intención del artista y el carácter esencialmente histórico de la obra de arte?

Voluspa Jarpa: El arte es la dimensión del deseo por el otro, los otros, la colectividad, en esa progresión. En cada una de estas palabras aparecen las implicancias afectivas, psíquicas, cognitivas, políticas, éticas e históricas de ese movimiento que es el arte, entre uno y los otros. Es una pregunta por el “nosotros”. ¿La primera persona del plural existe o no? ¿La sientes? ¿Dónde está? ¿Cuándo se manifiesta? ¿Es un espejismo? ¿Una imposibilidad? ¿Por qué duele?

Pregunta: Podrías explicar cómo se produce el “colapso ético” de la información recibida que, cuando llega a tu emoción, moviliza tu imaginación.

Voluspa Jarpa: Me duelen los otros, no sé por qué, pero es un dolor que me deja perpleja y muda, y luego así me levanto y decido que hay que luchar, que el mundo y sus sentidos son un territorio en disputa, que hay que ir a disputarlo. Mi imaginación de llena de esos otros arrasados, trato de darles forma, de hacer un yo acuso. Me canso, me desmoralizo y luego pienso en los jóvenes del futuro – los que están allá en 200 años más – y pienso que hay que entregarles herramientas para que construyan un mejor futuro, tomo fuerzas y creo que el lenguaje del arte es liberador de esas emociones castradoras y lo es, en el proceso creativo se respira la vida a pesar de la violencia, del poder y de las convenciones que nos hayan tocado en este tiempo presente.



Pregunta: Roberta Shapiro y Nathalie Heinich hablan sobre el proceso de “artificación”, o cómo los artistas hacen o crean cosas que llegan a ser vistas como obras de arte. En tu caso, trabajas con materiales de archivo que, en principio, no serían considerados “objetos artísticos”. Según los autores, el arte aparece como la suma total de diversas actividades y la artificación es un proceso dinámico de cambio social, a través del cual surgen nuevos objetos y nuevas prácticas y a través del cual se transforman relaciones e instituciones. Así, me gustaría que comentaras sobre eso.

Voluspa Jarpa: Roberto Matta decía en una entrevista antigua “el punto es cómo un artista se artista”. Habría que agregar que ese proceso personal puede ser referencial para otros como proceso de emancipación y eso puede generar mecanismos de emancipación en el tiempo. Lenguaje y emancipación son las dos cosas que veo reflejadas en el proceso colectivo que es el arte.

“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”: Entrevista¹ com Lisette Lagnado²

“The Covid accelerated the desire for a paradigm change”

Fernanda Pequeno³

1

A entrevista foi realizada na casa de Lisette Lagnado, em Berlim, em julho de 2020, quando Lagnado estava morando na cidade alemã para a curadoria da 11ª Bienal de Berlim. A entrevista foi realizada no âmbito do projeto de pesquisa de Fernanda Pequeno, intitulado “A margem é sempre muito larga”, desenvolvido durante o seu pós-doutoramento junto à Universidade de Hamburgo (2019-2020). A parte final do projeto incluiu entrevistas com artistas e curadoras brasileiras vivendo em Berlim e contou com financiamento do DAAD, através do seu programa de “Estádios de pesquisa na Alemanha para professores e cientistas”.

2

Lisette Lagnado, nascida em Kinshasa (R.D.C.), é Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Doutora em Filosofia (USP). Foi coeditora das revistas *Arte* em São Paulo (1981-89) e *tópico* (2001-11). Cofundou o Projeto Leonilson, sociedade com amigos e irmãos do artista morto em 1993, para a sistematização de sua obra, que resultou na primeira exposição monográfica “São Tantas as Verdades” (1995). Coordenou o Programa Hélio Oiticica, arquivo online dos manuscritos do artista (Itaú Cultural, 1999-2002). Foi curadora chefe da 27ª Bienal de São Paulo, “Como Viver Junto” (2006). De 2014 a 2017, dirigiu e cuidou dos Programas Públicos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, onde também criou o *parquinho Lage*, voltado para “crianças de todas as idades”. Autora de diversos artigos em publicações nacionais e estrangeiras, realizou exposições de Rivane Neuenschwander, Cabelo, Bispo do Rosário e León Ferrari, entre muitos. Residiu na Alemanha de 2019 a 2021, onde foi cocuradora da 11ª Bienal de Berlim, “The Crack Begins Within”, e professora convidada na Hochschule für Kunst Bremen (2021). Prepara atualmente uma mostra, junto com André Pitó e Yudi Rafael, para o Sesc Pompéia, que celebra os quarenta anos dessa unidade, que inaugurará em outubro de 2022.

3

Fernanda Pequeno é Mestre em Artes (UERJ) e Doutora em Artes Visuais (UFRJ), com período sanduíche no TrAIn (UAL, Londres). Foi coordenadora de exposições do Departamento Cultural da UERJ entre 2016 e 2018. Autora de Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas (Apicuri, 2013). Atualmente é coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ, universidade na qual coordena o projeto de pesquisa “Arte como valor” e atua como uma das editoras da Revista *Concinnitas*. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Entre 2019 e 2020, realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do DAAD. Além de pesquisadora, atua como curadora independente. Entre as suas curadorias, destacam-se: Possibilidades do Ateliê Contemporâneo (EAV Parque Lage/ Funarte, 2009), PLAY (Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2013-14), Nós (Caixa Cultural, 2016-2017), Rios do Rio (Museu Histórico Nacional, 2019), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: fernanda.pequeno.silva@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8187-9077> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4186121869977610>. Rio de Janeiro, Brasil.

Resumo

Realizada em Berlim, em julho de 2020, quando a cidade alemã havia enfrentado a primeira onda e saído do primeiro *lockdown* devido à pandemia do Coronavírus, a entrevista abordou a atuação de Lisette Lagnado como uma das curadoras da 11ª Bienal de Berlim, passando por sua relação com a capital alemã. As experiências profissionais anteriores de Lagnado também foram cotejadas, assim como os enfoques feministas e de gênero. A realidade pandêmica foi discutida, traçando um paralelo com a epidemia da AIDS.

Palavras-chave: 11ª Bienal de Berlim, gênero, feminismos, pandemia.

Abstract

Held in Berlin, in 2020 July, when the German city had faced the first wave and reopened after the first lockdown due to the Coronavirus pandemic, the interview addressed Lisette Lagnado's acting as one of the curators of the 11th Berlin Biennale, passing for her relationship with the German capital. Lagnado's previous professional experiences were also collated, as well as feminist and gender approaches. The pandemic reality was addressed, tracing a parallel with the AIDS epidemic.

Key-words: 11th Berlin Biennale for Contemporary Art, gender, feminisms, pandemic.



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Fernanda Pequeno: Eu queria começar agradecendo a sua disponibilidade. Como pontapé inicial, gostaria de te pedir para falar um pouco da sua atuação como uma das curadoras da décima primeira Bienal de Berlim. Se quiser apresentar a proposta e abordar o recorte que vocês estão estabelecendo...

Lisette Lagnado: Obrigada Fernanda. Estamos conversando em meio a muitas incertezas. Sabe que relutei muito a vir para Berlim pois, caso o projeto ganhasse, teria que morar aqui, e não conseguia imaginar minha atuação numa cidade em que eu não pudesse falar a língua. Seria um handicap penoso que logo ultrapassei: me dei conta de que o mundo da arte sempre lida com o inglês e que, para os alemães, tampouco é sua primeira língua. Então, esse sentimento de ser estrangeira e de sofrer uma espécie de insuficiência em relação à linguagem estaria na mesma sintonia, numa espécie de simetria. Não ficaria tão alienada do contexto pelo fato de não falar uma palavra de alemão. Mas minha vinda foi realmente motivada por um projeto latino-americano, com pessoas com quem eu poderia me sentir mais em casa. Pessoas com quem eu tinha um mínimo de afinidade cultural e linguística.

O projeto, obviamente, tendo sido pensado antes de vir aqui, teve um percurso interessante a partir do momento que nos exigiu um envolvimento com a cidade. Para além de morar nela, inventamos para a Bienal de Berlim uma espécie de dobra a partir do que foi o Clube de Artistas Modernos em São Paulo nos anos 1930, ou seja, criamos um espaço de experimentação para nós. A ideia era "testar" nossas propostas numa escala menor, mais doméstica quase. Tínhamos vários desejos que não se concretizaram, como laboratórios de tradução coletiva. A partir de um texto inédito para esse novo ambiente, como seria a recepção da Experiência nº 2, de Flávio de Carvalho, considerando pessoas de diversas matrizes (alemã, turca, espanhola, de quem viesse nos visitar)? Enfim, a intenção era simples: já que mudamos de nossos países de origem para viver aqui, vamos montar um espaço que seja nossa oficina de reflexões e práticas com as portas abertas, na contramão das bienais cercadas de mistério, com curadores viajando e trabalhando na frente de uma tela de computador.



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Agora, foi graças a este pequeno espaço que tive uma experiência vivencial de Berlim. Quando eu for embora, posso afirmar isso. Fico feliz de perceber que conseguimos criar uma célula temporária, com uma porosidade e uma escuta para nossa vizinhança, prestando atenção a situações, protocolos e maneiras de se relacionar. Claro, o projeto mudou muito entre o que foi apresentado e a estrutura que se manteve. Hoje, quando olho para trás, não sei quantos nomes de artistas permaneceram, poucos até. Por quê? Todo mundo mudou muito. Nós mudamos no decorrer desses meses, foi muito intenso.

FP: E você está em Berlim desde quando?

LL: Cheguei em março de 2019. O projeto se permitiu amadurecer enquanto estávamos abertos ao público e foi bem processual. Mantivemos esse espaço no bairro de Wedding, no edifício do ExRotaprint. Logo na primeira semana, o escritório da Bienal nos perguntou quais dias ficaria aberto à visita e quais seriam as atividades, mas como poderíamos estipular isso? Foi preciso se adaptar ao ritmo da cidade para entender que os encontros, ou as palestras, se dão às 7h da noite, que o sábado atrai um determinado público, e que aos domingos não rola nada. Eu vinha do Rio de Janeiro, onde a dinâmica é totalmente outra. Então, hoje, nesse dia que a gente está conversando, teremos o finissage da Experiência nº 3⁴. A gente desmonta na segunda-feira, e a Experiência nº 4 (a exposição da Bienal espalhada em várias sedes) será o que chamamos de Epílogo. Alguns rastros desse experimentos foram registrados para constar lá na frente nessa abertura. Muitas coisas, em função da Covid, devem ir para a plataforma digital porque os artistas que iriam fazer performances ou falar não podem mais viajar. Até mesmo as publicações estão sendo questionadas, a ideia inicial de quatro pequenas publicações autônomas como essas aqui e um Guia⁵, será que ainda fazem sentido? Não sabemos. A Covid é uma oportunidade de repensar radicalmente nossas ações sobre o mundo, a escala das exposições, das publicações, talvez substituir por um QR Code. O que fazer para diminuir emissões de CO2, nosso impacto sobre o planeta... Estamos refletindo. Ademais, dessa vez, diferentemente da 27ª Bienal de São Paulo em que eu era Curadora-chefe, aqui o projeto foi escrito a quatro mãos.

4

Tendo como um de seus pontos de partida o caráter experimental do artista brasileiro Flávio de Carvalho, a 11ª Bienal de Berlim organizou-se em três Experiências e um Epílogo.

Mais informações no website:
<https://11.berlinbiennale.de/about>

Acesso em 18/08/2022 às 16:28h

5

Algumas publicações da 11ª Bienal de Berlim estão disponíveis para venda e outras para download gratuito no website: <https://11.berlinbiennale.de/publications>
Acesso em 18/08/2022 às 13:46h



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

FP: Vocês foram convidadas, vocês fizeram o projeto em conjunto, como é que foi isso?

LL: Es cura dores shortlisted foram Agustín Pérez Rubio e eu. Fomos convidadas separadamente. Depois de uma semana, chamei a María Berríos, com quem eu já tinha feito uma exposição no Reina Sofía. E de repente Agustín me escreveu, me convidando a redigir a proposta com ele. Daí eu disse: “Vamos conversar.” Depois do Skype, decidimos nos juntar. Ele não tinha ainda, digamos, um trigger, e eu já tinha o Flávio de Carvalho na cabeça como espécie de álibi para examinar os anos 1930, tendo a Alemanha como terreno de investigação. Até porque o Flávio não é propriamente moderno, ele fica numa entressafra que antecede o Tropicalismo. Me interessava sua viagem de seis meses na Europa entre 1933-34 que resultou na publicação *Os Ossos do Mundo*, título da nossa primeira exposição no ExRotaprint. Então, por conta do surgimento de várias questões ligadas à atual onda neofascista, eu achava que a gente poderia se apoiar numa figura artística muito pouco lida que nos ajudaria a abrir frentes para atualizar conceitos que nos chegam dos campos da Etnologia, da Psicanálise etc.

FP: Eu imagino que tudo tenha que ser discutido, votado, negociado, tem essa complexidade. E tem essas agilidades, que as vezes você precisa dar uma resposta...

LL: Tentamos construir uma voz coletiva para tomar as decisões: para convidar es artistas, a arquiteta, tudo. Pessoalmente, nunca tinha participado de uma experiência tão horizontal. O tema da horizontalidade é muito evocado, porém, de maneira leviana, como se fosse um procedimento fácil, só que não é. Para mim, foi bom porque a experiência da Bienal de São Paulo, de certa maneira, havia sido traumática. Dentro do contexto brasileiro, sua recepção foi bem problemática. Já internacionalmente, foi o contrário. Mas eu não estava mais disposta a realizar um evento dessa magnitude. Eu embarquei na bb11 pensando diferente: “Que bom integrar um corpo mais flexível.” Em determinados momentos, você se cala e é e outro quem fala. A gente se escuda nesse outro.

FP: E tem uma divisão de papéis ou vocês todes fazem tudo?

LL: A Bienal queria receber de nós uma divisão de trabalho e responsabilidades. A gente conhecia nossas características. Por exemplo,



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Agustín é a pessoa que tem uma sensibilidade aguda com a arquitetura do espaço. Por conta do domínio do inglês, ficou decidido que a Maria assumiria a frente de tudo que foi comunicação e publicação. A Renata cuidou mais da relação com públicos jovens, propondo encontros e oficinas que, agora com a Covid, tiveram de ser reformulados. Incrível, hoje fazemos atividades para cinco crianças, quatro...

FP: Mas por exigência ou porque o público mudou?

LL: Por exigência sanitária.

E agora o tempo está bom, você ainda pode ficar na área externa. Mas com a nova data fixada para setembro e outubro, não sabemos quais atividades serão possíveis de fazer fora e quais dentro. A montagem da exposição está sendo completamente repensada. Tudo tem de ter uma entrada e uma saída distinta, por conta do fluxo de públicos e da circulação do ar. Não pode haver fone de ouvido, as pessoas receberão aquele capacete que aciona com um sinal na frente de cada instalação. Certas obras eu não consegui trazer do Brasil.

FP: Por conta da pandemia?

LL: Sim. As pessoas no Brasil estão em lockdown. Obras do MAC/USP e uma da Pinacoteca de São Paulo, outra do MAM do Rio de Janeiro. Na verdade, o medo transcende o agora, sair de casa para fazer um laudo etc., a questão maior é: e o retorno dessas obras? Ninguém sabe dizer como estaremos em novembro. Já se fala de um segundo lockdown. Também tivemos de suspender a figura do courier porque vir e ficar três dias, isto é inviável. Realmente queremos parar e pensar: "Qual o significado de emitir tanto carbono quando o planeta está dando sinais de esgotamento? O que entender por meio dessa pandemia?"

FP: Se vai ter uma segunda onda ou não.

LL: Todos os projetos estão sendo repensados, porque artistas que precisavam sair pra filmar estão tendo de produzir dentro de casa... É o caso da Elena Tejada-Herrera que agora está pedindo às mulheres que façam sua participação usando o celular. Muito frustrante.

FP: Chegou a ter artista que ficou prese aqui, que iria fazer residência e não conseguiu voltar?



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

LL: Não. O maior problema está sendo com os artistas que não podem mais vir. Por exemplo, Edgar Calel que faria uma residência aqui.

FP: Eu imagino que essa rotina de trabalho, ainda mais com a pandemia e todas as adaptações, com necessidade de reuniões, tenha demandado praticamente todo o seu tempo e sua disponibilidade. Mas você já está aqui há algum tempo, desde o ano passado. Então, o que você conseguiu vivenciar da cidade de Berlim que poderia ser considerado um ponto alto? Não sei se algum Project Space ou alguma vivência da cidade que você destaque como ponto de interesse.

LL: Digamos que a primeira “demolição” interna, em termos abstratos, simbólicos, foi perceber a dificuldade de inscrever um gesto numa cidade como esta. É uma cidade já muito internacional... Mal cheguei, já tinha um show da Linn da Quebrada, por exemplo. Outra questão: aqui as coisas são muito segmentadas por linguagens. Você tem um festival de dança, um festival de teatro, e, por outro lado, o Haus der Kulturen der Welt que desenvolve uma programação bem acadêmica. Me pareceu que tudo estava meio feito. Foi a impressão inicial. Falar de antropoceno? Viveiros de Castro esteve recentemente aqui com a Déborah Danowski. O debate decolonial? As pessoas já estão fartas. Então dá um frio na barriga...

Quando nós concebemos o projeto, ou seja, escrevendo do Brasil, acompanhamos o anúncio da data de inauguração do Humboldt Fórum e isso suscitou a vontade de debater a constituição de coleções junto com essa questão da restituição, do Presidente Emmanuel Macron examinando a responsabilidade colonial da França perante países africanos, do relatório da Bénédicte Savoy e do Felwine Sarr⁶. Com o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro, havia um campo para trabalhar a construção de uma riqueza patrimonial a partir dos saques coloniais e a reprodução dessas narrativas numa ex-colônia. Mas, você sabe, não andou. A própria inauguração do Humboldt Fórum foi adiada⁷. E também somos quatro indivíduos com interesses diferentes na curadoria, você precisa estar muito obcecada para sustentar uma única questão porque fazer um evento como uma Bienal não permite pesquisas verticais. A questão da restituição vai, portanto, aparecer na Bienal através de um artista mapuche, do Chile, Francisco Huichaqueo. Sua abordagem não é apenas crítica, mas procura

6

Para maiores informações sobre o relatório e seu impacto, ver: <https://artreview.com/it-is-a-matter-of-justice-benedicte-savoy-on-the-argument-for-restitution/> e <https://news.artnet.com/art-world/restitution-report-critics-1446934>
Acesso em 17/08/2022 às 15:45h.

7

A respeito do Humboldt Fórum, ver, entre outros: <https://www.dw.com/pt-br/pol%C3%AAs-amicas-antecipam-inaugura%C3%A7%C3%A3o-do-humboldt-forum-de-berlim/a-57749086>; <https://hyperallergic.com/699644/humboldt-forum-disappointing-ethnographic-collections/> e <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/humboldt-forum/>
Acesso em 17/08/2022 às 16:09h.



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

também curar feridas coloniais e elaborar lutos desses objetos que estão "presos" em museus etnográficos. E convidamos a artista Pélagie Gbaguidi, beninense que mora em Bruxelas e vai fazer uma colaboração com o Musée Royal de Tervuren a partir da urgência de providenciar uma sepultura para tantos animais trazidos como troféus. Então o caso específico do Humboldt Fórum, meio que desapareceu. É uma polêmica que pertence à cena daqui, as cifras fabulosas envolvidas nesse investimento...

Até agora consegui ver poucas exposições por conta da carga de trabalho, inclusive nos finais de semana. O Hamburger Bahnhof é um museu com uma coleção que praticamente só mostra artistas homens, uma leitura machista da arte, difícil mesmo, tem uma Rosemarie Trockel perdida ali... Em contraposição, nossa Bienal adotou um tom eminentemente feminino. Não é comum. Pensa a Bienal de São Paulo: ela tem um traço marcado por grandes salas históricas. Nesse sentido, não fico intimidada em expor obras da Käthe Kollwitz, ainda mais sendo uma figura proto-feminista da maior importância, cuja exposição em São Paulo, graças ao Clube dos Artistas Modernos, inspira a conferência do Mário Pedrosa a se debruçar sobre questões sociais da arte. Infelizmente, as bienais de São Paulo instrumentalizaram as salas históricas, sequestrando elas para a lógica do marketing. Mas quando bem usadas... porque a Bienal de São Paulo tem uma vocação moderna de cunho pedagógico. Como dizia o Mário Pedrosa: era preciso colocar o Brasil em diálogo internacional. Não é uma necessidade inscrita na origem da Bienal de Berlim. Então, depois desse momento de paralisia (Linn da Quebrada já esteve aqui!), a pergunta que me veio foi: "Qual a grande exposição monográfica recente de um artista latino-americano ou brasileiro depois de Hélio Oiticica e Lygia Clark no Jeu de Paume, no IVAM, no Witte de With? Depois do Tunga, e da Mira Schendel também no Jeu de Paume, do Cildo, na Tate?". Diante da sensação de que tudo já foi feito, e que aqui as questões têm um fórum acadêmico extraordinário, eu acho que nossa equipe está levantando o problema da colonização com perspectivas feministas e queers inéditas para os berlinenses. Uma autora como Rita Segato nunca foi traduzida. Ela fazia parte do nosso programa público, mas tivemos de cancelar também.

Outro ponto importante: os museus que resolvemos convidar. Isso é inédito em termos de bienal de arte contemporânea. Quem aqui conhece



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

o Museu de Imagens do Inconsciente e o Museu de Arte Osório César? O Clube de Artistas Modernos organizou em 1933 um mês dedicado às crianças e aos loucos. E tem esse livro fantástico da Kaira Cabañas, *Learning from Madness*, em que ela coteja a coleção Prinzhorn com iniciativas brasileiras de práticas artísticas dentro de instituições psiquiátricas. Pois é, qual a projeção internacional dos trabalhos anti-psiquiátricos de Nise da Silveira e Osório César?

É verdade que as restrições da pandemia nos obrigam a valorizar o local, uma escala mais humana, que sempre foi importante no formato de nossa curadoria, por isso abrimos um espaço mais experimental e menor, sem o glamour esperado, sem os guardas, sem as condições museológicas. Mas essa crise sistêmica, de um modelo de Bienal, modelo neoliberal de difusão, já era insustentável, né? Essas viagens alucinadas, pensa os iates em Veneza... Agora, qual a responsabilidade da população indígena sobre emissões de carbono? Zero. Os objetos de sua cultura, que foi pilhada, estão aqui. Mas os legítimos proprietários têm sua entrada no espaço europeu vetada porque estão vindo da América Latina e as questões sanitárias não permitem. É uma ironia de uma crueldade... A Covid suscitou um debate sobre a redistribuição de nossos privilégios.

FP: E você usou essa imagem do gesto e que tipo de rastro vai deixar para a própria instituição, para a cidade e para os artistas que passaram por essa experiência, eu imagino.

LL: Deve ter acontecido com você também, no primeiro momento do confinamento, perguntar-se: “Prá quê tudo isso afinal?” A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma e de passar para a ação.

FP: É, e de que modo também as instituições vão ou não ter essa capacidade de se reinventar, de se repensar. Mas pensando nesse lugar, assim, nós, como profissionais das artes, curadoras que também fazem as instituições. Você está aqui por um período determinado para trabalhar nessa edição da bienal. E aí, de que maneira essa estrutura, que é também política, vai estar ou não aberta ou refratária para esse tipo de intervenção, a se repensar. Eu acho que isso é o mais complexo: repensar esse modelo de circulação das obras. Olhar mais para os acervos próprios das instituições, de exposições menores, até para controlar quantidade de público, justamente,



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

quem entra e sai, e não dá para você pensar no curto prazo em exposições mega. As feiras cancelaram....

LL: Fizemos um esforço gigantesco de articulação e sabemos agora que o vice-diretor do Museu de Imagens do Inconsciente, Eurípides [Gomez da Cruz Junior], que tornou possível os empréstimos, não poderá ver a exposição, nem aproveitar os diálogos com outros artistas. O sentimento de frustração tem sido coletivo e nós, curadoras, estamos na linha de frente. Estamos trazendo obras do Museu Salvador Allende, o Museu da Solidariedade, que também nunca foram mostradas aqui. Vem um bordado gigantesco da Graça Barros que foi restaurado especialmente para poder viajar. Uma era acabou. Talvez possamos imaginar que as exposições *blockbuster* acabaram. Esta seria uma boa notícia a ser extraída dessa calamidade toda.

Mas vem uma crise econômica, financeira, que vai atingir em cheio nosso setor, que vai ser muito grave para os profissionais, sobretudo para atores, para quem vive da performatividade de seu corpo, da presença física, sabe? O Teatro da Vertigem, que estaria aqui para realizar sua obra, vai fazer no Brasil e a representação do trabalho será um filme⁸ em São Paulo, na Avenida Paulista. Ou seja: outra frustração colossal. A gente vem de uma prática que procurou diminuir a distância entre a arte e a vida, imagina todas as proposições de um Oiticica, de uma Lygia, a importância da participação. Os protocolos de higienização estão nos levando a um retrocesso inimaginável. A outra má notícia é que a arte irá se elitizar mais, perdendo seus públicos espontâneos. Você não pode mais andar na rua e resolver entrar e ver uma exposição, agora precisa reservar seu ingresso pela internet, quem pode fazer isso?

FP: E você teve possibilidade de viajar para outras cidades, da Alemanha, *studiovisits* ou visitar exposições?

LL: Queria ver a coleção Prinzhorn. Não fui. Íamos apresentar a bb11 na Escola de Arte de Frankfurt. Cancelado. Dominique Gonzalez-Foerster dá aula na Academia de Artes de Düsseldorf e tinha pedido para conversar com os estudantes dela. Cancelado. Minha maior vivência, afinal, tem sido lá em Wedding mesmo. Você conhece o Savvy Contemporary⁹? O curador Bonaventure [Soh Bejeng Ndikung] e sua equipe fazem um trabalho incrível, mas a vizinhança frequenta pouco. Por que será?

8

No momento da entrevista, o novo projeto do grupo não estava sequer definido por seus participantes, em estado de choque com a situação vivida no Brasil. Por fim, o Teatro da Vertigem fez Marcha à Ré em São Paulo, na Avenida Paulista e a bienal mostrou um registro filmico de Eryk Rocha.

9

No momento da entrevista, o novo projeto do grupo não estava sequer definido por seus participantes, em estado de choque com a situação vivida no Brasil. Por fim, o Teatro da Vertigem fez Marcha à Ré em São Paulo, na Avenida Paulista e a bienal mostrou um registro filmico de Eryk Rocha.



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Nós recebemos crianças que começaram a nos visitar sem mais nem menos, depois de participar de um *workshop* com Mirja Reuter e Florian Gass que elas adoraram. Cheguei a pensar o seguinte: “Se a Bienal for esperta, deveria assimilar uma visão a longo prazo, de uma coisa que transcende o evento.” Mas a Bienal já está pensando na próxima, já está com o orçamento comprometido para a próxima edição. Não pudemos adiar para 2021.

FP: Vocês chegaram a pleitear isso?

LL: Não pleiteamos propriamente, mas a situação está caótica. O Peru em quarentena, o Chile acabou de sair do *lockdown*, Argentina também, México ainda está mal. A Índia em estado catrastófico. Temos duas artistas confinadas lá, Natasha Mendonça e Suman Sridhar, o Black Mamba, em estado de total vulnerabilidade. O Brasil nem vou discutir. Para uma bienal concebida a partir dos problemas de desigualdade global impostos sobre o Sul, adiar para 2021 poderia significar um alento. Ninguém sabe ao certo nada. O outro dilema que tivemos de enfrentar é que os espaços, as *venues*, têm um calendário, compromissos assumidos com sua programação regular e perderíamos a sede do Gropius Bau.

Gosto de pensar em nossa lenta infiltração naquele edifício de ExRotaprint, em que agora as crianças estão levando os pais e os irmãos. Podia ser um satélite do KW¹⁰ fora do bairro turístico de Mitte¹¹ - o KW e a bienal são duas instituições que se separaram recentemente -, elas poderiam se repensar, para além de Mitte. Mas aí você percebe que qualquer inscrição geográfica da arte acaba se tornando uma porta para a gentrificação. Há uma gentrificação que está acontecendo lá, independente da gente,. Qualquer espaço de arte ou mesmo uma escolinha de arte, gera novas demandas, movimenta expectativas, fluxos. Em Wedding eu me sentia um pouco no Catete, sei lá, é uma outra Berlim¹².

10

KW Institute for Contemporary Art
ou Kunst-Werke Berlin.

11

Como se denominam o centro, a
parte central das cidades alemães.

12

Bairro tradicional do Rio de Janeiro.



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno



exp.2: Virginia de Medeiros. ExRotaprint, 11a Bienal de Berlim. Fotografia de Mathias Voelzke. Cortesia de Virginia de Medeiros.

FP: E, você percebe uma abertura, um interesse maior - seja por parte da Bienal enquanto instituição ou nessa circulação que fez pela cidade, em contato com outros curadores ou galeristas - de obras de artistas mulheres do Brasil? Como é que você percebe? Você mesma colocou essa questão feminista no discurso e na presença de artistas mulheres da Bienal...

LL: Acabei conhecendo coletivos feministas aqui, como a Julia Bonn e Inga Zimprich do Feminist Health Care Research Group, que aliás discutem o próprio conceito de produtividade. Mas a cena digamos mais "profissional", ligada à circulação do mercado, é um circuito muito masculino. A pintura e a fotografia movimentam um mercado basicamente constituído, na Alemanha, de homens.

Hoje, para mim, é uma coisa automática, bato o olhar no convite de uma mostra coletiva e já faço uma contabilidade. O Brasil está muito atrasado em relação à paridade entre homens e mulheres.

Eu mesma fui uma curadora pouca atenta. Ou melhor, eu pertencço a uma outra geração. Tenho dois filhos e, quando engravidei do primeiro,



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

escondi a gravidez até onde eu pude. Encontrei um galerista, que se espantou quando me viu: "Você está muito grávida!". Eu estava no oitavo mês. E aí, ele disse: "Então você vai pendurar a chuteira?". A segunda gravidez foi em 1989. Eu estava subindo a rampa da Bienal, grávida, encontro com um artista que olha para mim e fala assim: "De novo? Quantos filhos você já tem?" Fiquei paralisada, me sentindo culpada. Hoje existe toda uma discussão em cima do tempo do trabalho reprodutivo, o tempo que você investe para cuidar do filho, que é trabalho. Pertencço a uma ideologia feminista que queria afirmar a igualdade entre homens e mulheres, mesmo que o custo fosse a masculinização da mulher: "Estou grávida, mas não tenho medo. Sou mulher e não sinto cólicas. Fico menstruada, sem sentir tpm, nem dor de cabeça. Sou tão forte quanto 'ele'". Era um outro feminismo, totalmente diferente do atual. Claro que acho muito mais legal o ponto em que chegou a discussão.

A bienal que eu fiz eliminou as representações nacionais. Quinze anos depois, o Videobrasil atualizou a pergunta da minha bienal, "Como Viver Junto". É certo que me coloquei contra essa urdidura institucional que fazia com que a predominância de nações ricas se confundisse com expressividade e qualidade artística. Agora a questão do "lugar de fala", no início dos anos 2000, na época que eu fiz a 27ª Bienal, não era *sine qua non* para denunciar o racismo. Na entrada do Pavilhão, havia uma instalação da sul-africana Jane Alexander. Hoje as populações periféricas ou minorias não precisam de ninguém que fale por elas. Isso, felizmente, mudou de forma radical. A própria Virginia [de Medeiros] apresentou o *Studio Butterfly*, esse álbum *trans*, sem ter migrado de gênero. Então, fui revisitar a lista da minha bienal e acho que não tem 40% de mulheres. Fiquei mortificada, entende? Não consigo nem mais elogiar suas qualidades intrínsecas, mesmo tendo mostrado um desfile da Daspu como integrante do trabalho do artista esloveno Tadej Pogacar e "Mujeres Creando" da boliviana Maria Galindo¹³. Era uma outra época. É que de fato, no Brasil, por ser um país historicamente injusto, em termos de classes sociais, questões de minoria de gênero ficaram como uma segunda questão, o que não deixa de ser uma análise equivocada. Os termos eram: primeiro acabar com a desigualdade social, depois, o resto...

Sei de histórias de professores que se recusaram a orientar teses sobre Leonilson na PUC do Rio, dizendo que ele não tem relevância para

13

Para maiores informações,
ver: <https://repositorio.usp.br/item/002166895> e <https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u29.jhtm>

Acesso em 12/09/2022 às 06:59h



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

a História da Arte. Eu me mobilizei muito com a ascensão da AIDS na comunidade artística. Talvez isso me faça olhar a Covid de modo diferente. A AIDS ainda mata um milhão de pessoas por ano. Não se trata de comparar números, a gente está com 600 e tantos mil notificados com Covid, mas a vacina vai sair. E a vacina da AIDS não saiu. É uma doença que incomodou por ser sexualmente transmissível. Tocou na moral. Naquele momento, pós-revolução sexual, foi interpretado com um castigo divino. Veja as narrativas do Apocalipse... Há um pequeno depoimento do ex-Presidente uruguaio José Pepe Mujica, no jornal espanhol *El País*, em que ele diz que se ele fosse crente hoje (porque não é), mas se ele fosse crente ou se ele tivesse qualquer crença, diria que a pandemia da Covid vem para sinalizar alguma coisa em relação ao tempo que estamos vivendo. Acho que é inevitável que esses momentos de suspensão, em que você vê que o mundo inteiro parou, te fazem refletir. Mas a AIDS não parou o mundo. Lamentavelmente, as pessoas não foram informadas, alertadas.

FP: Eu tenho uma orientanda de mestrado que se chama Aline Siqueira Cordeiro¹⁴ e ela está fazendo a pesquisa dela sobre o Leonilson e o Félix González Torres. Ela pensa o impacto da Aids na produção artística contemporânea, mais especificamente nas obras desses dois artistas. E aí, saiu o texto do Paul Preciado¹⁵, em que ele faz essa aproximação entre várias epidemias, mas também, sobretudo, essa noção do corpo, de controle, passando pela AIDS e chegando na Covid.

LL: É, vem na sequência do texto da Susan Sontag, “Doença como metáfora”.

Logo depois da 27ª Bienal de São Paulo, eu fiz a edição de um caderno do Videobrasil: “Clio Pátria”. Foi uma tentativa de ajustar o percurso da minha biografia, uma trajetória que não tem aquela coerência de um Ronaldo Brito, de abraçar o neoconcretismo, e pa-pa-pa tudo foi nessa mesma toada. Fui buscar entender quais foram minhas escolhas estéticas: Bispo do Rosário, Leonilson, Hélio Oiticica, Iberê Camargo, Mira Schendel. O que elas têm em comum? Figuras que ocuparam anos da minha vida e cuja diversidade fez com que muita gente não entendesse minhas escolhas. Mas será que podemos entender o Leonilson como um artista *queer*? Ele tem uma ambiguidade entre o masculino e o feminino, e não é *trans*. Assim

14

CORDEIRO, Aline Siqueira. “Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson”. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em História da Arte. Rio de Janeiro: Uerj, 2021. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/17098>
Acesso em 18/08/2022 às 16:11h

15

PRECIADO, Paul. “Aprendendo do vírus”. In Pandemia crítica. Coletânea de textos publicada no website da N-1 Editora. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/26>
Acesso em 18/08/2022 às 13:20h.



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

que eu me fiz a pergunta, olhei para minha mesa de trabalho e havia uma série de catálogos que eu tinha acabado de receber. E eram de mulheres, a maioria amigas. Rivane Neuenschwander, por exemplo. E eu fiquei pensando: “Poxa, mas eu tenho uma relação sim com artistas mulheres. Só que eu nunca as abordei dentro da perspectiva de gênero.” Justamente, por que isso vinha de um olhar preocupado em dar condições iguais etc. sem compreender as injustiças históricas do patriarcado. Na época a Sophie Calle estava com uma exposição em São Paulo.

FP: Aquela “cuide de você”? Depois foi para o Rio também.

LL: Sim. E o caderno “Clio Pátria” abordava o problema das narrativas por meio da língua e da história, a capa é da artista alemã Rosemarie Trockel, tem texto da Eliane Robert Moraes¹⁶, discutindo a questão da voz, a Declaração da Assembleia de Mulheres do Fórum Social Mundial... Era 2009, me interessava fazer um balanço dos sessenta anos de *O Segundo sexo*, da Simone de Beauvoir. O projeto gráfico é do Rodrigo Cerviño Lopes. Jogamos todos os textos para a esquerda e reproduzimos as obras à direita, criando uma leitura desencontrada entre palavra e imagem. As imagens não ilustravam os textos. E daí, entrava a Sophie Calle, entrava a De Beauvoir com um fragmento. Depois Beatriz González, Mounira Al Solh, a colombiana María Angélica Medina. Partíamos de uma linha que saía da Renata Lucas para Doris Salcedo, Marilá Dardot... Talvez seja minha contribuição feminista mais “engajada”...

FP: Mas você percebe que agora, isso passou a ser uma preocupação para você?

LL: Total. É uma preocupação e não quer dizer que seja uma coisa fácil. Porque eu ainda percebo que eu tenho uma série de... Não são vícios, mas constituí uma rede, uma rede de artistas. Será que consegui dar um depoimento sobre a questão de gênero? Acho que não.

Anos atrás, quando Marcantonio Vilaça tinha a galeria dele, que colocou muita gente não só em São Paulo, mas no cenário internacional, ele fez uma exposição da Courtney Smith. A exposição era linda, embora eu conheça muito mal o trabalho dela. Eram telas brancas com umas tintas aguadas vermelhas. E o Ivo Mesquita - o Ivo é um crítico muito interessante - escreveu alguma coisa que procurava defini-la dentro do universo feminino.



“A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma”:
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Lembro que isso caiu entre nós como uma bomba. Pois é. Mais ou menos nessa época, Aracy Amaral escreveu um texto para uma exposição que o Sérgio Romagnolo estava organizando e que tinha, além do próprio Sérgio, a Ana Maria Tavares, Leda Catunda e acho que a Mônica Nador também¹⁷. E aí, num determinado momento, Aracy escreve que ninguém poderia imaginar que o trabalho da Ana Tavares fosse feito por uma mulher. Porque são aquelas esculturas pesadas etc. Achei ofensivo, sabe? São casos esparsos em que críticos tão diferentes quanto Ivo e Aracy vão qualificar as obras a partir do que se entende por “feminino” ou “masculino”.

Pertenço à geração que amava as discussões em torno do desaparecimento do autor, [Roland] Barthes, [Samuel] Beckett... A pergunta “Que importa quem fala?” do [Michel] Foucault era um dos meus lemas mais citados em sala de aula¹⁸. A biografia não era bem-vinda quando significava escrever com nossas próprias neuroses ou doenças (Gilles Deleuze). A gente lutava e sofria por um ideal universalizante, querer ser primeiro reconhece como artista independentemente de seu gênero e geografia. Um pouco como dizer: “Não quero ser artista latino-americano, quero ser artista, ponto final.” É preciso perceber quão problemático é advogar por um discurso que não traga suas especificidades. Uma vez, escrevendo sobre a Rivane, mencionei a delicadeza dos procedimentos dela. Foram horas no telefone questionando a terminologia porque havia esse temor de cair dentro de classificações...

FP: A pedido da artista?

LL: A pedido da artista. Uma longa conversa que virou uma grande amizade e de como essa emblematização acaba gerando interpretações que despertam a necessidade de escapar de certos vitimismos. É um machismo e um patriarcado tão encrustados que só hoje o protesto das mulheres levantou a voz. Converse com a Regina Silveira, que é um dos pilares da arte brasileira dos anos 1970. Posso estar enganada, mas jamais encontrei uma menção feminista. Contrariamente à obra de Cecília Vicuña, e outras artistas latino-americanas, para quem é, digamos, uma reivindicação. No Brasil, não, o tema foi considerado contraproducente até pelas esquerdas. Sem contar a quantidade de mulheres que foram invisibilizadas, na sombra de seus maridos. Então, há um trabalho gigante a ser feito.

17

Intitulada “Arte híbrida”, a exposição reuniu novamente, em 1990, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda, Mônica Nador e Sergio Romagnolo.

18

A curadora se refere ao texto “O que é um autor?”, disponível em: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.



"A Covid acelerou a vontade de mudança de paradigma":
Entrevista com Lisette Lagnado
Fernanda Pequeno

Como me interesso por intervenções urbanas, encontrei no Rio uma outra cena, bem diferente de São Paulo, onde o espaço é (era!) masculino e os arquitetos dominam. Mas aí cheguei no Rio e conheci, por exemplo, a Suely Farhi... são tantas e tantas artistas mulheres atuantes, totalmente à margem do mercado...

Transcrição: Amanda Domiciano

Edição: Fernanda Pequeno e Lisette Lagnado