

ISBN 978-85-7717-161-3



9 788577 171613

UNIVERSIDADE
FEEVALE

POÉTICAS

ABERTAS

Rosa Maria Blanca
Organizadora



Associação Pró-Ensino Superior em Novo Hamburgo - ASPEUR
Universidade Feevale

POÉTICAS

ABERTAS

Rosa Maria Blanca
Organizadora



Novo Hamburgo - Rio Grande do Sul - Brasil
2013

EXPEDIENTE

PRESIDENTE DA ASPEUR
Luiz Ricardo Bohrer

REITOR DA UNIVERSIDADE FEEVALE
Ramon Fernando da Cunha

PRÓ-REITORA DE ENSINO
Inajara Vargas Ramos

PRÓ-REITOR DE PESQUISA
E INOVAÇÃO
João Alcione Sganderla Figueiredo

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO
E ADMINISTRAÇÃO
Alexandre Zeni

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO
E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS
Gladis Luisa Baptista

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Inajara Vargas Ramos

EDITORA FEEVALE
Celso Eduardo Stark
Daiane Thomé Scariot
Graziele Borguetto Souza
Adriana Christ Kuczynski

CAPA, PROJETO GRÁFICO
E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Graziele Borguetto Souza

FOTOGRAFIA DA CAPA
Bruna Tamiris Hilbert
Fabrício Bittencourt Souza

REVISÃO TEXTUAL
Valéria Koch Barbosa

Apoio:



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Universidade Feevale, RS, Brasil

Bibliotecário responsável: Fabrício Schirmann Leão – CRB 10/2162

Poéticas abertas [recurso eletrônico] / Rosa Maria Blanca
(Organizadora). – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
452 p. : il.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.
Modo de acesso: <www.feevale.br/editora>
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7717-161-3

1. Arte - Poéticas Visuais. 2. Arte Contemporânea - Séc. XX. 3. Pinacoteca
- Exposições. I. Blanca, Rosa Maria.

CDU 7.037:061.4

© **Editora Feevale** – Os textos assinados, tanto no que diz respeito à linguagem como ao conteúdo, são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam, necessariamente, a opinião da Universidade Feevale. É permitido citar parte dos textos sem autorização prévia, desde que seja identificada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n.º 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Universidade Feevale

Câmpus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 – CEP 93510-250 – Hamburgo Velho – Novo Hamburgo – RS

Câmpus II: ERS 239, 2755 – CEP 93352-000 – Vila Nova – Novo Hamburgo – RS

Fone: (51) 3586.8800 – Homepage: www.feevale.br

APRESENTAÇÃO

Poéticas Abertas é o primeiro livro eletrônico realizado pelo Projeto de Extensão Pinacoteca. Surge a propósito dos 15 anos de existência da Pinacoteca e em articulação com o Projeto de Pesquisa *Centro de Documentação Eletrônica*, que atualmente conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

O livro apresenta escritos de artistas e professoras, que, de alguma forma ou outra, têm transitado pela Pinacoteca, tanto expondo como executando ações que fazem parte das distintas interfaces do Projeto de Extensão. **Poéticas Abertas** constitui-se como a segunda publicação do projeto – sendo *Vetor* o livro inicial –. A inter e a transdisciplinaridade caracterizam este objeto eletrônico. O livro é uma documentação eletrônica de formas de produção de conhecimento a partir da arte na contemporaneidade, encontrando como *locus* o espaço expositivo da Pinacoteca.

Estamos denominado como “poéticas” as formas de produção de conhecimento no campo da arte. “Abertas”, porque decidimos compartilhar de maneira global, quando eletronicamente e na rede, práticas conceituais e artísticas que se mantêm no silêncio de uma estante. O nome surge no cronograma da Pinacoteca, a partir de 2012, quando se decide tornar como “evento” cada banca de defesa em poéticas visuais. A poética é uma reflexão que transborda áreas de conhecimento, disciplinares, formais e não formais. A poética exposta em uma Pinacoteca, no *Visor* – Mostra de Vídeos – ou no

Arte Um ou, como modo de escrita ou ensaio, permite o devaneio, o trânsito e a rebelião, interferindo na dessacralização de um tempo cientificamente racional e neoliberal. Publicadas de maneira eletrônica, as poéticas contribuem também para a democratização das produções de conhecimento universitárias, descobrindo novas formas de extensão com a comunidade, os coletivos e as culturas.

A ESCRITA COMO OBRA – VISUAL

No primeiro capítulo desta seção, intitulado – *Estou no corpo da obra!*, a artista Alexandra Eckert amplia o conceito de livro de arte. Mais adiante, à maneira de diário, Eckert produz uma reflexão sobre sua série de trabalhos “*Vide a Bula*”, como uma proposta que se justifica na interlocução durante sua exposição e através de mensagens eletrônicas.

Diego Menezes de Dourado apresenta um ensaio sobre a estética da grafia, sobre a palavra como desenho, invocando infância, oriente e ocidente: *No olho da palavra*. Propondo o que Dourado denomina como *escrita aberta*, conduz-nos até o mais sensível e orgânico que possa vir a existir em uma letra.

Rita da Rosa discorre sobre *Tupi Caldas*, construindo um imaginário geológico, artístico e poético. Mediante dispositivos e fissuras, a artista desdobra e desdobra-se em múltiplos personagens a partir de um único livro.

As palavras, as anotações, os significados e os referentes, repentinamente, dão lugar a uma prosa visual – estética –, que é a própria estrutura do texto, sob o título deste capítulo: *O livro fóssil*.

EXPERIÊNCIAS E SUBJETIVIDADES

Cristina Morassutti, em *O lugar do tempo em uma narrativa visual*, em coautoria com Rosa Blanca, realiza uma poética do deslocamento. Sua escrita contribui para os estudos em videoarte. Trabalha com o conceito de *espacialização do tempo na imagem narrativa*. Morassutti ressignifica o tempo virtual de um diário de bordo que foi produzido mediante vídeos em tempo real durante sua viagem pelo Sul da América no verão de 2012. Em contato com culturas de povos originários, a artista percebe a relatividade da categoria tempo, expandindo a polifonia do espaço de dimensões que só são possíveis através da experiência artística.

Mariana Silva apresenta as interconexões que podem chegar a existir a partir do momento do contato de três artistas em *Entre dois pontos: relato de uma experiência expositiva e suas reverberações*. A contingência de uma subjetividade exposta produz imagens. As relações intersubjetivas no momento da exposição e do tecnológico marcam a impossibilidade do corpo como corpo. A realidade como arte leva Silva a pensar na disparadora que pode ser uma relação propositiva entre corpo, câmera e gesto.

PERCEPÇÕES DILATADAS E OUTRAS ESPESSURAS

Denise Helfenstein, em *Tempo-dobradiça: da câmara obscura à ampulheta*, posiciona-se a favor do uso de *dispositivos precários* fotográficos como instâncias de potencial reflexivo. A artista captura paisagens e sons dando lugar a categorias, como *registros e experiência*, possíveis só na *vivência* da captura. As relações entre o intelecto – a atitude mental – e o tecnológico que possa chegar a ser uma câmera fotográfica, em Helfenstein, são interpretadas como temporalidades, dando lugar à ampulheta como o dispositivo em que todos os tempos – ou nenhum – *coabitam*.

Para Marina Polidoro, em *Sobre camadas, densidades e o que se dá a ver*, a *espessura* é uma das categorias que permite a Polidoro transitar entre distintos suportes, como papel e vídeo. A artista resgata a *sobreposição* como conceito operante na construção de uma imagem. O *instante poético* aparece na realidade artística como variáveis de memória remanescentes na *espessura* de qualquer imagem, física ou eletrônica.

Rosana Krug aposta no corpo como referente determinante para a percepção e, em consequência, para a *experiência estética*. Sem abrir mão da imaginação, usa a semiótica e a fenomenologia da percepção, para nos convidar a pensarmos *a pele* como o *puro tátil*, o ponto nodal nos processos de criação e educação. Não é por acaso que seu pensamento leva o título

de *Corpo-Matéria: interações e produção do sentido na formação em artes visuais*, uma pesquisa desenvolvida durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFRGS), em 2011.

OUTRAS ESPACIALIDADES – DESNATURALIZANDO O TEMPO

Ambar Fiorella Coriza, na sua poética *Esvaziando o espelho: ensaio sobre a transitoriedade* – em coautoria com Rosa Blanca –, coloca em tensão o estatuto do real. Interagindo com o objeto como espelho, afasta a ordem do visível. O embate entre videoarte e videoperformance permite à artista explicar a produção de outra realidade, transitória, como categoria propositora de arte.

Em *Imagens em Contato: fragmentos entre a fotografia digital e a calcografia*, Catia Soares – em coautoria com Lurdi Blauth – toma em conta o espaço expositivo da Pinacoteca para apresentar seu trabalho. Imagina o branco das paredes como parte do seu trabalho artístico. Entre o analógico e o digital, o afetivo e o fragmentário, a artista explica suas decisões no *atelier*. Na tentativa de esgotar as possibilidades de exploração de uma única imagem, a obra de Soares revela-se aberta e multiplicante ao infinito.

Para Karen Axelrud também tem sido importante o espaço expositivo da Pinacoteca. Mediante desafios e conceitualizações, como *coexistência com o construído, estudos de disposição de obra, desejo da permanência*,

a artista desnaturaliza a convenção da representação do tempo, gerando outros documentos que se sintetizam no título deste capítulo: *Sistemas de Registro do Tempo*. A precisão, a organização, a exatidão e, principalmente, a idealização e a realização de um outro sistema de medida, projeção e construção poética infinitesimal.

SOM, RITO E CORPO

Em *Som e Imagem em Diálogo*, reflexionam sobre sua experiência Denise Bunchen, Claudia Specht e Luciana Teixeira. A ação transcorre durante a exposição “Próximo Plano”. O escrito é uma poética que explica o processo de sonorização de palavras articuladas com as obras de arte do Eduardo Haesbaert, concretizado-se em uma *performance musical*.

No capítulo *A arte, os Mitos e os Elementos*, Mara E. Weinreb narra a experiência vivida entre ela e os discentes da disciplina de Antropologia da Arte através de uma ação na Pinacoteca, dentro do projeto *(Des)Montagens*, momento idealizado para ocupar o espaço expositivo enquanto se desmonta e monta uma exposição. A escrita de Weinreb está pautada pelo seu olhar fotográfico e pelas distintas acepções do mito na antropologia. O texto é praticamente um rito que engloba um escrito sobre o mito, em que a ação dos estudantes a leva a concluir que as relações sociais engendram e dão vida ao próprio pensamento mitológico.

Raquel R. Wosiack escreve *Rosa dos ventos: uma meditação ação*. Para Wosiack, o corpo é um processo constante. A partir dessa ideia, propõe o espaço da Pinacoteca como local de experiências e vivências, e não unicamente como um espaço para a observação. Nessa ação, Wosiack deseja incorporar situações pessoais específicas em uma meditação plástica capaz de ressignificar o conflito.

ENTRE A IMAGEM, A PALAVRA

Para Bernardete Conte, o *espelho* é um elemento recorrente na história da arte. Para a psicanalista e artista, podem se distinguir o campo da representação e o campo da realidade. Conte encontra, na *entrega do olhar*, a instauração da imagem no ato de olhar e ser olhado por uma pintura e também na constituição do sujeito como *sujeito desejante*. Essas são algumas das premissas estudadas por Conte no capítulo intitulado *O uso de um espelho como estratégia pictórica: uma anamorfose no campo da visão para a inclusão do espectador no campo da representação*.

Caroline Bertani escreve *Infância e arte: territórios percorridos a partir de visitas culturais*. A autora questiona o analfabetismo visual e o preconceito com os espaços culturais e artísticos. A sua problematização encontra como solução a provocação da experiência como elemento possibilitador do *contato com a cultura visual* e a *construção do olhar*. Na segunda parte do

capítulo, Bertani expõe um método para a realização de visitas e mediações em espaços artísticos e culturais. Descrever, analisar, relacionar e interpretar é proposto como categorias a serem tomadas em conta na escola e na vivência da arte e de culturas visuais.

Elaine Tedesco e Lurdi Blauth desenvolvem *Impressões em contato: da matriz física à imagem matriz*, que faz parte da sua pesquisa *Procedimentos de contato*. Para isso, abordam os trabalhos que foram realizados por discentes, incluindo suas orientandas na graduação e na pós-graduação. A contiguidade física, as interferências sobre o virtual, as relações de repetição e sobreposição são algumas das conceitualizações pesquisadas pelas autoras, também artistas. A articulação entre a linguagem da gravura e a da fotografia produz, nesse capítulo, um escrito que trata do encontro e do desencontro de *vacios e ausências, estranhamentos e transferências*, entre os *desdobramentos poéticos*.

POÉTICAS QUEER, FEMINISMOS E GÊNERO

Glauco Ferreira discute o fazer artístico e o estatuto do/a artista na contemporaneidade em *Questões de gênero e (Auto)Representação: O queer, a arte e o audiovisual*. Aborda a dissolução das fronteiras entre arte e política, para focar seu objeto de estudo em uma arte queer e de cor, além do circuito institucional. Ferreira apresenta artistas lésbicas, de cor

e não ocidentais que questionam o binarismo de gênero a partir de uma arte que incide na constituição das subjetividades. Mediante conceitos como *relocalizadores*, Ferreira, que também é artista, recontextualiza afetos e representatividades de vídeos produzidos por esses artistas *sujeitos/as biográficos/as* reconfigurados/as a partir de experiências pessoais. A partir da antropologia, o autor propõe conceitos para o estudo da arte do queer como criatividade *imaginativa/reflexiva*.

Rosana Tagliari Bortolin, em *Profanações poéticas*, localiza sua pesquisa nos estudos de gênero. Sua poética está atravessada pela relação com seu próprio corpo. As imagens são projeções e metonímias produzidas mediante a linguagem tátil da cerâmica. Aludindo ao controle do sujeito mulher, Bortolin percebe seus limites, mas também seu potencial como artista contemporânea, dessa forma, lança-se na urbe, interferindo no espaço citadino. Intimidades e feminidades desvelam-se em uma escrita autobiográfica e autoartística, como uma *inquiétude do eu*, expõe-se a artista.

Teresa Lenzi propõe um ensaio sobre a identidade feminina em *Contingência e contingente. Somos o que somos a partir do que nos é dado e permitido ser e da capacidade de subverter*. Explica as identificações estéticas e a construção sociocultural da identidade de gênero como categoria discursiva. Mediante o uso de conceitualizações como *performance da sociedade*, realiza uma crítica ao modelo sexista em que vivemos, em que a

homossexualidade cada vez é mais aceita, sem que isso signifique o fim do controle e da violência contra a mulher. Sua série de fotografias *Simulacros in simulações* (2004) dialogam com o texto, oferecendo-nos um universo paralelo do seu pensamento visual e textual.

De inspiração queer, a poética de Rosa Maria Blanca constrói-se como *performance* fotográfica. Propõe pensar as imagens como realidades. Nas suas ações, Blanca articula os sonhos com sua prática artística. A intensidade da sua pesquisa durante o doutorado leva-a a imaginar pessoas próximas com identidades de gênero (in)classificáveis. Articula conceitos como *disposição mental e subjetiva, corpo ativo e improvável, direito à visualidade*, para produzir escritas e subjetividades.

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Blanca

Coordenadora do Projeto de Extensão Pinacoteca

Coordenadora do Projeto de Pesquisa *Centro de Documentação Eletrônica*

SUMÁRIO

A ESCRITA COMO OBRA - VISUAL

25

ESTOU NO CORPO DA OBRA!

Alexandra Eckert

46

NO OLHO DA PALAVRA

Diego Dourado

60

O LIVRO FÓSSIL

Rita da Rosa

84

O LUGAR DO TEMPO EM UMA NARRATIVA VISUAL

Cristina Morassutti e Rosa Maria Blanca

102

ENTRE DOIS PONTOS:
RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA EXPOSITIVA
E SUAS REVERBERAÇÕES

Mariana Silva

PERCEPÇÕES DILATADAS E
OUTRAS ESPESSURAS

120

TEMPO-DOBRADIÇA:
DA CAMARA OBSCURA À AMPULHETA
Denise Helfenstein

145

SOBRE CAMADAS, DENSIDADES E
O QUE SE DÁ A VER
Marina Polidoro

164

CORPO-MATÉRIA:
INTERAÇÕES E PRODUÇÃO DO SENTIDO
NA FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Rosana Krug

OUTRAS ESPACIALIDADES -
DESNATURALIZANDO O TEMPO

189

ESVAZIANDO O ESPELHO:
ENSAIO SOBRE A TRANSITORIEDADE
Ambar Fiorella Coriza e Rosa Maria Blanca

211

IMAGENS EM CONTATO:
FRAGMENTOS ENTRE A FOTOGRAFIA
DIGITAL E A CALCOGRAFIA
Cátia Soares e Lurdi Blauth

233

SISTEMAS DE REGISTRO DO TEMPO
Karen Axelrud

248

SOM E IMAGEM EM DIÁLOGO

Denise Blanco Sant'Anna, Ana Claudia Specht e Lúcia Teixeira

272

A ARTE, OS MITOS E OS ELEMENTOS

Mara E. Weinreb

287

ROSA DOS VENTOS: UMA MEDITAÇÃO - AÇÃO

Raquel R. Wosiack

304

O USO DE UM ESPELHO COMO ESTRATÉGIA
PICTÓRICA: UMA ANAMORFOSE NO CAMPO DA
VISÃO PARA A INCLUSÃO DO ESPECTADOR NO
CAMPO DA REPRESENTAÇÃO

Bernardete Conte

335

INFÂNCIA E ARTE:
TERRITÓRIOS PERCORRIDOS A PARTIR
DE VISITAS CULTURAIS

Caroline Bertani

351

IMPRESSÕES EM CONTATO:
DA MATRIZ FÍSICA À IMAGEM MATRIZ

Elaine Tedesco e Lurdi Blauth

POÉTICAS *QUEER*, FEMINISMO
E GÊNERO

376

QUESTÕES DE GÊNERO E (AUTO)REPRESENTAÇÃO:
O *QUEER*, A ARTE E O AUDIOVISUAL

Glauco Ferreira

402

PROFANAÇÕES POÉTICAS

Rosana Tagliari Bortolin

416

CONTINGÊNCIA E CONTINGENTE. SOMOS O QUE
SOMOS A PARTIR DO QUE NOS É DADO E PERMITIDO
SER E DA CAPACIDADE DE SUBVERTER

Teresa Lenzi

436

SONHOS *QUEER* - AFETOS FOTOGRÁFICOS

Rosa Maria Blanca

A ESCRITA COMO OBRA - VISUAL

ESTOU NO CORPO DA OBRA!

Alexandra Eckert

Essa frase, recebida através do correio eletrônico no ano de 2010, de um espectador até aquele momento desconhecido, representa as possibilidades de desdobramento e interação esperadas na Série “Vide Bula”. Ao refletir sobre essa série de trabalhos, torna-se oportuno lembrar seu início, em 2003, as experiências ao longo da Graduação em Artes Visuais¹, o Mestrado em Poéticas Visuais² e a prática docente no Ensino Básico e no Ensino Superior³.

De 1994 a 1998, minhas pesquisas visuais se concentravam na produção de gravuras e cerâmicas, valorizando suas especificidades técnicas. De 1998 a

¹ De 1994 a 1998. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² De 1998 a 2000. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ De 1994 a 2012. Colégio Batista, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Feevale.

*“Estou no corpo
da obra!”*

2000, busquei integrar esses dois meios com a proposição de instalações, que procuravam aprofundar a interação espectador-obra.

Na Série *Livro, Faca de Corte, Coração*, convidei o público a interagir com livros de artista (Figura 1) que, manipulados, ofereciam imagens e um coração-objeto cerâmico para ser experienciado. Na apresentação da pesquisa, por ocasião da defesa do Mestrado, estavam evidenciados o hibridismo dos meios e a proposição de uma obra sensível à ação do espectador (Figura 2).

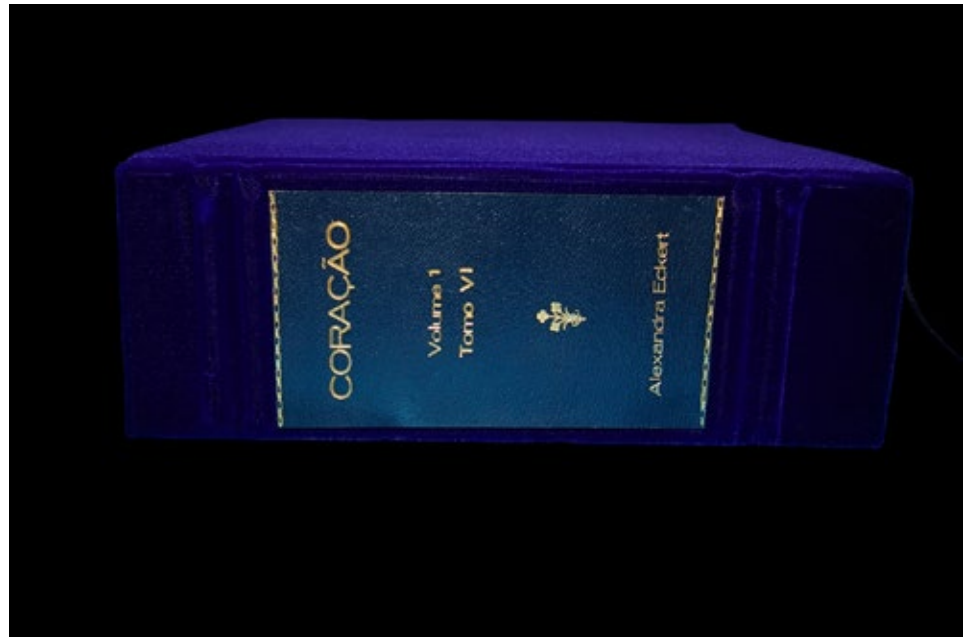


FIGURA 1
ALEXANDRA ECKERT.
CORAÇÃO - VOLUME 1. TOMO VI.
2000. LIVRO DE ARTISTA.
23,5 X 10 X 23,5 CM.
FOTOGRAFIA: CEIÇA ALLES.

FIGURA 2
ALEXANDRA ECKERT.
CORAÇÃO - VOLUME 1. TOMO VI.
2000. LIVRO DE ARTISTA.
23,5 X 10 X 23,5 CM.
FOTOGRAFIA: JULIANA ANGELI.



Oportuno, também, torna-se lembrar que o início do trabalho com a temática do coração humano e o primeiro modelo em argila aconteceu por acaso. Estava buscando uma forma arredondada, que pudesse ser envolvida pela minha mão, quando surgiu o coração. Aos poucos, fui estabelecendo um contato mais intenso com imagens desse órgão vital do corpo, motivada pela primeira experiência com essa porção de argila. Precedidos por vários estudos e desenhos, os corações de cerâmica foram e continuavam a ser confeccionados pelo sistema de moldes, os quais aceleravam o tempo de execução das esculturas. Através desse sistema de produção seriada, aconteciam pequenas inserções de diferença na porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais, o que lhes conferia leveza, fragilidade e singularidade. Essa repetição de corações de porcelana anunciava uma nova série, explorando conceitos e soluções diferenciadas da *Série Livro, Faca de Corte, Coração*.

Assim, surge a *Série Vide Bula*, que foi iniciada em 2003, após retornar às atividades docentes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir da experiência de ministrar a disciplina de Pesquisa Cerâmica no Bacharelado em Cerâmica, retomei quatro diários de *atelier* com as anotações de experiências práticas sobre as características e as possibilidades construtivas do material cerâmico e buscando reuni-las em um único caderno, que originou a bula de

“Coração Mix Plus” (Figura 3). Na verdade, as pesquisas com diários gráficos e com livros de artista realizados no Mestrado em Poéticas Visuais estavam representadas e ampliadas nessa nova série. A partir desse momento, com a finalização da bula, foi iniciada a produção da embalagem e da cerâmica que compõe “Coração Mix Plus” (Figura 4). Em *Vide Bula*, as pequenas dimensões são evidenciadas para valorizar a aproximação do olhar do espectador. As caixas replicam, visualmente, o universo dos remédios vendidos em farmácias, porém procuram extrapolar a noção de produto de consumo cotidiano e significam a apropriação de uma área relacionada a medicamentos, medicina e farmácia, que, por associações, define a apresentação de *Vide Bula* em uma instalação. As cores das embalagens também foram selecionadas respeitando as cores das artérias e das veias do coração humano, refletindo, principalmente, sobre cores que não percebia com frequência no universo dos fármacos.

FIGURA 4
ALEXANDRA ECKERT.
CORAÇÃO MIX PLUS. 2009.
MÚLTIPLO.
DIMENSÕES DA CAIXA:
5,5 X 7.5 X 5,5 CM.



No ano de 2009, iniciei as ações de distribuição da Série na exposição *Entretantos*, em Porto Alegre (Figura 5), em São Paulo e em Caxias do Sul, nas exposições *POA-SP-POA Conexão Arte e Vestes do Barro*, respectivamente.



FIGURA 5
ALEXANDRA ECKERT.
CORAÇÃO MIX PLUS.
2009. MÚLTIPLO. DETALHE
DISTRIBUIÇÃO ESPECTADOR E
CORAÇÃO. FUNDAÇÃO ECARTA.

Em 2010, a participação no 3º Salão Nacional de Cerâmica, na cidade de Curitiba, prospectou a possibilidade de complementação da instalação *Vide Bula com Mail Art* (Figura 6). Cada cartão postal apresentava meu endereço eletrônico, para que o espectador enviasse seu endereço para receber em sua residência ou no seu local de trabalho um exemplar de *Coração Mix Plus* através do correio (Figura 7).

A partir desse momento, a rede representou a possibilidade virtual e física de trocas com o espectador, que, através do endereço eletrônico, solicitava seu múltiplo e transmitia suas impressões acerca da obra. Foram recebidos, ao longo desses três anos, em torno de trezentas solicitações e diversas opiniões, que sinalizam um caminho de trocas possíveis entre o artista e o público - uma obra inacabada, em construção, que favorece novas experimentações e contínuas investigações do artista propositor e do espectador que é convidado a se tornar parte da obra.

FIGURA 6
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO MIX PLUS.
2011. INSTALAÇÃO EXPOSIÇÃO
DO ATELIER AO CUBO BRANCO.
MARGS.





FIGURA 7
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO MIX PLUS.
2011. DETALHE ENVIO CORREIO
PARA ESPECTADOR.

Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos... (KAPROW, 2006, p. 44)

A partir da produção da Série *Vide Bula*, as memórias afetivas da infância ecoaram através da lembrança de um determinado medicamento. Foram mais de seis anos de novas versões e complementações para a primeira bula até perceber que um determinado remédio sempre fez parte da história de minha família, que povoou minha curiosidade infantil, a partir do *design* de sua caixa e das informações e curiosidades, em forma de desenhos, de sua bula.

Crema Curativa Dr. Selby, de origem uruguaia, com desenhos em tons de azul, uma língua estranha para uma criança muito pequena e a sua utilização sistemática para qualquer tipo de machucado, fez-me observar detalhadamente a constituição de sua bula. Não recordo minha idade. Lembro-me, ao certo, de usá-la desde muito pequenina através dos cuidados de minha mãe, que nunca cansava de dizer que era uma “pomada milagrosa”. Até hoje, quando viajamos para o Uruguai, trazemos na bagagem a “*crema curativa*”. A pomada nada mudou, tampouco sua embalagem nesses anos em

que a utilizamos. No entanto, a bula perdeu boa parte de seus desenhos, mas ainda conserva suas principais características.

A utilização desse creme curativo fez parte de minha infância, adolescência e idade adulta. Usei e uso nos meus filhos também, perpetuando os cuidados de minha família, o que faz esta série se relacionar com o meu cotidiano de forma significativa. E é o cotidiano, essa vivência diária, esse levar na bolsa, no bolso do casaco, na mala de viagens, a exemplo de um medicamento, que me interessa com a produção artística dessa nova série de trabalhos. Levar a obra de arte comigo. Usá-la sempre que for necessário. Estar verdadeiramente disponível, à mão. A partir dessa percepção, encontro um importante aporte teórico para minhas reflexões: as pesquisas de Regina Melim sobre a história da *performance* no Brasil.

Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra. (MELIM, 2008, p. 23)

Ainda em 2010, foi iniciada a produção de corações de chumbo em moldes de silicone a partir das experiências docentes na Universidade Feevale. A atividade docente, novamente, provocou rupturas nas certezas de um projeto.

Assim, surge uma nova bula e uma nova embalagem, intituladas *Coração Pb 82* (Figura 8). De aparência densa, pesada, o coração é produzido com um material tóxico, contrapondo à delicadeza da porcelana de *Coração Mix Plus*. Seus estudos finais foram apresentados na exposição *Utopia Faber* na Pinacoteca em Novo Hamburgo.



FIGURA 8
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO PB 82.
2010. MÚLTIPLO. INSTALAÇÃO
EXPOSIÇÃO UTOPIA FABER.
PINACOTECA DA FEEVALE

Já em 2011, a *Série Vide Bula* é ampliada, mais uma vez, com *Coração Serígrafo*. Em *Coração Serígrafo* (Figura 9), as anotações sobre as características e as possibilidades da serigrafia e seu precursor estêncil estão representados na embalagem-caixa e na latinha de alumínio com uma serigrafia impressa nos papéis *Canson Edition Noir* e *Hahnemuhle*.



FIGURA 9
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO SERÍGRAFO.
2011. MÚLTIPLO. INSTALAÇÃO
DETALHE ESPECTADOR. MAC/RS.

Como afirma Hélio Oiticica (2009):

Minha abordagem sempre foi e sempre será experimental: do meu ponto de vista a única postura realmente inventiva e completamente criativa (o que significa: inteligente, não colonizado) é experimental.

Desde o início das primeiras experiências com a bula de *Coração Mix Plus*, a questão principal foi a de informar o espectador das especificações conceituais e técnicas dos procedimentos artísticos por mim estudados e ensinados na universidade através de uma bula, cujo formato é semelhante ao de uma bula farmacêutica e de sua respectiva embalagem. Houve sempre a projeção da distribuição dessas caixas de remédio de maneira democrática, implicando a partilha de conhecimentos, a possibilidade de experiências diretas com o objeto artístico e de uma forma singular de compartilhamento do sensível, em que o papel da embalagem se torna a matéria-prima para resguardar os corações, assim como a resistência e a transparência do acrílico, presente em toda Série.

Como reflete Marina Abramovic (2008):

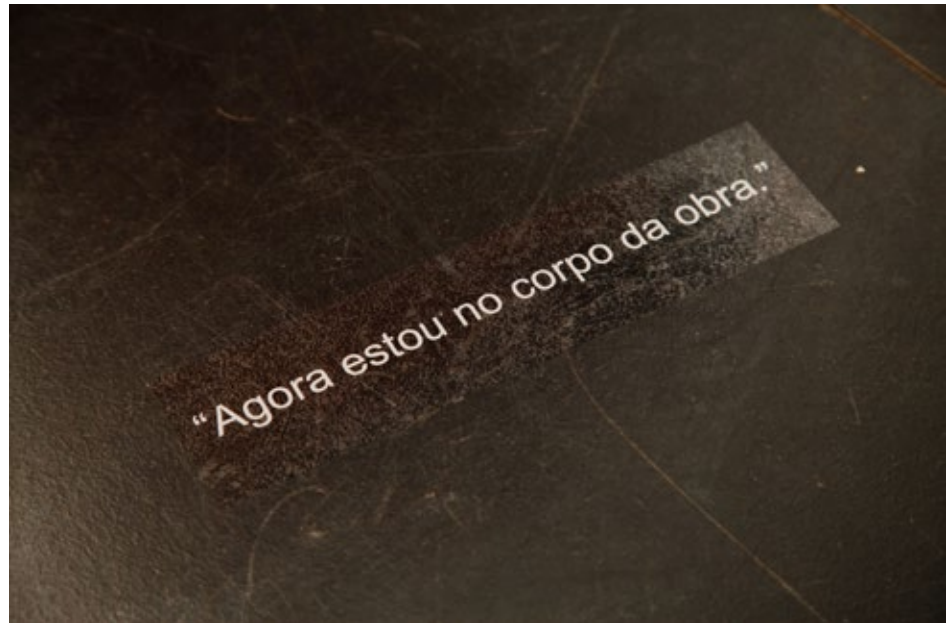
O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. (p. 47).

E, a partir dessas ações de distribuição, em que me transformo na propagandista de minha própria obra (Figura 10), surgiram desdobramentos significativos e determinantes para a continuidade da Série e novos questionamentos, como a seleção das opiniões recebidas nos *e-mails* mencionados anteriormente. Tais frases foram selecionadas para participar da exposição *Trânsito* em 2011 (Figura 11). Todo o chão da galeria foi adesivado com as frases mais significativas recebidas do público da Série *Vide Bula*.



FIGURA 10
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO MIX PLUS.
2009. FUNDAÇÃO ECARTA.

FIGURA 11
ALEXANDRA ECKERT.
VIDE BULA: CORAÇÃO MIX PLUS.
2011. ADESIVO.
DETALHE FRASES DO
ESPECTADOR. GALERIA ESPAÇO
IAB/ RS.



E aqui concluo minha reflexão, utilizando a mesma frase que inicia este texto: "Agora estou no corpo da obra". Ou melhor, agora o espectador é a obra.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001. (Coleção A).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo, SP: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

_____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, SP: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

CATTANI, Icléia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre, RS: Ed. UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo, SP: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes).

_____. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo, SP: Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes).

COSTA, Clóvis Martins; JOHN, Richard (Org.). **Vetor**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2009.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2009.

FERREIRA, Gloria. **Entrefalhas**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos, 4).

FIDELIS, Gaudêncio et al. **Da escultura a instalação**. Porto Alegre, RS: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FILHO, Cesar Oiticica; VIEIRA, Ingrid (Org.). **Encontros**: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, RJ: Beco do AZOUGUE, 2009. (Coleção Encontros: A Arte da Entrevista).

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo, SP: Iluminuras, MAC-USP, 1999.

_____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2006. (Coleção Arte +).

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas**: palavra, imagem, objeto: formas de contágio. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008. (Coleção Arte +).

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates, 206).

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2003.

JEUDY, Henri Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.

KAPROW, Alan. **O legado de Jackson Pollock (1958)**. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60 /70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARZONA, Daniel. **Arte conceptual**. Köln, Germany: Taschen, 2007.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008. (Coleção Arte +).

NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, MG: Humanitas/ UFMG, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002. (Coleção A).

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte de arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo, SP: SENAC, 2005.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. (Coleção A).

NO OLHO DA PALAVRA

Diego Dourado

Não sei se todos hão de concordar comigo, mas aprender a ler e escrever são tarefas árduas, por vezes até dolorosas. Falo isso recordando a época de minha alfabetização, esse período em que estamos ali na sala de aula nos esforçando para conectar sílabas, decifrar o significado das palavras ou escrevendo-as de fato naqueles cadernos com linhas que indicam as medidas das maiúsculas e minúsculas.

Essa etapa inicial do ato de escrever, apesar de certa mecanicidade em seu aprendizado, também demonstra, ao longo do processo, um aspecto subjetivo, pertencente ao campo da arte: o desenho. É curioso perceber como essa linguagem tão fomentada pelos educadores na fase maternal, posteriormente e em certo nível, está ligada ao reconhecimento corriqueiro das palavras.

*“As palavras
são as coisas”*
(Joan Brossa)

Pontos, linhas e formas, elementos básicos do desenho, possivelmente já sobrecarregaram a nossa mão ao escrever, que, concentrada sobre o caderno, vai aprendendo a desenhar as letras: o 'a' com sua 'perninha', o 'o' com seu 'chapeuzinho', o 'i' com seu pingo e assim por diante. A analogia entre forma e conteúdo começa aí!... Ainda que primária.

No entanto, quando o indivíduo passa a reconhecer o significado das palavras, obtendo de maneira completa as capacidades mecânicas de codificação e decodificação do ato de escrever e ler, como num passe de mágica, endossado na frieza do ensino escolar das palavras, esse mesmo indivíduo parece deslembrar-se do mecanismo gráfico o qual atravessou para apreender os códigos da comunicação verbal, isto é, ele automatiza a sua capacidade de alcançar a palavra em toda sua grandeza gráfica.

Se analisarmos as partituras musicais? Para quem não sabe lê-las, há de se deparar com um papel cravejado de símbolos, igualmente ao indivíduo não alfabetizado diante de um texto. O reconhecimento de cartas por meio da caligrafia de determinada pessoa, o que indica aí um grau de intimidade com a forma com que se desenham as palavras, um fato que pode estar ligado a outras variantes, como a velocidade com que escreveu a carta, o estado de espírito em que se encontra o indivíduo para expressar o conteúdo do documento. Se formos ao encontro do poema *No meio do caminho* (1924), do poeta Carlos Drummond de Andrade, nos depararemos com o fenômeno de

um ícone transposto para o objeto 'pedra', que provoca uma imagem latente no pensamento e de complexa remoção tanto do ponto de vista da metáfora quanto dos olhos do leitor.

Se analisarmos os garranchos, as assinaturas, as pichações, as dedicatórias, ou até mesmo a quase incompreensível e famosa 'letra de médico', chegaremos a claros indícios de uma concepção, ainda que, inconscientemente, mais ampliada da matéria verbal em sua importância icônica e por que não artística? Contudo, voltando aos tempos de escola novamente, outra reminiscência me vem no momento: a assinatura de minha avó, feita nos cheques os quais eu, sorrateiramente, ficava analisando, ainda que não soubesse do que se tratava e ainda assim impelido e capaz de ver o quanto aquelas linhas que constituíam o desenho da assinatura eram admiráveis em seu volume, de como ocupavam o espaço do papel de uma maneira completamente diferente da que eu havia aprendido nos cadernos com suas medidas. Esse volume encontrado na letra de minha avó foi o mesmo (mais tarde) encontrado nos muros da cidade por meio das pichações e seus códigos extremamente pessoais, ou pela diferença em termos de forma e cor encontrada em cada um dos livros adquiridos em sebos, com suas dedicatórias, ou, por último, na 'letra de médico' que francamente até hoje não entendo mesmo, o que igualmente não anula a análise do seu valor gráfico.

“Toda escrita desperta conceitos na mente do outro”, segundo Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), em seu livro *A Arte de Escrever*; contudo pensar que toda escrita tem apenas esse efeito sobre a mentalidade do outro seria um raciocínio restrito, considerando que a escrita não ocorre somente pelo viés pragmático da comunicação. Antes dos olhos, é necessário entender que o sistema linguístico, para o mundo ocidental, tornou-se um mote baseado no preceito dicotômico (sujeito-predicado) de Aristóteles, que toma a língua como um desígnio estruturalista. Por outro lado, literalmente, no mundo oriental, entre os povos árabes, chineses e japoneses, ter-se-á um quadro inverso no qual a escrita se trata seriamente de uma forma de arte, possui o *status* de arte. A partir disso, podemos ir ao encontro dos hieróglifos egípcios, os ideogramas chineses e japoneses, esses últimos diversas vezes tatuados sobre a pele de muitos ocidentais, por quê? Por conta de seu alto grau imagético, tão forte quanto qualquer outra imagem figurativa, diferenciando-se por sua qualidade de abrigar, simultaneamente, debaixo do guarda-chuva, conteúdo linguístico e forma visual.

Aliás, a forma de escrita ideogramática não se confinou tão somente no mundo oriental, nos primórdios das vanguardas do século XX na Europa, muitos poetas fizeram uso dessa lógica que fundia o verbal e não verbal para escrever os seus poemas, é caso de Guillaume Apollinaire, que desenvolveu poemas nos quais o objeto real é a própria imagem constituída de palavras.

A diferença entre os casos de Apollinaire e os ideogramas orientais se dá apenas em termo de concreção e abstração, ou seja, a escrita de Apollinaire seria figurativa, enquanto a oriental acontecia no plano da abstração, a forma comunicando o conteúdo e não o contrário.

Entretanto, em ambos os casos, temos o aspecto gráfico, permeando os contornos do conteúdo, da mensagem. Em ambos os casos, é cogente ter consciência da visualidade como força motriz do pensamento, seja ela desenvolvida manualmente (como os chineses o fazem até hoje, com pincéis e tinta), ou virtualmente, através da industrialização da palavra por meio de máquinas que nos trazem o aspecto da tipografia, da multidimensão e dos recursos tecnológicos diversos que transportam as palavras para vídeos, livros, etc. Em todo e qualquer desses casos, com a devida atenção, poderemos encontrar não só o aspecto gráfico, mas outros tais, como gestualidade, texturas, técnica, material, superfície, dimensão. Aspectos facilmente também achados em uma pintura.



FIGURA 1
FIO (2011),
POEMA CALIGRÁFICO,
DIEGO DOURADO.

A palavra é um elemento que está além das questões semânticas, não se condiciona apenas a ser uma unidade da língua ou da oralidade, todavia também da visualidade e da espacialidade, muito empreendida, como podemos analisar na obra *Um lance de dados* (1987), do poeta Stéphane Mallarmé, ou ainda mais, nas experiências da Poesia Concreta no Brasil, realizadas através dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, refletindo a palavra como um elemento dinâmico, capaz de 'assumir a responsabilidade total perante a linguagem', como está escrito no polêmico manifesto do grupo escrito no ano 1956.

Agora, como ver com novos olhos a palavra sem temer o torniquete da lógica imposta sobre ela? Desde a antiguidade, essa questão é confrontada, basta recorrer ao *O Ovo* (300 a.C.), do autor Símiias de Rodas, uma composição poética que, analogicamente, assim como Apollinaire o fez no século XX, dispõe o espaço gráfico como estrutura do conteúdo, sendo essa forma o próprio conteúdo. Essa lógica da analogia é a mesma sobre a qual discorri no começo do artigo, ao dar o exemplo da semelhança das vogais com determinados objetos, como o 'chapeuzinho' e a 'perninha', imagens que aproximamos do conteúdo para que esse último se revele oticamente.

É nesse sentido, confrontando os códigos que regem a língua, que busquei uma escrita aberta, em que pudesse desamarrear a palavra do 'toco' lógico do seu significado de origem, investigando assim mais amiúde o que havia de

organicidade no terreno verbal: de como uma cor pode sugerir outra sensação no conteúdo de uma propaganda publicitária, uma textura que indica outro sentido para determinada palavra num poema, as dimensões que podem levar uma letra à abstração total de sua condição de letra no espaço, a gestualidade agindo como uma maneira específica de escrita, etc.

Sem restrições, através da poesia, busquei a reinterpretação do signo linguístico através da integração do signo visual, trazendo o aspecto temporal da palavra escrita para a espacialidade em branco da página, no intuito de provocar alguma perturbação na linearidade rítmico-formal do verso, por conseguinte, levando-o a uma temporalidade característica, que, simultaneamente, ocorre tanto no olho quanto na leitura. Portanto, diante de uma escrita que traz em si inquietações que indagam a sua própria origem, o leitor ou escritor necessita não negar, mas desvencilhar-se casualmente da linearidade com que apreendeu a ler e escrever, uma vez que, na experiência poético-visual, ocorre um fenômeno importante: a metacomunicação, na qual há uma concomitância entre forma (espaço) e conteúdo (temporalidade) que reformula o discurso unidimensional da gramática. Isto é, nessa estrutura extratemporal (ou espaciotemporal), a escrita deixa de falar somente das relações verbais puras, para estender-me sobre outros horizontes, com outros olhos, outras palavras. Palavras que vêm agora sob a égide de outras formas, mais críticas, sensíveis, envolvidas por uma fisionomia que necessita ser

encarada para ser revelada, tanto semântica quanto visualmente. Sendo assim, a expressividade material-gráfica da palavra passa da condição metafísica para se tornar um elemento mais palpável, no qual os predicados visuais se tornam acessíveis à superfície do papel; falo de uma 'concreção' analógica do tempo por meio do espaço, da poesia como imagem poética: em que o que é lido pode ser visto e vice-versa.

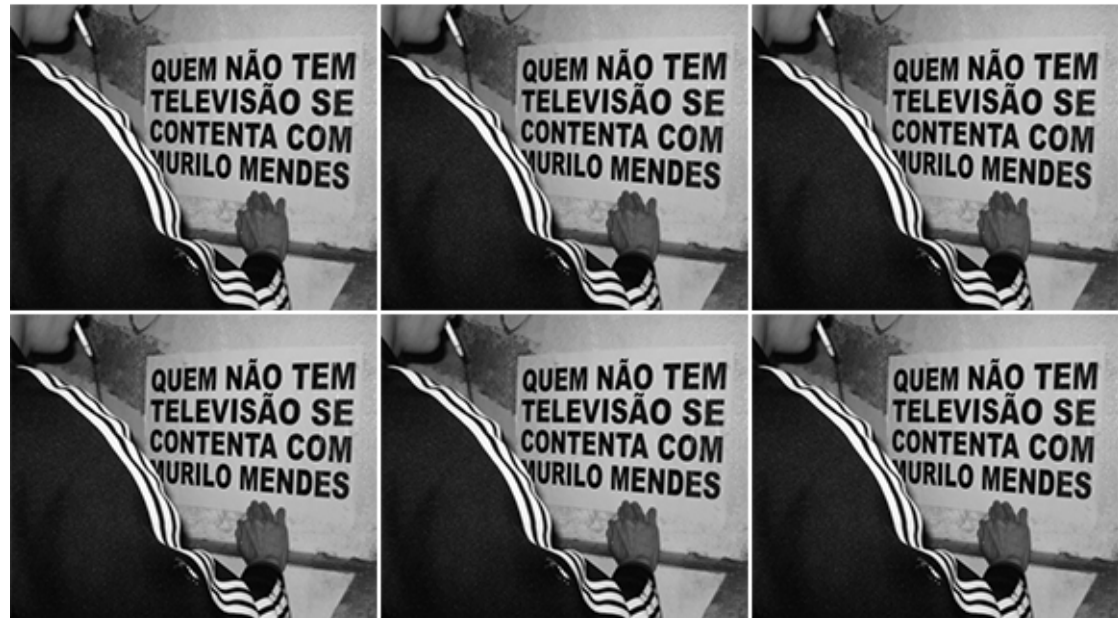


FIGURA 2
PARA MURILO MENDES (2009),
POEMA-CARTAZ, DIEGO
DOURADO.

Nesse jogo simultâneo entre escrita e arte, a palavra torna-se um elemento de elasticidade expressiva cuja tensão se estende sobre os limites da sua própria estrutura como objeto linguístico. Não se trata tão somente da mensagem embutida no texto, contudo da reinvenção da linguagem, do atrito entre palavra e imagem, forma e conteúdo, espaço e tempo, lógica e sonho: que abrem mão das apreensões discursivas como conceitos fixos, para dotar as palavras como capacidades artísticas.

Dessa forma, o uso da metáfora não se limitaria apenas a palavras explicando as palavras, mas a formas explicando palavras, ponderando que um poema visual ou a escrita que se propõe a avaliar sua iconicidade não necessariamente depende do signo linguístico para existir, apesar de não excluí-lo, quando se fizer indispensável à sua estrutura e sentido. Necessidade essa que precisa ser atendida, seja ela sustentada no plano verbal ou não. Até porque cada poema ou escrita nasce de uma necessidade, na qual cada forma de expressão, por sua vez, adapta-se a uma forma de realização.

Então, a forma que encontrei para escrever a minha poesia deu-se pelo reconhecimento da materialidade gráfica da palavra, pela curiosidade de desbravar outros códigos, incorporando-os como um modo de ampliar minha própria percepção sobre a linguagem poética; de ter na condição de poeta a linguagem verbal como uma fonte produtora de imagens, nas quais eu desenvolveria meus anseios entre poesia e arte. Por isso mesmo, cada elemento

formal encontrado no universo da arte foi transposto para a experiência da escrita poética, sendo articulada com liberdade sobre quaisquer combinações sígnicas, inter-relações, atravessamentos que refletem um território híbrido entre os universos poético e artístico.

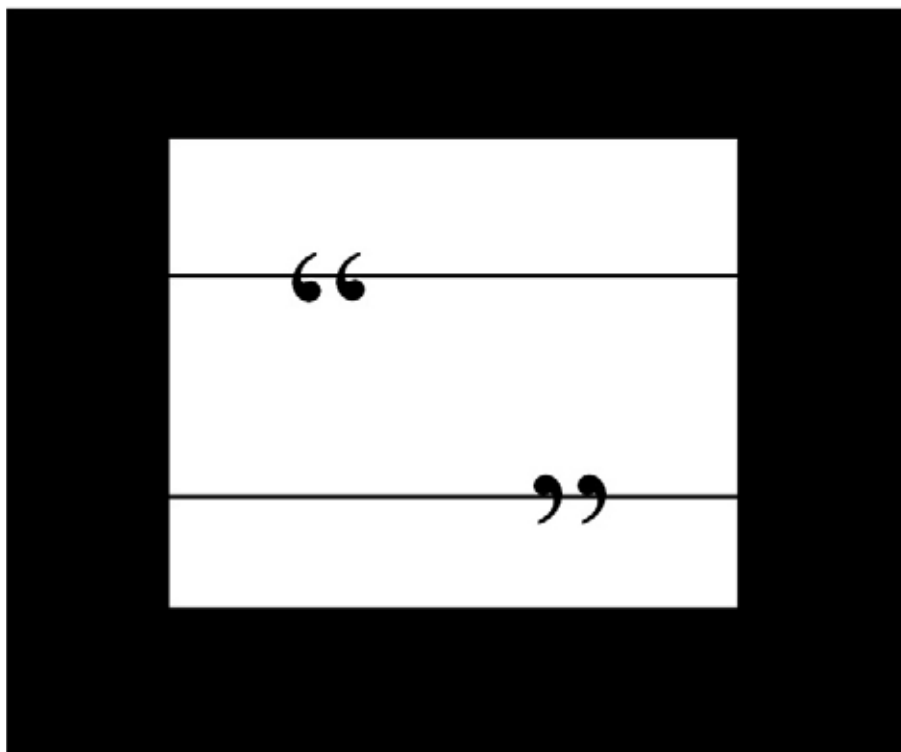


FIGURA 3
PASSARINHOS ENTRE ASPAS
(2008), POEMA VISUAL,
DIEGO DOURADO.

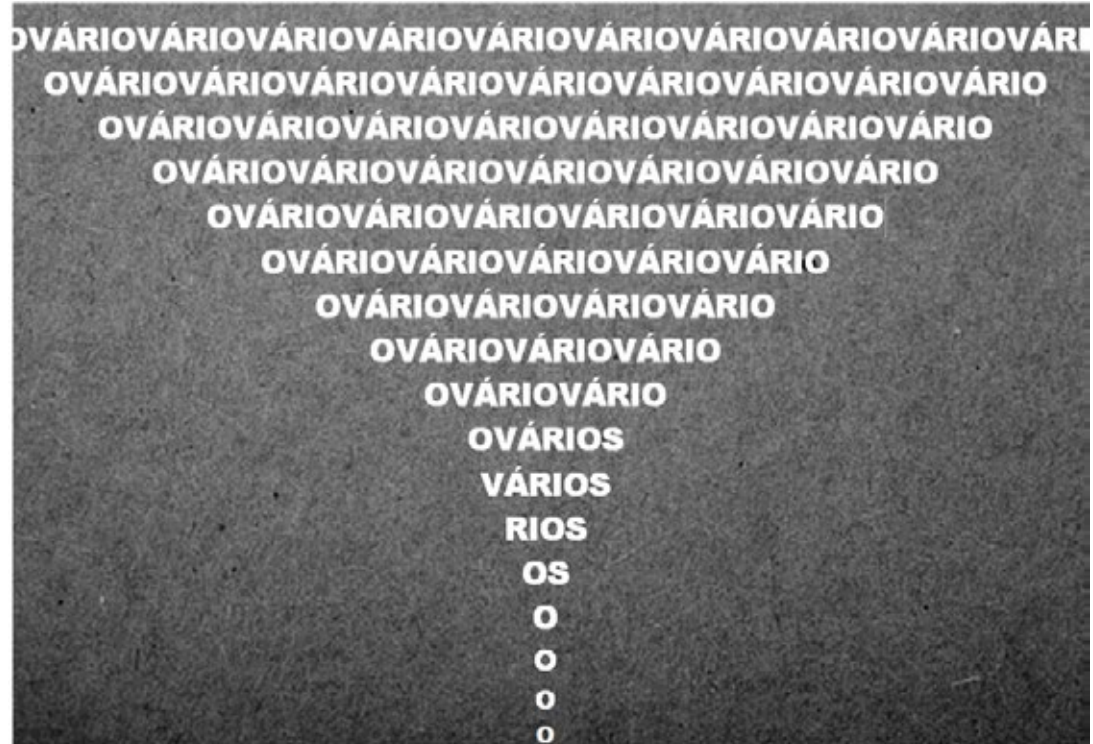
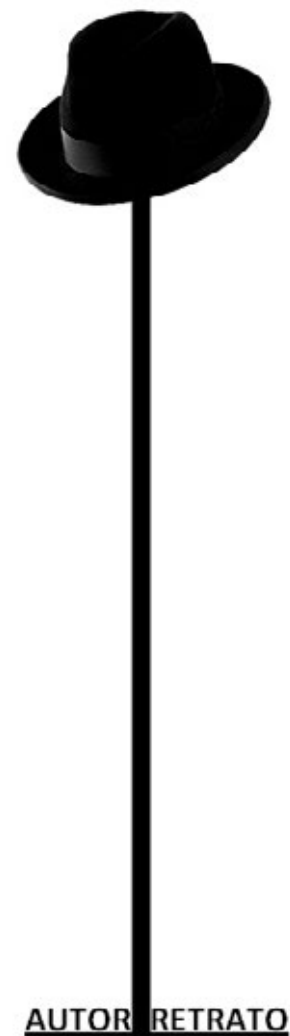


FIGURA 4
OVÁRIO (2008),
POEMA VISUAL,
DIEGO DOURADO.

FIGURA 5
AUTORRETRATO (2010),
DIEGO DOURADO.

Foi por meio dessa experiência de inter-relação de palavra e imagem, que começou muito antes de eu me interessar por arte e poesia, pela qual fui impelido à ideia de que o confronto com a linguagem tornar-se-ia um acerto de contas com a minha própria arte e poética, compreendendo esse espaço gráfico do papel como um agente organizacional dos meus textos, tendo em vista esse espaço em branco da página e a potencialidade imagética da palavra como eixos estruturantes do meu trabalho poético-visual, em que busquei novas ordens de leitura e assumi a palavra como um objeto de percepção estética, a escrita como um ato libertador.



Referências

CAMPOS, Augusto. **À margem da margem**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2009.

Aristóteles. **Arte Poética**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2003.

SIMON, Iumna. **Poesia Concreta, Literatura Comentada**. São Paulo, SP: Abril educação, 1982.

Diego de Menezes Dourado possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Feevale (2011). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pintura. O artista desenvolve uma produção caracterizada pela multiplicidade de meios (poemas visuais, intervenções públicas, ensaios, performances, vídeos, objetos, desenhos e pinturas). Participou de oito exposições coletivas e realizou uma exposição individual, além de idealizar duas performances artísticas, ilustrar dois livros de poesia e de ter produzido um livro de artista. Atualmente, Diego de Menezes Dourado vive e trabalha como artista plástico em Porto Alegre.

O LIVRO FÓSSIL

Rita da Rosa

Encontrei um livro na beira do Rio, um fóssil de um livro, amarelado, meio sujo e com sinais de manuseio. Estava sem notas, rabiscos ou assinatura. Fechado.

O livro passou a conversar e a fazer longas caminhadas comigo, olhando o rio. Contamos um ao outro como era a cidade de cada um, a mesma cidade mas irremediavelmente outra. Cada cidade como uma camada, vivendo da outra.

O livro e eu ficamos em contato, ruminando histórias e imagens, numa vertigem temporal.

Fui registrando minhas anotações sobre o livro nas páginas do próprio livro, me inscrevendo nele.

Tomo um café acompanhada e são longas horas de devaneio e de vigília buscando um traço que una tão distintos objetos e códigos postos ao acaso no mesmo lugar.

Um fóssil que podia ter sido confundido com lixo, com uma pedra decorativa, ou com um objeto de arte, ou melhor, um fóssil que podia ser tudo isso e, ainda, um portal que permite um trânsito entre eras, entre seres, entre mundos.

O livro encontrado, fóssil de um tempo, foi retornando a vida ganhando cor, pele, sangue, coração.

A mensagem trazida pelo tempo, como não associar à ideia da mensagem trazida em uma garrafa carregada pela água? Aberta a rolha, lida a mensagem, inicia-se a busca, faço achados, deduções e especulações. Busco o que mesmo?

Com este livro, ativada essa memória, penso que de certo modo encontrei algo perdido no tempo, um artefato pronto a se revelar e se encontrar comigo em um tempo dilatado.

A instalação que denominei *O livro fóssil* consiste em um processo de pesquisa e criação que exigiu diversos dispositivos de representação, tais como desenhos, textos, vídeos e objetos colecionados que passaram a compor um acervo imaginário do autor de um livro encontrado às margens do Rio Guaíba.

Iniciei esse trabalho realizando estudos de paisagem *natural* naquele momento às margens do Guaíba, passando pelo encontro fortuito com o livro que tratava de Mineralogia e Geologia, até a gravação de vídeos, buscando respostas a uma inquietação: quem foi Tupi Caldas?

Porém, esta narrativa teve início bem antes, há uma pré-história, um pré-texto, uma confluência de discursos que compõe o discurso da materialidade da obra [começou em tempos de olhar solto no espaço, tempos de vagabundear os traços em viagens desprovidas de urgência e objetivos].

Naquele então, uma imagem me chamou atenção. Tratava-se de algo que já havia visto em um espaço onírico, que já havia desenhado e que agora surgia reproduzido em uma foto que não havia sido tirada por mim.

Na foto compunham a paisagem: [uma árvore com folhas miúdas]
[flores vermelhas]

sombreando um banco para namorar, no alto de uma colina.

Ao fundo, a vista esparramava-se em colinas com árvores e estradinhas sinuosas ao sol nascente. Havia ainda uma sensação de que já havia estado lá – um *déjà vu*: reconhecimento do local. Principalmente, uma sensação de pertença – um lugar habitável - um reconhecimento dos sentimentos sobre aquele local.

A paisagem tinha nome e um mapa de localização – Criúva. Indo lá, voltei a experimentar o que já havia sentido como se do local derivasse o sentir. Fui desenhando muitas e muitas vezes a paisagem e, em detalhes, os seus elementos, fui acrescentando traços e sentires ao lugar. Um lugar, ouvi alhures, para passar a noite olhando as estrelas.

Esses desenhos se tornaram uma marca convertida em carimbo que foi posto nos documentos, nas fotos e nos textos do acervo imaginário.

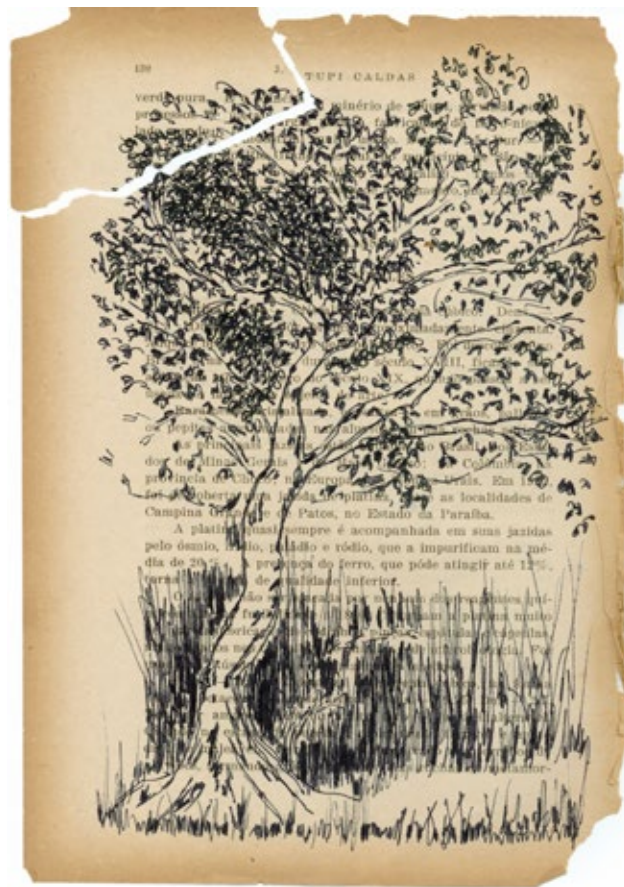


FIGURA 1

Recolhi o livro no dia em que fui desenhar a margem. O livro de Mineralogia e Geologia, assim que folheado e desfolheado, passou a ser a tela para meus estudos sobre paisagens, comecei a sobrepor aos textos e às imagens ali existentes as minhas próprias anotações e esboços sobre paisagens. Habitei o livro, dissecando-o, abrindo-o, rasgando-o, dilacerando palavras e imagens, evidenciando camadas de saber e de olvido. Li o livro em peças soltas. Busquei significações diversas das que ali estavam postas e ordenadas. Embaralhei as páginas como cartas de um tarô a serem lidas conforme a jogada.

Debruçada sobre o livro dissecado e aberto em partes sobre a mesa de trabalho, fui tateando elementos e aos poucos me chamaram atenção as letras de algumas páginas em tipo gráfico diferente do restante do livro. Eram o prefácio e as dedicatórias feitas pelo autor J. TUPI CALDAS.

O autor até então era apenas um nome interessante, no alto das páginas pares, cuja alcunha parecia de personagens saídos das tramas de García Márquez, constitui-se humano: O professor Tupi Caldas.

O professor dedica o livro à sua família e aos alunos, revela seu objetivo: queria apresentar aos seus alunos a composição geológica do Brasil e da capital gaúcha. Escreveu para alguém (será que se dirigia a mim também?) Na escrita, ele dava pinceladas de quem ele era e onde vivia.

Nessa hora, a ampliação do escopo da pesquisa foi se evidenciando, o livro fragmentado passou a ser por mim denominado de livro do *Tupi Caldas*. O estudo sobre paisagens e seus códigos tornou-se apenas parte do estudo. Enveredei pelo caminho de imaginar, criar um significado, produzindo associações orbitantes constituidoras de uma realidade concreta – um referente – para aquele código que se punha na minha frente: TUPI CALDAS.

O livro tornou-se meu primeiro objeto de estudo paleontológico, desde o qual busquei os indícios de quem foi e como era o professor.

Ficha técnica:

Local de encontro: junto ao rio Guaíba – bairro Ipanema – Porto Alegre-RS
2ª edição de 1933. Contexto geográfico: Porto Alegre dos anos 20/30.
Indícios sobre o autor: Residência: Pça. Garibaldi, 68, Porto Alegre. Este livro foi sua 1ª publicação. Era professor do Colégio Militar de física e geologia. Família: esposa Celeste e 4 filhos: Paulo, José, Maria Thereza e Joaquim, o ano da morte: 1946; foi homenageado dentre os geólogos mortos entre junho de 1945 e no ano de 1946, deixou pensão à viúva. Sem imagem do professor.

Aos poucos, o autor do livro desdobrou-se em personagens que interagiram com a artista numa fissura do espaço-tempo gerada numa esquina das “porto alegres” em que se esbarraram.

Percorri um trajeto sinuoso que envolveu a criação dos personagens a partir da exploração dos sentidos possíveis do nome do autor do livro. Os olhares sobre Porto Alegre e o Rio grande do Sul que aparecem na instalação são os olhares dos personagens cambiantes que têm os nomes de Jota Tupi, Tupi Caldas e eu. É eles que mostram e revelam as faces dessa instalação.

Inventamos mapas e histórias dos quais pudéssemos observar os traçados e as marcas dos traçados nas paisagens de Porto Alegre e da região. Os mapas de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul continham os lugares que foram citados pelo autor do livro, os mapas foram traçados para criar a trama que ligaria os pontos os pontos suspensos de um sujeito evadido.

Permitam-se ouvir os personagens em vozes caleidoscópicas:

Nota minha: Os mapas, assim como os lugares que codificam, trazem imiscuídos ao seu traçado, as vozes sussurradas. ~~Ao insistirmos na leitura técnica dos traçados, tornam-se imprecisos como aparições.~~

Do autor do livro: Em Camaquã, enquanto media e analisava o solo junto ao rio, apareceu-me, surgido do lado do sol que se punha, um velho. Ele resmungava sobre um tesouro escondido que decerto eu estava a “perscrutar” ali aquelas horas. Trazia um graveto, e com uma passada de lado do pé descalço, limpou a areia onde se pôs a rabiscar, ladainhando uma história. Falava (o velho) de: pote de ouro enterrado, heranças, ambição, mas, é mais por aqui, na curva, havia encontrado o irmão, no tempo da cheia fica mais difícil passar, antes que pudesse retirá-lo do esconderijo. Ao outro irmão restara, a alguns palmos, além da figueira do pátio... por ali.

Mais preocupado em aproveitar o resto da luz do dia, sabendo que teria que retornar no lusco-fusco naquele campo meio desconhecido, me pus a registrar as constatações geológicas, guardando ainda, amostras do solo. Deixei o velho ao lado ainda em ladainha.

A fim de tentar uma boa foto com a AGFA, dei um passo para trás, e, calquei com o coturno sobre o mapa, meio sem graça, virei-me rápido para me desculpar, mas ele já tinha se ido. Não pude localizar o rastro de seus passos, que andar leve para alguém tão velho!

Antes de ir, olhei uma vez mais o desenho perdido. Foi em vão, mesmo adivinhando onde as linhas borradas se encontravam com a realidade, não havia um risco que fizesse sentido.

À noite, ao repassar minhas anotações e estudos, a figura do velho vindo contra a luz surgia vez em quando... apartei daquilo me concentrando nos dados recolhidos. Já deitado, ainda decidia se retornaria àquele sítio no dia seguinte, a chuva torrencial da madrugada decidiu por mim.

Rascunho de nota enviada ao editor: As fotos com a nova máquina ao serem reveladas mostraram-se inúteis. Dentre elas estariam as fotos tiradas junto ao rio Camaquam e arredores, preciosos registros da formação hidrográfica da região, infelizmente trabalhei em vão. Assim que tive que valer-me somente de minhas anotações e amostras.

Filho: Recordo que nem era muito piá, devia ter uns 10 anos. Naquele dia, juntei as fotos desprezadas para o livro ao qual ele vinha se dedicando com afinco. Resolvi por fogo em algumas. Uma a uma. Fiquei olhando as chamas azuladas queimando o papel. Até que me deparei com aquela com a imagem de um velho apontando... Não sei bem porque, mas inventei ao pequeno Quinca, que ficava sempre na minha volta, que naquela foto aparecia o fantasma do rio e repetindo isto, às gargalhadas, saí pela casa com a foto na mão em perseguição ao pequeno.

Joaquim: Bem feito! A mãe viu o que ele estava fazendo. Arrancou-lhe a foto das mãos, deu uma olhada e imediatamente a guardou entre as linhas de sua caixa de costuras! Ficou sem a foto e levou uma reprimenda.

Outro filho: Mais tarde, enquanto bordavam, ouvi comentários sussurrados sobre fotos de espíritos, mensagens de mortos e mesas que se movem do nada. A vizinha falou em acender uma vela a hora das aves-marias, hora “deles” vagarem!

Celeste: Aquela foto sumiu da caixa de costura, nem sob ameaça de vara, o menino assumiu que a pegara. Comentei ainda chateada com meu marido, este deu de ombros às falas, lembrou que decerto a foto fazia parte daquelas mal reveladas no laboratório, mas que não se lembrava de ter fotografado o velho.

?: Eu a havia guardado.

1ª história



FIGURA 3

A noite da morte

O livro

Nota minha: Escrito por alguém que acreditava no futuro melhor à nação, que as boas pessoas deixavam bons legados e que continha verdades naquelas páginas e páginas. Como era a frase ? Engrandecia com seus atos o seu país! Mas e a barba está feita? É aquele livro? O livro , quem mesmo o escrevera? Por que estava constantemente aparecendo na sua mesa todo picado sem algumas palavras?

Livro de enfermagem: O Sr. passa as tardes em atividade febril, folheia o livro como se o lesse. Pega o velho estilete no estojo de couro e começa a picar as palavras, uma a uma, recolhendo-as cuidadosamente. A sua senhora disse que assim deixasse desde que não se ferisse.



FIGURA 4
PÁGINAS PICADAS

Anotações diversas

Nota minha: Quando se levantou para barbear-se, viu que já tinha feito a barba hoje. Será que havia amanhecido? Despertado. Barbeado-se. Será que caíra de novo no estado de sonolência? Será que hoje já era hoje dia 25 de junho, ou ainda era 24 – São João - ou outro dia qualquer? A barba - ou a ausência dela - indicava que só podiam ter se passado algumas horas, minutos?

Não chegava ninguém para perguntar e não se ouviam barulhos. Será que havia passado um dia ou dias desde a última vez que lembrara de anotar no seu diário? Ou só haviam se passado algumas horas, talvez minutos? A pele estava tão lisa...

A rotina de levantar-se e fazer a barba vinha dos tempos do quartel. Todo dia menos domingos, mas agora, talvez, não significasse mais nada. Tinha por hábito de todo o dia ao levantar-se, fazer a barba antes de qualquer coisa. Como fizera agora? Às vezes ao ir barbear-se... é que se olhava bem nos olhos, que acreditava que se tornaram levemente estrábicos, eles tinham o mesmo brilho de antes. Por vezes, se detinha a olhar os sulcos na pele áspera . Solo rugoso.

De certa forma isto o fez lembrar daquele livro que teimavam em deixar sobre a sua escrivaninha. Quem teria escrito? Como era mesmo a frase do prefácio?

Mas e a barba está feita? Como? E aquele livro é de quem? Por que o deixaram ali?

Na dúvida, melhor deitar de novo e espreitar os ruídos para descobrir, enfim, se é hora de levantar.

Joaquim: Fazia tempo que a surdez invadira meu pai e parece que levava, junto com a ausência de sons, a lucidez; eu vinha barbeá-lo pela manhã, antes ainda de ir ao consultório, e buscava, naquele olhar ensaboado e vago, ver se ele me reconhecia. Às vezes me olhava fixo nos olhos, bem dentro dos olhos, como se mirasse numa lente embaçada, mas na maioria do tempo parecia olhar só para dentro de um espelho.

Em alguns dias me olhava como se falasse a si mesmo, murmurava coisas de outros tempos. Andanças pelo estado.

Pronto para ir adiante, pôs as botas, talvez para andar até o rio como já o fizera em expedições. Haveria de clarear logo ou será que cairia novamente chuva torrencial para apagar o caminho?

Morreu o sr. (ilegível) de causas naturais foi encontrado morto, pela manhã do dia 18.10.47, em seu leito. Acredita-se que a morte ocorreu durante o sono. O sr. (ilegível), filho do paciente, ao chegar pra afeitá-lo e vesti-lo para o os atos fúnebres, relatou a estranha ocorrência: o mesmo encontrava-se perfeitamente barbeado e estava com os coturnos invertidos.

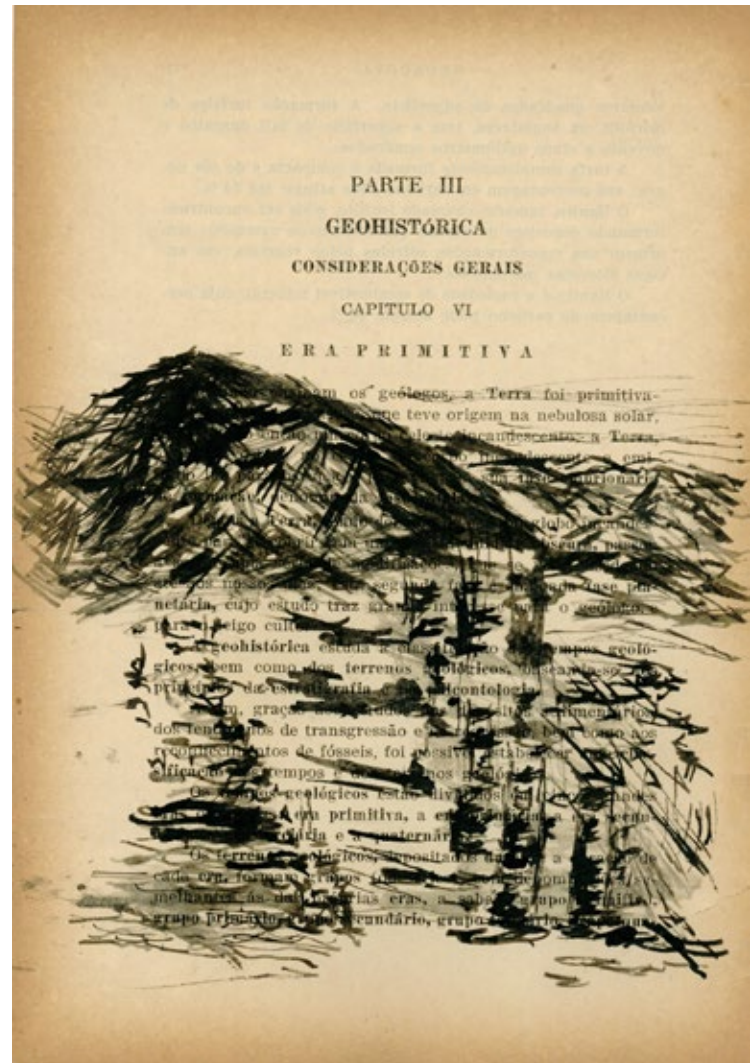


FIGURA 5

Quando os desvios de percurso nos levam mais longe que o caminho pré-traçado...

Estava pelas ruas, buscando localizar indícios da passagem do professor Tupi Caldas por Porto Alegre e pelo Rio Grande do Sul. Estive nas ruas e nos prédios citados no livro seguindo as pistas de geologia, paleontologia e mineralogia.

Fui ao colégio Militar, na praça Garibaldi, ao Museu Julio de Castilhos, Instituto Histórico Geográfico RS, Parque da Redenção e à Catedral Metropolitana. Minha curiosidade me levou a percorrer muitos espaços da Porto Alegre da década de 20 que ainda convivem com a de 2011.

Em todos os lugares, mais movida pela intuição do que pela razão, cheguei certa de que bastaria a menção do nome, para que surgissem novos achados. Como o bater em uma porta e perguntar se *alguém está*, quando se parte da certeza de que ali é o lugar, endereço certo.

Mas as respostas foram sendo adiadas e transferidas para novos pontos.

Depois de usar o Google como primeiro aliado, fui ao Colégio Militar em busca do acervo organizado pelo professor constituído de minerais e fósseis, bem como pensando em ver pelos corredores painéis de fotos de professores e ex-alunos, tal como tinha no meu colégio.

No colégio, em uma segunda-feira, fui informada de que o Museu está em reforma e que tudo que pode ser que referisse à presença do professor estaria encaixotado. Fui orientada a ligar em outro dia e ver o que poderia ser feito. Por telefone, o coronel disse que não havia nada mais do acervo, que ele lembrava de ver, mas sabia também que, em razão de uma reforma anterior, tudo havia sido perdido.

Em uma sexta-feira, fui ao IHGRS - Instituto Histórico Geográfico RS. Pensei que, chegando lá, esbarraria com uma foto dele, com uma homenagem na parede e com livros de atas manuscritas na sua letra. Enfim, não foi bem isso que aconteceu, ao falar com a bibliotecária, soube que, no acervo daquela biblioteca, apenas havia: uma publicação denominada *Nota Paleontológica – Fóssil de Iraí*, o livro de *Mineralogia e Geologia* – mesma edição que eu havia achado na beira do rio e outra publicação: *fóssil da alemoa*.

Pedi ainda para ver as atas de instalação do instituto.

Ponto.

Iniciei a pesquisa digitando apressada, sabia que tinha pouco tempo por ali, o instituto fecharia em algumas horas, eis, então, que surge um senhor – um velho. Visivelmente precisando de atenção, quis que eu o ajudasse a ligar a máquina fotográfica e já puxou assunto, todo assunto, qualquer assunto.

Tentei voltar à pesquisa, mas de todo jeito, a cada momento, por um arrastar de cadeira ou uma fala, o velho me chamava e perguntava. Perguntou dos meus equipamentos, da pesquisa, *do Tupi Caldas?* Olhou os livros, *posso ver?, o que há?*, e leu a palavra Iraí.

Disse-me: *Conhece Iraí?*

Pronto.

Rompeu-se a linha de separação, ele passou a ser foco de pesquisa, acrescentou que conhecia o Tupi, *sim, ele era do instituto*, disse isto com uma certeza só: a de que se eu acreditasse nele poderia continuar conversando comigo e, se eu não acreditasse, eu perderia o interesse nele.

Contou da cidade de Iraí, o seu tempo de glória, as águas termais, as pedras preciosas, as visitas de Getúlio Vargas, sua infância, os projetos turísticos para a região, o bibliotecário analfabeto, a reação química ao tomar muita água. Falou da infância bilíngue... da escola, do posto de saúde-modelo...do balneário, do cassino, dos projetos de lei, do governador do estado, das ruas calçadas, do esgoto tratado... de uma estátua?

Voltei a perguntar do prof. Tupi , conhecia?

Certamente sim, já que lia muito, mas agora... de lembrança... não conseguia recordar mais precisamente...

Anotei apressadamente o que ele disse e seu nome, endereço, tinha que finalizar os registros por ali, tinha intenção de voltar em seguida, quem sabe no próximo dia?

Mas não retornei... nem tudo o que anotei eu consegui ler... porque não digitei direto? Por que não fotografei o velho de Iraí?

Um desvio me levou a novas dimensões do que eu procurava...

A continuação...

O acervo imaginário foi composto de todos os livros e as versões dos estudos do professor, seu caderno de anotações de química, as pedras recolhidas nas viagens e cerca de 200 fotos sem identificação inseridas entre as páginas dos livros.

O que revelavam essas fotos? As paisagens possíveis e as paisagens inventadas. Percebo nas fotos as sombras dos personagens que as compuseram.

As paisagens reveladas espelham os olhares de quem as retratou, talvez sejam o que deveria ter sido guardado, os registros das esquinas cruzadas dos tempos, ali onde os personagens se esbarraram em espaços imaginários.

As paisagens criadas em textos, as fotos e os objetos recortam os tempos e os personagens que insistem em coexistir nas ruas de Porto Alegre.

FIGURA 6



Rita da Rosa - Artista visual, mestranda em Processos e Manifestações Culturais da Feevale.

EXPERIÊNCIAS E SUBJETIVIDADES

O LUGAR DO TEMPO EM UMA NARRATIVA VISUAL

*Cristina Morassutti
Rosa Maria Blanca*

O presente texto pretende retomar algumas questões relativas ao trabalho *A contingência do tempo no espaço narrativo* apresentado por mim na Pinacoteca Feevale na ocasião de defesa do trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais. A pesquisa, orientada pela Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Blanca Cedillo, propõe discutir a espacialização do tempo através da linguagem narrativa, partindo de documentos provenientes de uma experiência de deslocamento. Traçando um paralelo entre a percepção da experiência de viagem¹ e a experiência estética, abordo aspectos como a fragmentação espaço-temporal, a narrativa não linear, o áudio polifônico, o serialismo fotográfico e o deslocamento como prática artística.

¹ Viagem realizada por mim e Alexandre Franco, de carro, partindo de Porto Alegre, passando por Argentina, Chile e Peru.

À prática da viagem, agreguei o procedimento da escrita de um diário de bordo, bem como a captura sistemática de imagens em vídeo e fotografia que resultaram em um diário de bordo imagético. Assim, obtenho um diário de bordo ampliado, que terá seu desdobramento no espaço através das videoinstalações *Sonora e Histórias de Paisagem*, bem como da série fotográfica *Entre mim e o horizonte*.

Na análise do deslocamento como ação criadora e a possível transposição dessa experiência de viagem a uma experiência estética, busco a linguagem narrativa como um dos meios de espacialização temporal, reportando-me a Walter Benjamin, que tinha como conceito central de sua filosofia a experiência e, como expressão desta, a narrativa. "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros".²

Se o procedimento inicial é o deslocamento, a viagem como proposição artística, posteriormente à edição se mostra como procedimento principal. Partindo do material contido no diário de bordo, tanto imagético como escrito, passo à fase de edição. É nesse fazer que surge a possibilidade de imprimir um formato narrativo aos documentos, transformando-os em ficção, fazendo com que percam o caráter informativo de documento para serem inscritos em uma instância poética.

² BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

Diversos momentos da experiência de deslocamento estiveram impregnados por essa forma de linguagem: histórias contadas por outros viajantes, a história oficial ou não dos lugares visitados e a narrativa contida na arquitetura, na paisagem e no povo que nela habita. A experiência vivida, contada e recontada transformando-se, talvez, em outra história. Configurando-se naquilo que Umberto Eco³ chama de obra aberta. Sobre a possibilidade de reinvenção, Benjamin comenta: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”⁴

Rompendo a lógica material, a videoinstalação põe o corpo do espectador em diálogo com o trabalho, inserindo o aspecto sensorial. Nesse caso específico, o trabalho como objeto acabado deixa de ter valor, o que vai importar é o processo criativo inacabado, possibilitando o compartilhamento da experiência entre artista e espectador. Assim, a videoinstalação diferencia-se do cinema clássico, pois este, através do ambiente, proporciona ao espectador a imersão na imagem e no som, enquanto aquela, além de não utilizar uma estratégia ilusionista de produção de sentido, não aprisiona o espectador num ambiente, deixando-o ciente da presença do dispositivo, oferecendo-lhe uma nova forma de se relacionar com a imagem e o som.⁵

³ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

⁵ MELLO, Christiane. *Videoinstalação e poéticas contemporâneas*. p.91 Disponível em: <www.cap.eca.usp.br/ars10/videoinstalacoes_poeticas.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2012.

Em *Sonora*, proponho a dicotomia entre a experiência silenciosa e a ruidosa, através de dois vídeos mudos. Uma projeção, em preto e branco, se referindo a momentos silenciosos e outra, em cores, fazendo referência a momentos caóticos ou extremamente ruidosos. Nesta, a cidade em movimento com seu tempo social fragmentado, naquela, a cidade perdida fazendo referência ao tempo subjetivo, a uma noção de tempo estendido. Ambos experimentados durante os deslocamentos da viagem.



FIGURA 1

A partir da montagem, crio uma narrativa através da associação de imagens, fazendo uso de metáforas. Esse procedimento faz com que eu me remeta aos cineastas do Construtivismo russo, como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. A montagem conceitual concebida por Eisenstein parte do primitivo pensamento com imagens, articulando conceitos com base no jogo poético das metáforas e das metonímias, compondo um discurso audiovisual. Lembrando que, nesse período, década de 1920, as produções cinematográficas ainda eram desprovidas da tecnologia do áudio, característica esta utilizada por mim nos vídeos que compõem a videoinstalação *Sonora*. O título, mais além de ser uma contradição, propõe um paradoxo, pois, a partir de imagens mudas, o trabalho pretende relacionar o ruído ao tempo fragmentado.

Propondo um comentário sobre as distintas percepções de tempo que podemos experimentar, *Sonora* diferencia o tempo daqueles que se encontram imóveis e o dos que estão em movimento. Portanto, podemos inclusive diferenciar a percepção temporal de quem se desloca através de um curto espaço (o da cidade, por exemplo) e os que transcorrem largas distâncias – simultâneos e diferentes tempos capturados em não mais que três minutos de imagem armazenada em um cartão de memória com espaço físico mínimo.

David Harvey examina a experiência do espaço e do tempo como um vínculo mediador entre o dinamismo do desenvolvimento histórico-geográfico do capitalismo e os processos de produção cultural e transformação ideológica.

Harvey observa que a sociedade registra o tempo através de ciclos, “como se tudo tivesse o seu lugar numa única escala temporal objetiva”.⁶ Apesar disso, a noção que temos do tempo é relativa, nossos processos e percepções mentais podem nos iludir, fazendo segundos parecerem horas, ou horas agradáveis passarem com muita rapidez.

Partindo da vivência entre povos originários dos lugares visitados, devo também apreciar o fato de diferentes sociedades cultivarem sentidos distintos de tempo – ocorrências relativas ao espaço-tempo perpassaram e enriqueceram toda a experiência. Por exemplo, os habitantes dos altiplanos andinos e a sua noção de medir as distâncias pelo tempo. O fenômeno de concepção diferente do tempo por sociedades distintas pode também ocorrer com a percepção do espaço. “Os índios das planícies ou os nueres africanos objetificam qualidades de tempo e de espaço tão distintas entre si quanto distantes das arraigadas num modo capitalista de produção”.⁷

O desdobramento dos documentos de viagem no espaço da Pinacoteca segue com a videoinstalação polifônica *Histórias de Paisagem*. Três projeções simultâneas em preto e branco, cada uma ocupando uma das paredes do final do “L” que configura o espaço expositivo. Unificadas a partir da minha percepção de paisagem como lugar - criando uma metáfora sensorial, uma

⁶ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 187.

⁷ *Ibidem*, p. 189.

ambiência de cápsula espacial, onde o espectador se insere num espaço a partir do qual observa o mundo lá fora.

Nesse trabalho, acentua-se a ideia de não linearidade narrativa, não só pelo tratamento dado às imagens, destituindo-as de um ordenamento cronológico ou uma correlação espacial entre as projeções, mas, sobretudo pela instalação polifônica de três diferentes áudios através de fones de ouvido: o original, do momento da captura com ruídos, diálogos e músicas; a narração de alguns relatos retirados do diário de bordo e um terceiro, reproduzindo textos informativos que participaram da experiência. Poderia, aqui, haver alguma contradição na proposta narrativa de utilizar textos informativos, já que, sob a perspectiva de Benjamin, a linguagem informativa é estranha tanto ao romance quanto à narrativa, além de ser uma ameaça à preservação da cultura da experiência. Porém, a exemplo do procedimento da edição de imagem, retirando-lhes o caráter documental e conferindo-lhes unidade de lugar, o mesmo ocorre com os textos informativos, bem como com os relatos do diário de bordo e com os áudios originais. A partir da fragmentação e da anulação de determinados dados, referências geográficas, por exemplo, me aproximo da linguagem narrativa de modo que se formem fragmentos descontextualizados do texto original.



FIGURA 2

A polifonia também vai potencializar a característica de obra aberta, comum tanto à linguagem narrativa como ao suporte videoinstalação. O conceito de polifonia, desenvolvido por Bakhtin, tem como características definidoras a politextualidade, a independência, a imiscibilidade e a equipolência das vozes, juntamente com a inconclusibilidade temática opondo-se a qualquer ideia de acabamento e perfeição⁸.

Se, nos vídeos e nos áudios, a ideia de fragmentação surge a partir do procedimento da edição, na fotografia, ela se dá no momento da captura, fazendo desaparecer todo o resto do mundo que não foi enquadrado. Na série fotográfica *Entre mim e o horizonte*, faço um mapeamento do trajeto percorrido através de imagens de inúmeras estruturas situadas à margem da estrada, criadas com a finalidade de reverenciar viajantes mortos naqueles lugares específicos. Uma catalogação do nosso tempo, o tempo como experiência, naquela região específica do mundo, percebendo uma cultura popular que, ao se manifestar, modifica a paisagem natural. A modificação de uma paisagem vasta e longínqua, que passa a ser habitada pela arquitetura de pequenas alegorias.

A aproximação entre a série em questão e a arte conceitual torna-se inevitável no que se refere aos procedimentos utilizados e aos resultados

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

obtidos. Para Simón Marchán Fiz, a fotografia como documento, a partir de um olhar que se baseia na crescente importância adquirida pela imagem, sendo fator de inteligência simbólica, e a percepção é uma forma de conhecimento e apropriação do real. Assim, Marchán Fiz reivindica uma vertente empírico-midiática, que não recusa nem a referencialidade nem a fisicalidade, pois tem interesse na fenomenologia da percepção.⁹

Visualizando a realidade a partir da seleção e da combinação de fragmentos, em *Entre mim e o horizonte*, remeto-me ao gesto de Duchamp e à ideia de série. Fotografo estruturas aparentemente banais de forma sistemática, a partir da própria percepção da experiência, para, posteriormente, organizar e compor um conjunto, ou seja, partindo de uma fragmentação da realidade, recombina-se as partes que formam o todo. Criou-se, assim, uma taxonomia das estruturas funerárias que se interpunham entre mim e o horizonte durante o deslocamento.

Sem desconsiderar as relações processuais, operatórias e formais feitas com a arte conceitual, dou sequência à análise da série já citada sob a perspectiva da sociedade pós-moderna, desafiada a viver em um tempo em aceleração e fragmentado.

⁹ FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico historiográfico*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan./ jun., 2008.

"Musée imaginaire" é o termo utilizado por Harvey para se referir a um comportamento da cultura contemporânea – o ato de colecionar imagens em arquivos digitais. Na sociedade contemporânea, qualquer cidadão de classe média, morador de qualquer cidade, está sujeito a ter um "banco de imagens" bem sortido, saturado, inclusive, e que é continuamente enchido por viagens, eventos festivos, imagens provenientes da web, vida cotidiana, etc. O que me interessa nesse sentido é a relação da série fotográfica em questão e esse fenômeno social. Quais implicações espaço-temporais de tal fato repercutem nesta pesquisa?

A aceleração no tempo de produção de bens de consumo influenciou amplamente a sociedade. Esta se viu forçada a lidar com a descartabilidade, a novidade e as perspectivas de obsolescência instantânea. O ser humano, obrigado a lidar com essa efemeridade, bem como com a comunicação instantânea, sofre com a dificuldade de manter qualquer sentido de continuidade. A partir da efemeridade, e, quanto mais significativa for, maior será a necessidade de produzir uma verdade eterna, algo que permaneça. Fotografias, objetos, eventos particulares tornam-se lembranças contemplativas e geradoras de sentido para além da moda consumista e da sobrecarga sensorial da cultura.

Outro fenômeno nesse sentido é o encurtamento do espaço através da comunicação de massa via satélite, resultando na aniquilação do espaço pelo tempo. Assim, chegamos à possibilidade de o mundo inteiro estar presente

num mesmo lugar, através de uma tela, podendo o simulacro tornar-se a realidade. O mundo mediado por telas pode projetar na sala de estar de qualquer pessoa um *musée imaginaire*, uma sala de concerto ou um clube de jazz, comprimindo o espaço-tempo.¹⁰

Encontro coerência na relação entre as questões acima comentadas e o trabalho *Entre mim e o horizonte*, primeiro pela ideia de série, intrínseca ao "*musée imaginaire*", com centenas de arquivos digitais que talvez sirvam justamente para amenizar o mal-estar da contemporaneidade, efêmera e fragmentada. Uma forma de apreender a experiência vivida em momentos descontínuos, pois, diferentemente do cinema ou do vídeo, a fotografia não simula nem o tempo nem o movimento. Num mundo em que a "realidade", através da informação, está por todos os lados – televisores, computadores, celulares, *frontlights* e até o cinema com as incontáveis produções documentais –, a fotografia, com seu silêncio e sua dramaticidade, torna-se o meio perfeito de se aproximar do irreal, da ficção.¹¹

¹⁰ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 311.

¹¹ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.



FIGURA 3

Se a ideia de série, por si só, já pode nos remeter a uma noção de fragmentação do espaço, a própria fotografia, na sua unidade, já traz a ideia de fragmentação do mundo. Mesmo que tentemos, ingenuamente, capturar o mundo na sua totalidade, isso não será possível, pois a imagem-foto é justamente a imposição de uma descontinuidade. O objeto fotografado se torna o indício do que desapareceu e é dessa descontinuidade que advém a aproximação com a ficção.¹²

Sob essa ótica, o que temos em *Entre mim e o horizonte* não são mais documentos de viagem, mas sim uma narrativa não linear, criada a partir de vestígios de paisagens. Nessa série, transformo em objetos os vestígios deixados por um povo que manifesta, naquelas formas, sua cultura e observo a possibilidade de que o desejo colecionista da atual sociedade, expresso na ideia de *museé imaginaire*, venha da constatação de que o mundo visto no detalhe é mais interessante do que visto no conjunto. Na qualidade fractal da imagem-foto, a ilusão torna-se possível.

¹² Ibidem.

FIGURA 4



A partir da minha percepção, aproprio-me do lugar, sem deixar vestígios, mas transpondo a experiência vivida para o diário de bordo e, sobretudo, entendendo por lugar o próprio trajeto, a paisagem na qual permanecemos durante horas experienciando-a sensivelmente e capturando-a sistematicamente. Nesse sentido, insiro-me numa poética de artista-viajante, que reconstrói as características do lugar visitado representando e interpretando a nova realidade a partir da experiência sensível.

Para Alexia Tala, o artista está permanentemente em contato com o desconhecido e o produto da experiência é uma incógnita quando faz uso do procedimento da viagem.¹³ A ideia de produzir um trabalho sendo uma resposta ao lugar ou tendo o lugar como foco tem sido descrita como *site-oriented practices*¹⁴, em que a paisagem, o urbanismo e o contexto social interagem com o artista. Esses trabalhos carregam a possibilidade dissociativa entre obra e contexto, sem negar a sua origem influenciada por determinado local.

Para o filósofo Michel Onfray, o ser humano um dia se descobre ou nômade ou sedentário, ou amante dos deslocamentos, ou apaixonado pelas raízes. Onfray utiliza as figuras do pastor e do camponês para falar desses dois modos

¹³ TALA, Alexia. *Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências*. Texto da exposição Cadernos de viagem do catálogo da 8ª Bienal do MERCOSUL, 2011.

¹⁴ Termo desenvolvido por Rosalyn Deutsche.

opostos de ser no mundo e vai além, usando-os como pretexto teórico para questões metafísicas, ideológicas e políticas. Aborda a ideia referindo-se ao caráter cosmopolita dos viajantes nômades contra o caráter nacionalista dos camponeses sedentários, uma oposição que faz parte da história desde o neolítico até o imperialismo mais contemporâneo. Nesse contexto, o nômade é visto como o incontrolável, o que contradiz a nova ordem social.¹⁵

Contudo, posso afirmar que o fato de me sentir confortável na instabilidade, rumo ao desconhecido, foi o que originou este trabalho. Ao longo da pesquisa, a experiência particular do deslocamento sempre esteve presente e entendo-a como um dispositivo disparador. Indo mais além, podemos definir a experiência de deslocamento não só como prática ou procedimento, mas como estilo de vida, uma maneira de estar no mundo. Mais que estar aberto ao inesperado, é dar espaço para que essa qualidade se manifeste na vida cotidiana, possibilitando, a partir da vivência não planejada, uma percepção distinta das coisas e dos lugares. O ato de colocar-se em situação de instabilidade através do deslocamento promove olhares atentos e sensíveis ao cotidiano.

¹⁵ ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Cristina Morassutti é artista visual residente em Porto Alegre. Bacharel em artes Visuais pela Universidade Feevale no ano de 2012, cursa Licenciatura em Artes Visuais pela mesma universidade. Atualmente desenvolve sua pesquisa em narrativas visuais a partir da fotografia e do vídeo. Entre as exposições que participou estão: *Camadas temporais*, *Diario Abierto e*, *O não-lugar enquanto criação*.

Rosa Maria Blanca é artista mexicana, possui Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC-BRASIL); doutorado Sanduiche (UCM-ESPANHA); mestrado em Artes Visuais (UFRGS-BRASIL); e, licenciatura em comunicação (ITESO-MÉXICO). Atualmente é Coordenadora da Pinacoteca Feevale; Coordenadora da pesquisa Centro de Documentação Eletrônica (FAPERGS); Professora do Curso Artes Visuais (FEEVALE); Pesquisadora Associada Núcleo Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS-UFSC) rosablanca.art@gmail.com

ENTRE DOIS PONTOS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA EXPOSITIVA E SUAS REVERBERAÇÕES

Mariana Silva

Entre dois pontos intitulou-se a exposição concebida coletivamente por três artistas, Fabiana Wielewicki (Londrina, PR, 1977), Glaucis de Moraes (Lajeado, RS, 1972) e eu, em 2003.¹ Os trabalhos apresentados partiam de pontos particulares de vista e/ou de toque: o corpo de cada artista a criar estratégias para capturar seu próprio gesto e sua própria imagem. Fabiana Wielewicki realizou o trabalho *Autorretrato na torre*; Glaucis de Moraes, a videoinstalação *Perímetro*; e eu, o vídeo *Tangente*. Os trajetos entre dois pontos diziam respeito a percursos pré-estipulados com pontos de partida e de chegada previamente definidos.

¹ Exposição na Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2003.

Naquele momento, Fabiana e eu cursávamos o Mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, enquanto Glaucis residia por um período na Cité Internationale des Arts, em Paris, resultado da Bolsa Luiz Aranha / Fundação Iberê Camargo. A exposição, portanto, foi concluída sem sua presença. Ainda contribuiu para o projeto o artista e professor Helio Ferverza, que escreveu um belo texto de apresentação para a mostra.

Ponto um: *Autorretrato na torre*

Autorretrato na torre é composto por um vídeo e uma fotografia realizados em um mesmo momento nos jardins do DMAE em Porto Alegre. O vídeo começa no instante em que a artista posiciona sua câmera fotográfica sobre um tripé, apontada para uma torre e aperta o disparador. A partir de então, as imagens passam a trepidar e compreende-se que a própria artista está correndo em direção ao alto da construção anteriormente enfocada; toda essa movimentação é captada por uma câmera de vídeo que Fabiana Wielewicky carrega consigo. Conclui-se a ação quando a artista chega ao topo, do lado de dentro da torre e abre sua janela mostrando-nos aquela mesma câmera fotográfica agora em um outro ponto de vista, muito abaixo do andar alto em que se encontra Fabiana. A fotografia apresentada juntamente ao vídeo registra a imagem da torre, com uma peculiaridade instigante, a mesma

janelinha que é avistada nas imagens videográficas encontra-se vazia, sem a presença da artista. Onde ela está não sabemos, seu trajeto de um ponto ao outro parece ter sido mais lento que o disparador. Todo o trabalho, incluindo a foto e o vídeo, são um autorretrato não muito usual, não se pode ver o rosto da artista ou mesmo muito de seu corpo, ela, entretanto, está lá presente em todo o percurso, seus passos e sua respiração podem ser sentidos através do vídeo executado por seus gestos.

Ponto dois: *Perímetro*

O percurso proposto por Glaucis de Moraes, nessa exposição, parte da mesma forma de seu corpo, a câmera manipulada por suas mãos encontra-se numa posição acima das pernas, apreendendo o caminhar da artista. Expõem-se, em *Perímetro*, vídeos em que só podemos ver as pernas e os pés da artista equilibrando-se sobre o contorno de uma pequena piscina ou de uma espécie de mureta de tijolos. O tempo dos vídeos é o tempo real em que a artista consegue executar todo o contorno, exatamente o perímetro desses locais, sendo que, se ela não o conseguir, se vier a cair devido a algum desequilíbrio, todo o gesto deverá ser recomeçado em uma inabalável persistência. Glaucis apresentou seus vídeos em duas televisões com as faces voltadas para cima, sobrepondo, assim, seu ponto de vista (de seu corpo) ao nosso como

espectadores. Dessa maneira, tremulando sua câmera, também tremulamos com ela, da mesma forma que, quando ela vem a tombar, sentimos sua queda.

Ponto três: *Tangente*

Tangente é um vídeo acionado pelo gesto de minha caminhada na Rua da Praia, centro de Porto Alegre. O trabalho constitui-se em dois vídeos gravados ao mesmo tempo nesse local, a partir de duas câmeras (um dos aparelhos preso por minha mão esquerda, na altura da cintura, e outro conduzido por outra pessoa atrás de meu corpo) ampliando uma caminhada, em linha reta, realizada por mim. As imagens são apresentadas em quadros lado a lado. O trabalho pretende tangenciar algo singular e intransponível: as sensações do corpo caminhante e a posição fugaz de corpos que se tocam. O que se pode ver é um trajeto filmado a partir de dois pontos de vista. A câmera que capta a pessoa que anda enfoca-a de tal forma que passa a enquadrar igualmente o todo, a rua e seus passantes, o comércio e o barulho característico; já a outra parece perseguir mais do que a caminhada, o próprio contato que se segue aos esbarrões, ela trepida com a locomoção e com os encontros.

Tangente e o trajeto entre dois pontos

Muitas vezes, ao observarmos pessoas andando em um espaço movimentado, percebemos que, mesmo ao se aproximarem umas das outras, não chegam a ultrapassar a imensa distância que as separa. Não há uma única troca de palavras, exceto aquelas neutras e indispensáveis, *com licença* e *desculpe-me*, no caso de um inevitável embate, encostar-se a alguém que não conhecemos é invasivo. Em *Tangente* assinala-se, mesmo que singelamente, ou mesmo quase de maneira imperceptível, um pensamento sobre esse estado de dormência latente em que se encontra o corpo na cidade. Isso pode ser relacionado ao que o historiador Richard Sennett chama de “crise tátil”:

Hoje, como o desejo da livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise tátil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo. Esse princípio geral vem sendo aplicado a cidades entregues às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas, cidades cheias de espaços neutros, cidades que sucumbiram à força maior da circulação. (SENNETT, 2001, p. 214)

O contato ligeiro entre corpos dos passantes é um momento de atravessamento dos sentidos, especialmente o tátil, naquele breve segundo, posteriormente esquecido, há um intervalo de trocas. Contatar o outro desafia os limites que separam duas superfícies de contato. O espaçamento dentro

do tocar, do esbarrar, do confrontar: do contato. Trata-se de uma resistência inserida na impossível coincidência, é o intervalo das fronteiras. Jean Brun elucidada esse sentido proposto pelos esbarrões e confrontos expostos em *Tangente*, pois, ao encontro da outra pessoa em movimento, descobre-se “que o corpo é um órgão obstáculo; aproximando-se de outrem, experimenta a inacessibilidade da proximidade” (BRUN, 1991, p. 65).

É nessa perspectiva que *Tangente* só poderia se desenrolar no movimentado terreno urbano, somente durante uma caminhada em que os espaços mesmos de cada um se encontram restringidos pela densidade da cidade. O que pode parecer mais inerente à natureza humana do que a possibilidade de, em posição vertical, deslocar-se a partir de duas pernas e dois pés? Ao caminhar, passamos de um lugar a outro, modificam-se os instantes e, quando o próximo passo é dado, há um antes e um depois, um atrás e um na frente. Esse simples fato, a locomoção do corpo – no que nos diz respeito à locomoção na cidade – pode ser visualizado como foco de interesse tanto na arte, quanto na literatura e em outros campos.

Uma reflexão especialmente conectada à ideia do deslocamento nos remete a Walter Benjamin e o *flâneur*. A *flânerie* andaria na contramão desse amortecimento do corpo moderno, já que aquele que flana ainda tenta uma forma de se sensibilizar em relação ao espaço. Os pensamentos sobre o *flâneur* e o individualismo ascendente, a partir do século XIX, podem

nos auxiliar a compreender a urbanidade contemporânea, com as devidas transformações que nos separam daquela época. As novas tecnologias de transporte e comunicação passam a acelerar ainda mais a vida de quem habita o século XXI. As diferenças cada vez mais exacerbadas entre zonas abastadas e aquelas de habitação muito precária, como as favelas brasileiras, por exemplo, o aumento da violência urbana e a verticalização da arquitetura são fatores que modificam os comportamentos dos habitantes das grandes e pequenas cidades nas últimas décadas.

A exposição

Os três trabalhos relatados têm como centro essa abordagem singular de um espaço investigado pelo corpo, pelos deslocamentos. Articulam, em sua execução, uma ferramenta de criação de imagem aliada aos gestos de cada artista e os estendem para fora de si. A condução da câmera atada ao próprio corpo remete à experiência física do espaço e de sua percepção em todas as propostas integrantes de *Entre dois pontos*.

A exposição pretendia, dessa forma, encontrar uma interação entre o dispositivo técnico (e sua capacidade de apresentar e construir imagens) e a subjetividade do corpo do artista para com o espaço do mundo. Nessa

perspectiva abordada, de trabalhos que fazem esse tipo de intersecção entre a câmera e o corpo, encontra-se a ideia de "*performances privadas*" apontada por Kristine Stiles, em seu ensaio "Performance Art" (1996, p. 690). Seriam ações concebidas na intimidade dos ateliês, ou mesmo em locais públicos, mas que não são exatamente *apresentadas* para uma audiência no momento de sua execução. Sua sobrevida seria através do filme, do vídeo e da fotografia.

A autora observa, entretanto, que, desde os dadaístas, nas primeiras décadas do século XX, e, posteriormente, os grupos *Fluxus* e *Gutai*, a partir dos anos 50, artistas sempre nomearam essas "*performances*" de diferentes maneiras. O que as uniria e nesse sentido nos aproximaria delas é sua característica de serem indissociáveis de um corpo e seus gestos (e só se darem partindo deles) inseridos no tempo e no espaço. Contudo, como pontuado anteriormente, esses trabalhos, apesar de sua característica *performática*, não se enquadrariam essencialmente nessa definição. Trata-se de proposições que têm um gesto como essência, mas que não usurpam dos dispositivos empregados sua importância conceitual na criação das obras. São dispositivos constitutivos e não registros. O grupo de propostas atém-se a uma sobreposição do gesto do artista às mídias escolhidas, num sentido de expansão e construção de imagens de si mesmo. A imagem que o artista mesmo só tem presente a partir da elaboração de seu trabalho.

Para Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy (2002), todo corpo, inclusive nosso próprio, sempre se encontra *em fuga* para o olhar, ele nunca está totalmente presente. Ele não é um todo que pode ser conhecido imediatamente. Os autores sugerem essa espécie de ausência na presença do corpo: “Quando o corpo se faz imagem, ele sai dele mesmo, ele se excede. Um corpo nunca se dá como definitivamente presente a si ou a outro, mesmo que ele não seja igualmente uma pura ausência” (FERRARI, NANCY, 2002, p. 97). É nesse processo de apresentar e exceder seus próprios gestos que esses trabalhos criam espaços para além de suas trajetórias iniciais.

A exposição foi uma oportunidade de pela primeira vez, então naquele momento, construir uma experiência coletiva das obras produzidas e testar suas interações com corpo e espaço expositivos. Posteriormente, diferentes montagens dos trabalhos permitiram-nos potencializar seus significados e aprofundar nossas primeiras impressões do projeto.

Reverberações

No livro *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, o filósofo Michel Serres pensa nas misturas, mistura de sensações, sublinhando que um mundo que parece se sobrepôr aos sentidos deveria destacar novas abordagens para

percebê-los, “os sentidos exigem um novo esforço de abstração para serem compreendidos, para comporem o que a análise separa” (SERRES, 2001, p. 169). Chegaremos ao contato dos cinco sentidos ou cinco sentidos em um. E se um sentido que carrega todos for também uma espécie de ponto zero? Serres convida-nos a imaginarmos um “zero sensorial”, uma referência que estaria na figura do ar, do vento:

Intangível, quase poderíamos dizer, intacto, incolor e transparente, transmissor das luzes, das cores e vetor dos perfumes, sem gosto, inaudível quando nenhum calor o impulsiona, ele penetra o corpo, as orelhas, a boca, o nariz, garganta e pulmões, envolve a pele, suporte de todo sinal que alcança os sentidos. Este neutro ou este zero não é determinado na sensação, mas ainda é uma das coisas a sentir, no limite do insensível. O ar, mistura vaga, leve, sutil, instável, favorece as alianças; vetor de tudo, a nada se opõe. Meio ambiente do sensório, excipiente geral das misturas [...]” (p. 171).

O vento. Movimento leve, sutil, vaporoso, turbulento, em ritmos e quase-períodos, caótico, misturador e portador das misturas, confuso, suporte de todo o sinal referente aos sentidos, penetra o corpo, nariz, boca, orelhas, pulmões e garganta, e envolve a pele. Zero dos sentidos, portador de todos eles. (p. 174).

A instigante figura imaginada por Serres faz-nos acreditar que estamos sempre abertos aos espaços, ao clima, à luz, às pessoas, aos barulhos, às imagens do mundo. Como observa o artista Giuseppe Penone (Garessio, Itália, 1947), nossa pele é pressionada pelo ar e, em diferentes etapas de sua investigação artística, o artista depara-se com a fronteira da pele como instância fundamental do contato entre indivíduo e as coisas do mundo, entre o espaço que com ele interage. Para o artista, sua escultura deve ser percebida como se observa um rio que encontra a terra, um conjunto de pedras, uma montanha. O contato entre as fronteiras da água e da areia provoca uma reação que, de alguma maneira, será absorvida pelos dois, mesmo que venham, após cada encontro, a se separar. Sedimentação, evaporação, infiltração.

É nesse sentido que a obra de Penone está repleta de reflexões acerca do contato, sua dimensão física presenciada e acionada por gestos. Ação e reação de um contínuo movimento do mundo em que seus elementos se encontram e por vezes se misturam, em que as coisas “conservam a memória dos contatos que se acumulam sobre elas como estratos [...] cada um de nossos atos em cada momento de nossa vida deixa um traço sobre um objeto que a seguir conserva nele a memória fora de nós, do mesmo modo, este objeto deixa um traço sobre a parte de nosso corpo que com ele entrou em contato” (LAVALLÉ; RECHT; STORVSE, 1992, p. 14).

Assim então, como um rio, alguns contatos provocam a infiltração; outros permanecem nas bordas da fronteira e evaporam. Nossa própria superfície de contato com o mundo não é ilimitada, mas paradoxalmente não são as fronteiras o fim, o fechamento, o limite.

Dessa imagem do rio nasceu o projeto proposto *na minha cidade tem um rio – there is a river in my city*, uma série de ações urbanas realizadas individual ou coletivamente. Nesse trabalho, camisetas azuis com a respectiva frase estampada em português na frente, e inglês no verso, são enviadas para participantes ao redor do mundo. Essas diferentes pessoas são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas. *Na minha cidade tem um rio* inicia-se em uma investigação a respeito das práticas urbanas, enfocando a apropriação crítica da paisagem, especialmente, da invisibilidade do Rio Guaíba de Porto Alegre, RS. A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um *blog* (naminhacidadetemumrio.blogspot.com) em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica.

FIGURA 1
NA MINHA CIDADE
TEM UM RIO,
HELOÍSA, 2011.



A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada a um lago denominado Guaíba. Para seus moradores, um rio, para técnicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um grande lago. Essa dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se, na parte sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante, ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá.

Pretende-se desenvolver o trabalho em conexão com outras cidades que também carregam suas dubiedades e seus paradoxos nos modos de vivenciar suas paisagens e tecer com elas relações entre Porto Alegre e outras geografias. Desse contexto, nasceu esse projeto, com a confecção das camisetas escolhidas exatamente por sua visibilidade como veículo de mensagens e posturas identitárias, muitas vezes, assumidas por seus usuários, como é o caso das camisetas que ilustram ideologias, gostos e tomadas políticas.

FIGURA 2
NA MINHA CIDADE
TEM UM RIO,
2011, CAMINHADA EM
MONTENEGRO, RS.



A partir da inclusão de diferentes pessoas, possibilidades inesperadas podem surgir e agregar-se ao trabalho. Intenciono, dessa forma, uma abertura na participação de outros, que podem vestir, usar, inventar com as camisetas suas próprias relações com suas cidades e paisagens urbanas.

Associo a experiência dos trabalhos realizados para a mostra *Entre dois pontos* como um gatilho para essa nova proposição, na medida em que acionamentos de situações urbanas em relação ao corpo e ao contato são estabelecidas nos projetos, mesmo que afastados no tempo. A elaboração de estratégias que projetam uma experiência do próprio artista que conduz suas ferramentas artísticas, seja a câmera fotográfica, seja a câmera de vídeo, remetendo a *Tangente* e às tangências câmera/corpo de Fabiana Wielewicksi e Glaucis de Moraes para distintos tempos e espaços. O corpo dos artistas como ferramenta de trabalho, produtor de gestos artísticos – mapear o espaço, produzir situações, experienciar o mundo – que contactam o outro. Trata-se, assim, do contato como uma tentativa de abordagem de corpos, formas e pensamentos móveis. Os trabalhos artísticos produzidos nesta investigação concentram diferentes gestos, colocando *em contato* distintos meios e formas de pensar e sentir.

Referências

BRUN, Jean. **A mão e o espírito**. Lisboa, PT: Edições 70, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Être fleuve. In: **Être-crâne**: lieu, contact, pensée, sculpture. Paris: Les Éditions du Minuit, 2000.

FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. **Nus sommes [la peau des images]**. Bruxelas: Yves Gevaert, 2002.

LAVALLÉ, Michèle; RECHT, Roland; STORVSE, Jonas. **Penone**: l'espace de la main. Strasbourg: Les musées de la ville de Strasbourg, 1992.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Record, 2001.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados; 1. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2001.

STILES, Kristine. Performance Art. In: **Theories and documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artist's writings. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

PERCEPÇÕES DILATADAS E OUTRAS ESPESSURAS

TEMPO-DOBRADIÇA: DA CÂMARA OBSCURA À AMPULHETA¹

Denise Helfenstein

*O tempo é linear? É divisível?
É "recortável"? Podemos
apreendê-lo, capturá-lo, ainda
que simbolicamente?*

*O tempo, assim como a luz e
o som, são de alguma forma
apreensíveis? Podem se tornar
substância, matéria ou material
para a arte?*

*Como uma proposição em Artes
Visuais pode pensar o tempo
em nossa maneira de perceber
e representar o mundo e seus
eventos?*

Quem trabalha com fotografia e vídeo sabe que está a 'mexer com o tempo', com diferentes temporalidades possíveis. Cada qual com suas peculiaridades, tais meios podem ser bons instrumentos reflexivos acerca da experiência de criar imagens, abrindo pontes para modos de existência *no* tempo e *com* o tempo, em que nos relacionamos com suas diferentes percepções.

Na medida em que as tecnologias possibilitam a obtenção de fotos e vídeos de maneira cada vez mais "pronta", mais automatizada, com uma infinidade de recursos como filtros e efeitos pré-configurados de fácil utilização, a elaboração das imagens técnicas torna-se cada vez mais acessível a qualquer pessoa.

¹ Texto elaborado a partir de elementos da pesquisa *A Captura da Paisagem: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros* (Dissertação de Mestrado - PPGAV/UFRGS, 2010).

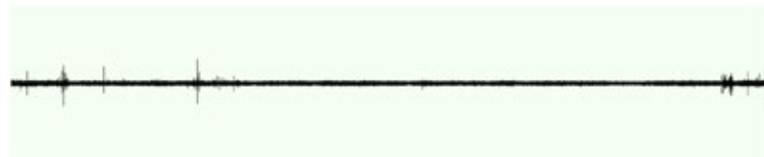
Ao mesmo tempo, pode haver uma perda do potencial reflexivo peculiar a tais meios, considerando que os automatismos distanciam o operador do conhecimento de como a imagem *se faz* no interior dos aparelhos.

O trabalho com câmeras obscuras e câmeras fotográficas artesanais, ao contrário, promove esse tipo de conhecimento. Venho atuando há alguns anos com esses dispositivos precários², que possibilitam uma participação muito maior e mais consciente do operador em relação a todo processo de constituição da imagem. Através da fotografia *pinhole*, dos registros sonoros e, posteriormente, do vídeo, deparei-me com novas e importantes questões ligadas ao *tempo da experiência*, seus modos de registro e de proposição ao outro nas articulações expositivas. Gostaria de aqui partilhar algumas etapas desse caminho percorrido, a partir da pesquisa vinculada aos meus trabalhos *A Captura da Paisagem: escritas do tempo* e *Tempo-ampulheta: paisagem na garrafa*.

² O termo "precariedade" é aqui entendido segundo os pressupostos de autores como Jean-Marie Schaeffer em *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico* (Campinas: Papyrus, 1996).



FIGURA 1
IMAGENS DA SÉRIE
A CAPTURA DA PAISAGEM:
ESCRITAS DO TEMPO (2012)
FOTOGRAFIA PINHOLE E
REGISTROS SONOROS
(REPRESENTAÇÃO VISUAL)



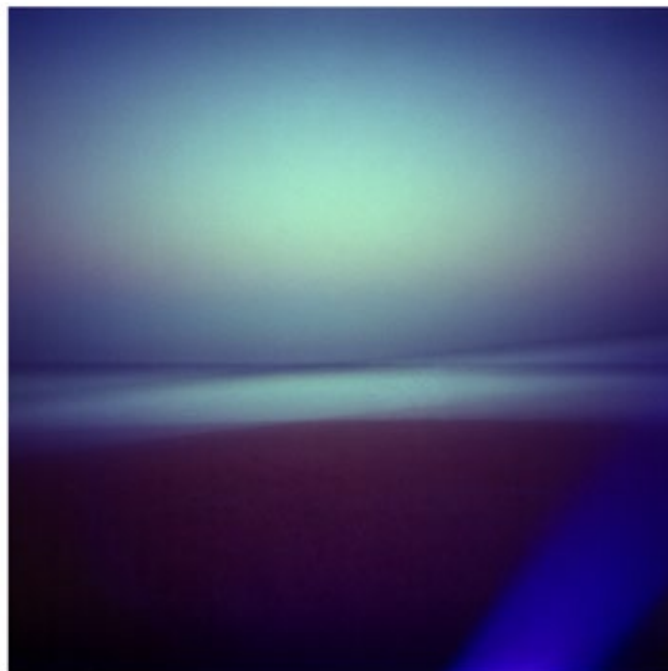


FIGURA 2
IMAGENS DA SÉRIE
*A CAPTURA DA PAISAGEM:
ESCRITAS DO TEMPO* (2012)
FOTOGRAFIA PINHOLE E
REGISTROS SONOROS
(REPRESENTAÇÃO VISUAL).





FIGURA 3
IMAGENS DA SÉRIE
A CAPTURA DA PAISAGEM:
ESCRITAS DO TEMPO (2012)
FOTOGRAFIA PINHOLE E
REGISTROS SONOROS
(REPRESENTAÇÃO VISUAL).



A Captura da Paisagem (2008-2012) envolve uma apreensão simultaneamente fotográfica e sonora, que aponta para horizontes, para um infinito de espaço-tempo articulado entre interioridade e exterioridade.

Obtidas por câmeras *pinhole*, as imagens apresentam-se como o extrato de uma duração, que começa quando o furo da câmera é aberto, e encerra-se quando este é novamente fechado. O áudio, testemunha do intervalo da obtenção fotográfica, agrega uma dimensão outra à imagem, sugerindo o tempo distendido da experiência: um tempo fluido, sem apogeu, que escorre e retorna – como um rio no qual não se poderia entrar duas vezes.

Esse processo de trabalho vem se desdobrando em diversas séries e modos de apresentação. Nas instalações, como a realizada no Santander Cultural (Porto Alegre/RS) em abril de 2010, a fotografia é projetada em uma sala escura, ao mesmo tempo em que o áudio pertencente à imagem exibida transcorre em um fone de ouvido. É assim proposto ao observador um lugar onde poderá ser refeito o elo entre imagem e áudio, entre passado e presente, entre registros e experiência. O som reconstitui para o observador o tempo (e a paisagem sonora) em que a *pinhole* realizou cada captação imagética, colocando-o na posição de vivência desse espaço-tempo no qual a imagem se fez no interior da câmera.

FIGURA 4
IMAGEM DA APRESENTAÇÃO DE
A CAPTURA DA PAISAGEM
INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL
(PROJEÇÃO MULTIMÍDIA EM
LOOP, FONES DE OUVIDO,
SUPORTE METÁLICO E PUFFS).
SANTANDER CULTURAL,
PORTO ALEGRE/RS,
ABRIL DE 2010.



A temporalidade na pinhole

Pinhole literalmente quer dizer “furo de agulha”. A luz penetra no interior do aparelho através de um ponto de passagem, uma perfuração muito pequena que usualmente é criada com a ponta de uma agulha sobre folha de alumínio. As mínimas dimensões do orifício objetivam uma melhor definição para a imagem, mas também limitam a passagem dos raios luminosos, e o filme registra a imagem de forma mais lenta. O fluxo de luz reduzido possibilita o controle manual da entrada de luz à câmera, sem exceder a capacidade de registro do suporte sensível, já que a *pinhole* não possui obturador automático.

O processo de criação que envolve *A captura da paisagem*, bem como em diversos outros exemplos que fazem uso dessa técnica fotográfica, realiza-se mediante a obtenção da imagem em durações que já não se caracterizam como ‘instantâneos’ e, portanto, não ‘congelam’ o tempo nos acontecimentos. É uma fotografia que *acolhe a passagem do tempo*, em seu modo particular.

Se todo ato fotográfico pressupõe a impressão do fluxo luminoso em suporte sensível mediante certa duração, geralmente isso ocorre em frações muito breves de tempo, o que permite a fixação de um ‘instantâneo’, em que o movimento, o gesto, os acontecimentos parecem suspensos, congelados³. A

³ Segundo Machado (1984, p. 43), a película fotográfica capta apenas um momento quase aleatório e nele registra toda a movimentação em vários instantes superpostos, mesmo que de forma imperceptível. A fotografia, mesmo que obtida por um disparo de *flash* ultrarrápido, apenas congela o movimento para os nossos olhos, como um resultado visível.

fotografia realizada pelos aparelhos fotográficos convencionais, com controle automático de tempo de exposição, geralmente plasma 1/125 avos de segundo em uma imagem, o que permite obtermos a figura de um pássaro pausado em pleno voo, uma expressão facial, ou um salto – em pleno ar – sobre uma poça.

Já no processo fotográfico em questão, o registro sobre o filme se dá mais vagarosamente. Os fluxos de luz sobrepõem-se na base sensível no decorrer do tempo em que o furo está aberto, imprimindo as variações, o movimento e a transitoriedade de tudo aquilo que emitiu ou refletiu luz durante o período. E é em transitoriedade que o mundo se presentifica no interior da câmera *pinhole* como uma projeção. Por essa razão, pode-se dizer que esse tipo de fotografia acarreta uma impressão dos fluxos luminosos em determinada duração, registrando suas oscilações, conforme se alteram os elementos que emitem ou refletem luz diante da câmera. Esse registro não se dá de forma linear (como no vídeo), mas, antes, por sobreposição, como ocorreria se todo um livro fosse escrito sobre uma única página.

Em *A Captura da Paisagem* a imagem resultante contém toda a sucessão de fases dos acontecimentos ocorridos diante da câmera na duração de obtenção da imagem. Alterações de luz, movimentos das águas e de transeuntes estão ali contidos, registrados, embora seu desenrolar não esteja explícito em um começo, meio e fim para quem olha a foto. Movimentos ou ‘estados do mundo’ estão sobrepostos na imagem como um resumo, uma duração registrada no

mesmo espaço (um único negativo) de forma contínua ao longo de certo período de tempo.

A forma como se determina o tempo de obtenção da imagem na *pinhole* remete aos primórdios da fotografia, quando, em função da baixa sensibilidade das chapas, o operador apenas retirava a tampa da objetiva para liberar a entrada de luz na câmera. As captações requeriam períodos prolongados de diversos minutos⁴, o que ocasionava a indefinição no registro de objetos móveis, e o efeito 'flou' se fazia frequente nos retratos devido à sutil oscilação que é natural ao corpo vivo, mesmo quando parado. Para evitá-lo, recorria-se à pose em toda uma sorte de artifícios para apoiar o corpo e aumentar a imobilidade dos retratados⁵.

Logo, os avanços da fotografia se deram no sentido de melhorar a sensibilidade das emulsões e, com a rapidez dos novos filmes, o controle mecânico tornou-se indispensável. Assim, o comando do tempo de gênese da imagem migrou para o interior da câmera, automatizando, em um relógio de frações de segundo, a duração exata com que as lâminas ou a cortina deveriam dar passagem à luz.

⁴ Segundo Scharf (1994, p. 42): "Mayor dificultad, en los primeros días de la fotografía, suponía el tiempo de exposición, que resultaba excesivamente largo. Los que tenían que posar para sus retratos se veían obligados a permanecer inmóviles durante periodos de hasta veinte minutos, aunque hiciera mucho sol".

⁵ A esse respeito, ver estudos de Maria Inez Turazzi (1995) acerca da pose na fotografia do século XIX, em que a autora propõe a relação entre o tempo de exposição implicado na produção da cena e a teatralidade, envolvidos em uma conotação social.

À medida que a obtenção de uma imagem em frações de segundo se tornou possível (pelo automatismo do aparelho em conjunto com as altas velocidades dos filmes), a fotografia parece ter obtido uma almejada conquista: 'congelar o instante', suspender um movimento sem efeitos 'flou', 'tremidos' ou 'borrados' e, dessa forma, obtendo sua flecha de Zenão⁶.

"O instantâneo libertou a fotografia de todas as pequenas ou grandes trapaças que os primeiros fotógrafos deviam fazer para, com a colaboração ativa ou passiva de seus 'objetos', evitar o tremido (vestígio precisamente da duração, nova forma por muito tempo julgada indesejável e não estética da síntese temporal na imagem fixa)", escreve Aumont⁷. Os efeitos da materialidade do processo fotográfico que ocorriam por impressão do movimento nos sais de prata, característicos dessa nova linguagem, foram frequentemente refutados em função do ideal de objetividade, de imitação da natureza tal como era então percebida pelo olho e de toda influência de um pensamento

⁶ Na ficção proposta por Zenão a Eléia (Cf. SCHULER, 1985), uma flecha em movimento desloca-se de um ponto A a um ponto B, sendo que, em determinado instante, mesmo que muito breve, tal flecha estaria imóvel num ponto C intermediário. Nesse pressuposto, o movimento é apenas uma ilusão e não existe naquela fração muito breve de segundo (ponto C) em que a flecha estaria em repouso, mesmo se sabendo que a flecha disparada em direção ao alvo não parou em nenhum momento. O pensamento de Zenão, herdado de seu mestre Parmênides, implica uma cronologia que não acumula, não totaliza, não capitaliza numa memória plena e contínua. A flecha moveu-se, alcançou o alvo, mas, em uma fração mínima de tempo, em meio à duração de seu deslocamento, teríamos a flecha imóvel, congelada no instante. Para Dubois (1999, p. 165-166), tal ideia de tempo fragmentado e isolado, sem antecedente nem posteridade, corresponde àquela da fotografia instantânea, que faz da ficção de Zenão, na flecha em aparente repouso, uma verdade visual. Ao dar o corte, no instante captado e fixado pelo dispositivo em uma fração de tempo mínima, o ato fotográfico torna todo transitório uma ideia de imobilidade, convertendo o tempo a um estado 'petrificado'.

⁷ AUMONT, 2004, p. 91.

cientificista que orientou a fotografia desde seu advento, conferindo-lhe amplo uso em diversas áreas do conhecimento, como documento ou atestado de uma verdade visual.

Então, por que as práticas da fotografia tanto buscaram 'congelar o tempo' em uma fração de segundo? Por que, *via de regra*, rejeitaram efeitos como o 'flou'? Talvez devido a essa expectativa de criar uma imagem que correspondesse exatamente 'àquilo que os olhos vêem', por fixar o mundo em um reflexo preciso, em que a imagem fotográfica poderia ser entendida como um espelho, direto e verdadeiro. Nisso, os efeitos da materialidade fotográfica, remetendo à linguagem e ao artifício, seriam problemas a serem contornados. Basta lembrar que a fotografia é produto de um contexto de época em que a aspiração à objetividade e a 'vontade de ciência' tendem a conferir-lhe usos realísticos. Tal como observa Annateresa Fabris: "A imagem fotográfica como um análogo da realidade objetiva, axioma do século XIX, emana da filosofia positivista e expõe a problemática de um real construído por intermédio de aparelhos (dentre os quais o fotográfico). A temporalidade fragmentada está na base de todas estas operações"⁸.

A negação das características do meio em função do ideal de objetividade, de imitação da natureza tal como era então percebida pelo olho já era algo constante na pintura, no ideário da pose, na busca pela síntese, pela descrição

⁸ FABRIS, 2004.

do momento privilegiado ou *pregnante*⁹, presente na história da representação muito antes do instantâneo fotográfico.

Para Michel Frizot, o desenvolvimento do aparato fotográfico provém de um acúmulo de conhecimentos, bem como de uma atitude mental, que previa o que o futuro processo poderia ou *deveria* ser, almejando criar *imagens naturais quase instantâneas*:

Graças a sua função original de fornecer uma versão instantânea e transparente da realidade, a fotografia serviu para modelar a maneira como representamos e vemos as coisas. [...] Pintores, arquitetos, gravadores e ilustradores utilizaram-na para seus esboços; editores e estrategistas militares utilizaram-na como parte de seu trabalho preparatório; a fotografia fornece um registro de eventos em escolas, cidades, e nações inteiras. A fotografia se tornou a maneira como vemos as coisas, desempenhando um papel decisivo. Mesmo que ainda não fosse propriamente elogiada em círculos artísticos, ela era indiretamente reconhecida por eles.¹⁰

O progresso da sensibilidade das emulsões fotográficas, aliado ao sistema de disparador mecânico, caminhava no sentido de tornar 'as coisas'

⁹ Para Aumont (2004, p.91-92), a lógica do instantâneo consiste em "querer fazer do instante qualquer o instante *pregnante*, carregado de sentido". Segundo esse autor, trata-se de uma herança da pose, do controle do primeiro século de fotografia: "[...] O instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real".

¹⁰ [Tradução nossa]: "Thanks to its original function of providing an instant, transparent version of reality, photography was to shape the way we both represent and see things. [...] Painters, architects, engravers, and illustrators used it for their sketches; publishers and military strategists used it as part of their preparatory work; it provides a record of events in schools, towns, and entire nations. The photograph became the way we saw things, playing a decisive role. Even if it was still not properly praised in artistic circles, it was indirectly recognized by them". (FRIZOT, 1998, p. 15).

claramente identificáveis nas imagens. Isso se tornava possível à medida que a sincronicidade entre o abrir das lentes e a ocorrência do fenômeno que se deseja fotografar se tornavam possíveis, ou seja: adquirindo o domínio da velocidade fotográfica dentro dos parâmetros do assunto ou fenômeno escolhido.¹¹ Assim, o tempo ideal do instantâneo torna-se o tempo necessário para congelar os movimentos do mundo (mundo esse que, do século XIX em diante, tornava-se cada vez mais veloz).

Retorno aqui ao curioso fato de que, para produzir o 'instantâneo', o aparelho fotográfico incorporou, lá em seu interior, no funcionamento do obturador automático, a lógica do relógio mecânico - um tipo de medição de tempo, baseado em frações de segundo.

Segundo G. J. Witrow¹², o sentido do tempo, tal como o concebemos hoje (marcado pelos ponteiros do relógio ou números digitais encadeados em uma sucessão dos segundos), é fruto de construções intelectuais que se estabeleceram ao longo da história. O relógio mecânico só passou a ser o principal instrumento para medir o tempo no final do século XIX, com a disseminação dos modelos de bolso. Com ele, popularizava-se uma lógica orientada por um tempo cronológico, tal como é medido pelos cronômetros ou cronógrafos, cujo pressuposto é a conservação de sua unidade elementar,

¹¹ FRIZOT, 1998, p. 257.

¹² WITHROW, 1993.

o segundo. A popularização dessa forma de medição do tempo, segundo o autor, está diretamente ligada à revolução industrial e ao ritmo de trabalho estabelecido em função de manter as fábricas ociosas por um mínimo de tempo, a tal ponto de ser considerado o relógio, e não a máquina a vapor, como "a máquina-chave da moderna idade industrial"¹³. A contagem do tempo em segundos teria alterado percepção e costumes de forma ampla e definitiva, de forma que a ideia de sucessão temporal passa a assumir uma importância nunca tida antes na vida e no pensamento humano¹⁴.

Se o processo de obtenção do instantâneo fotográfico dialoga com a unidade de tempo do relógio mecânico (o segundo e suas frações), parece-me que a *pinhole*, contudo, remete a um tipo anterior de medição do tempo: a da ampulheta.

Tempo da ampulheta: passagens e articulações

A câmera *pinhole* não possui a lógica do relógio ou do cronômetro em seu interior. O que determina o tempo de exposição da imagem é o abrir e fechar manual do furo. O tipo de registro temporal que elaboro através dela não

¹³ Ibidem, p. 184.

¹⁴ Ibidem, p. 191.

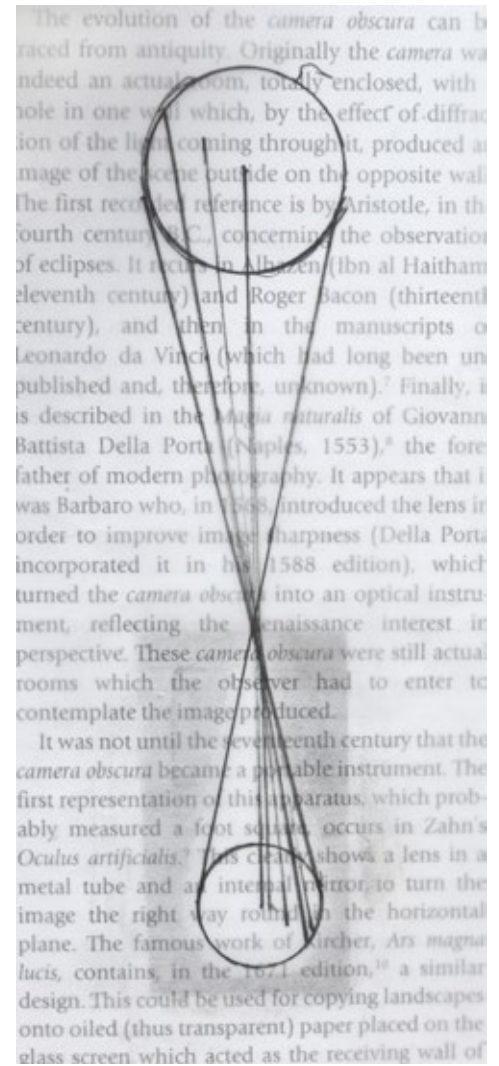
recorta o tempo em frações de segundo, não congela o instante preciso (ou 'pregnante'), mas abre-se a um prolongamento, uma expansão, envolvendo uma quantidade maior de tempo.

Instrumento com origens que remontam ao século XVI, a ampulheta consiste em duas ampolas, geralmente idênticas, que se comunicam por uma passagem muito estreita. Seu interior contém geralmente areia fina ou pó de casca de ovo. Quando o objeto está 'de pé', uma ampola acima, a outra abaixo, o pó escorre de um recipiente a outro, atravessando a pequena passagem pela ação da gravidade, até se depositar por completo em um montículo na ampola de base.

Utilizada para medir pequenas durações (geralmente de meia hora), esse curioso objeto não a divide em ínfimas partes, como um relógio de ponteiros; a duração é, antes, a unidade em si representada pelo tempo que leva a areia da parte que está acima para se depositar completamente na parte que está abaixo. O tempo medido pela ampulheta é o tempo do movimento de seu conteúdo, o tempo do trânsito da areia, que se encerra quando volta a ser estável. Esse movimento-contagem é acionado por nossa ação, ao invertermos as posições, colocando para cima a ampola 'cheia' sobre aquela que está vazia, assim dando início à lógica do mecanismo. O sentido da duração se estabelece por nossa atenção: precisamos velar o movimento da ampulheta, espreitar o momento em que ele cessa. O sentido é dado por aquele que a espreita, que a fita.

FIGURA 5
ESPERA
DESENHO SOBRE
FRAGMENTO DE TEXTO*

*Ilustração elaborada a partir de página do livro *A new history of photography*, de Michel Frizot.



O tempo da câmera obscura é o tempo do furo aberto: o tempo da pulsação, da transitoriedade, da oscilação dos acontecimentos – um tempo que se faz na projeção contínua dentro da câmera. Pelo furo-passagem o tempo-luz atravessa, formando a imagem instável. Em um processo de contínua mudança, dentro de um intervalo de tempo sem ápice, sem demarcação precisa, esse tempo-luz se grava sobre o filme, sem relevância de sucessão. Primeiros ou últimos momentos far-se-ão simultâneos na imagem resultante, em uma espécie de condensação (de fluxos, de passagens de luz através do tempo). O tempo-luz deposita-se no interior da caixa aos poucos, elaborando no filme a imagem como se ela fosse o extrato de uma duração. O tempo que corre dentro da câmera está conectado ao tempo da transitoriedade do mundo pela passagem *em aberto* do furo. Lá dentro, no filme, o tempo deixará de ser sucessão e passará a ser coexistência, duração bergsoniana¹⁵, em que o todo passado coexiste em cada presente. Ação desenvolvida no tempo fixa em uma imagem: o trabalho da luz é o visível que aponta para o invisível: a duração em que se constitui.

¹⁵ Cf. DELEUZE, 1999, p.32. Segundo o autor, a concepção de duração em Bergson dá-se como um tipo de multiplicidade oposta às multiplicidades espaciais, em que “a duração é definida menos pela sucessão e mais pela coexistência”.

Tempo-ampulheta: paisagem na garrafa

Na série de vídeos *Tempo-ampulheta: paisagem na garrafa* (2012), garrafas e potes de vidro vazios vão sendo preenchidos, de modo gradual e contínuo, por um pequeno fluxo de areia clara e fina, que se precipita no interior do recipiente como uma pequena cascata. A areia, aos poucos, vai ocupando o interior da garrafa e, nisso, também vai se tornando uma espécie de anteparo para a imagem que ali se forma: uma paisagem, um tanto nebulosa, provinda da projeção de um diapositivo colorido. Conforme a areia preenche o interior do volume, a paisagem projetada se completa.

Essa construção, ainda que de forma virtual, assemelha-se às 'garrafinhas de paisagem' de areia colorida, comuns no nordeste do país, onde os grãos depositados parte a parte vão compondo imagens de casinhas, mar e coqueiros. Ao mesmo tempo, o processo de constituição desses vídeos remete ao fluxo de uma ampulheta, que, ao completar o interior de cada ampola, representa dada medida de tempo.

FIGURA 6
STILLS DE
TEMPO-AMPULHETA / PAISAGEM
NA GARRAFA #1
VÍDEO – 2'08'' (2012)
APRESENTAÇÃO EM TELA ÉCRAN
NA VERTICAL.



FIGURA 7
STILLS DE
TEMPO-AMPULHETA /
PAISAGEM NA GARRAFA #1
VÍDEO – 2'08'' (2012)
APRESENTAÇÃO EM TELA ÉCRAN
NA VERTICAL.

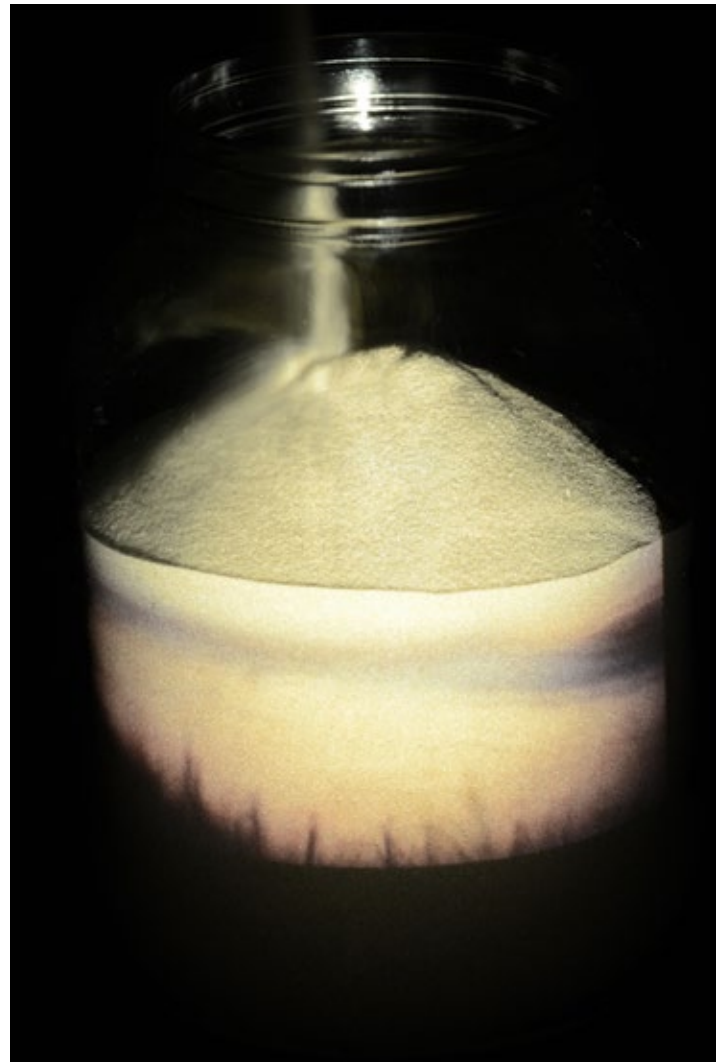
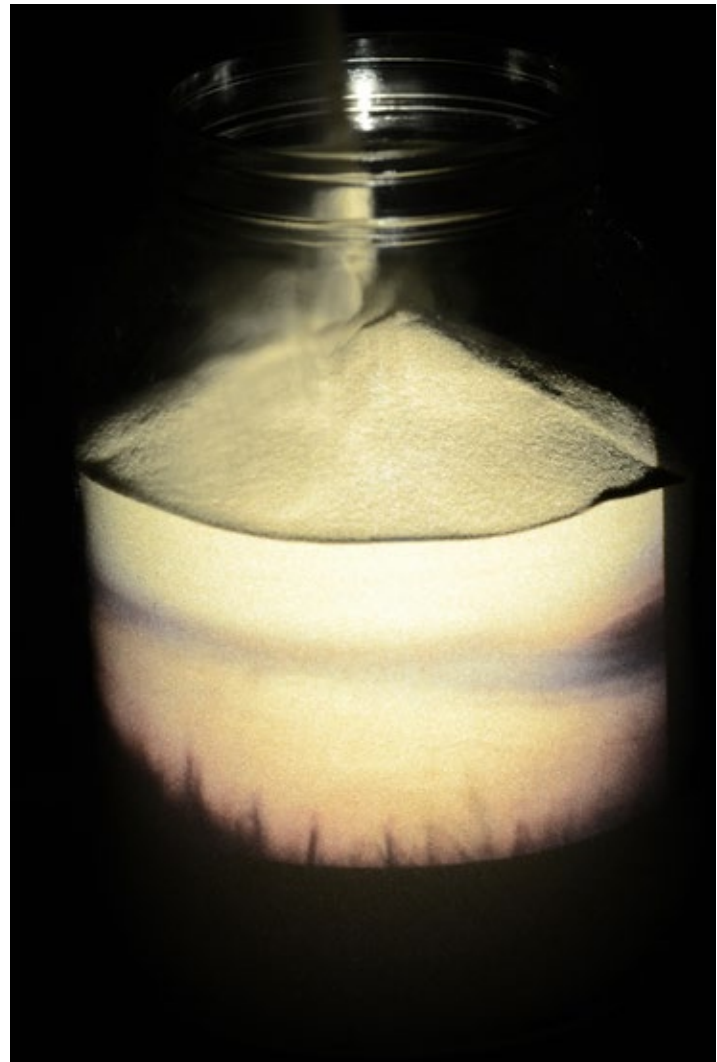


FIGURA 8
STILLS DE
TEMPO-AMPULHETA /
PAISAGEM NA GARRAFA #1
VÍDEO – 2'08'' (2012)
APRESENTAÇÃO EM TELA ÉCRAN
NA VERTICAL.



No estreitamento do vidro, a ampulheta tem um lugar de passagem, de articulação entre o tempo que passou e o tempo que está por passar, em que se dita um ritmo. Nisso, aproxima-se simbolicamente à passagem da câmara obscura, ao furo que regula a entrada de luz - e também ao tempo de formação da imagem. O tempo da passagem é aquele que transforma a experiência em algo visível, em uma imagem.

A passagem da ampulheta de um espaço a outro é tal como o orifício da câmera, uma via que une dois espaços diferentes (interior e exterior, claro e escuro) – e, ao mesmo tempo, os separa. Em uma espécie de agenciamento do tempo, a câmera torna-se um lugar de articulação de sentido: a vivência do tempo que se transforma em imagem.

A constituição desses vídeos, a partir da projeção de fotografias sobre um fluxo de areia em um recipiente, provém diretamente dos processos de trabalho com câmeras obscuras que realizei, e eles foram constituídos como uma espécie de alegoria desse processo. As imagens projetadas são da série *A captura da paisagem* (2010) e são uma espécie de prolongamento de suas pesquisas, em que se articulam dois tempos diferentes: o da obtenção dos registros (tempo da captura, ação do artista) e o tempo dado pela imagem fixa projetada como um resultado. Tempos diferentes, de naturezas distintas - e a tentativa de lhes colocar uma dobradiça - para juntá-los, sem lhes tirar a mobilidade. Unem-se duas pontas de concepção e percurso na trama que envolve o tempo no giro da ampulheta, em que a sucessão se enlaça e os tempos coabitam.

Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo, SP: Editora 34, 1999.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2004.

FRIZOT, Michel. **A New History of Photography**. Köln: Könemann, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1984.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid, ES: Alianza, 1994.

SCHÜLER, Donald. **Literatura grega**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1985.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos:** a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1893/1889. Rio de Janeiro, RJ: Rocco/Funarte, 1995.

WITHROW, G. J. **O tempo na história:** concepções do tempo da pré-história aos nossos dias. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOBRE CAMADAS, DENSIDADES E O QUE SE DÁ A VER¹

Marina Polidoro

I

A minha pesquisa poética parte do desenho, do interesse por variedades de papéis (suas qualidades físicas e visuais) e do entusiasmo por ilustrações e estampas (desde as iluminuras medievais, os mapas do céu e da terra, até embalagens de chá). Fruto dessa pesquisa, *Sobre camadas* é o título amplo que abriga uma série de trabalhos realizados desde 2007. Nesse ano, comecei a investigar possibilidades de inserir texturas nos meus desenhos por meio da frotagem em papéis de seda, que eram então colados sobre desenhos já

¹ As reflexões aqui apresentadas são decorrência da pesquisa de mestrado "Capturar, acumular, recombinar: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas" (2010), desenvolvida no PPGAV – UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

em andamento. As sobreposições desses papéis ocuparam mais e mais o meu interesse, ocasionando o abandono do desenho inicial e do papel de base: isso aumentou significativamente o número de camadas de delicados papéis translúcidos e a composição passou a ser pensada a partir dos fragmentos acumulados.

Essa série já soma mais de trinta trabalhos (Figuras 1-3). Cada um deles é concebido individualmente, mas é possível perceber a continuidade da intenção, a constituição de uma série. São resultados de um mesmo modo de fazer – capturar, guardar, concentrar e reorganizar – que parte de uma mesma coleção de papéis. A maneira com a qual os fragmentos – papéis, figuras e superfícies, advindos dos meus documentos de trabalho – são reagrupados, sobrepostos e justapostos é que constrói a nova imagem. Os papéis rasgados e colados em camadas criam uma superfície rugosa, irregular. Dispensar o papel de base sobre o qual se desenha, para passar a construir o suporte ao desenhar, modifica a relação e o envolvimento com os materiais, com as qualidades e especificidades de cada tipo de papel.

Sobre os trabalhos ainda são realizadas outras tantas operações, o que produz uma imagem densa e carregada, ao mesmo tempo em que é suavizada pelas “veladuras” de papel. As camadas incluem novos elementos, ao mesmo tempo em que escondem partes anteriormente já incorporadas ao desenho. Operações que desgastam a imagem também integram a sua construção:

fazer e desfazer como parte de um mesmo processo. E, assim, considero o apagamento na construção de imagens, atribuindo-lhe uma relevância equivalente à de que está imbuída a inscrição.

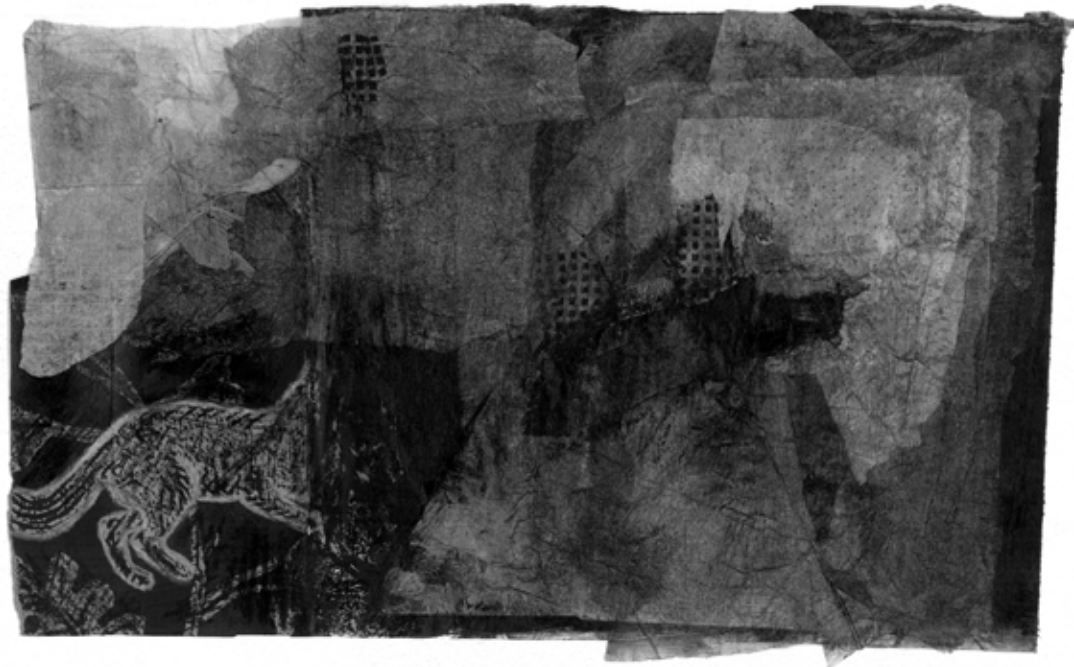


FIGURA 1
MARINA POLIDORO,
DELECTANON,
DESENHO E COLAGEM,
28X31CM, 2009.

FIGURA 2
MARINA POLIDORO,
N.3,
DESENHO E COLAGEM,
64X69CM, 2009.



FIGURA 3
MARINA POLIDORO,
PESSOAS NÃO
(ODE PARANOIDE),
DESENHO E COLAGEM,
28X40CM, 2010.



O vídeo digital *Sem título (Através da cortina)* (Figura 4), selecionado dentro da *Mostra de Vídeos – Visor VI*, da Pinacoteca Feevale, traz duas imagens semelhantes que se apresentam lado a lado. Nelas, pode-se ver uma cortina em frente a uma paisagem (essa imagem é uma apropriação: uma cena de paisagem de um filme). Não há propriamente um acontecimento, há uma janela que não permite ver inteiramente através. Se não é a vista opaca e sólida de uma mesa de trabalho, de um fundo sobre o qual o artista rearranja elementos, também já não é mais uma janela aberta e desimpedida. Ainda que traga a representação de uma paisagem, com a presença da linha do horizonte, há um obstáculo atrapalhando a visão perfeita, aquilo que antes da modernidade seria a cena principal: o que está do lado de lá da janela.

Ao contrário, em primeiro plano, temos a cortina, esse objeto usualmente responsável por exercer o controle da luz externa que entra no ambiente pela transparência da janela, ao mesmo tempo em que é incumbido de proteger o interior dos cômodos e seus habitantes dos olhares externos, da rua. A cortina reforça um limite, porém um limite flexível, que poderia facilmente ser afastado, permitindo trânsitos de diferentes densidades entre os dois lados – só que, no vídeo, essa mobilidade é interdita ao espectador.

Ainda que a maior parte das minhas experiências poéticas se dê no papel, há algum tempo desejava realizar um vídeo em que quase não houvesse movimento. Assim, haveria tempo para olhar, acrescentar algo à imagem, enquanto gerasse a expectativa de que algo deveria acontecer em algum momento. Esse desejo é realizado parcialmente nesse trabalho no qual percebo que, antes de mais nada, realizei em vídeo o que já vinha explorando com papel. A camada translúcida que deixa transparecer algo encoberto, mas que não se revela facilmente. Agora, com o balanço da cortina.

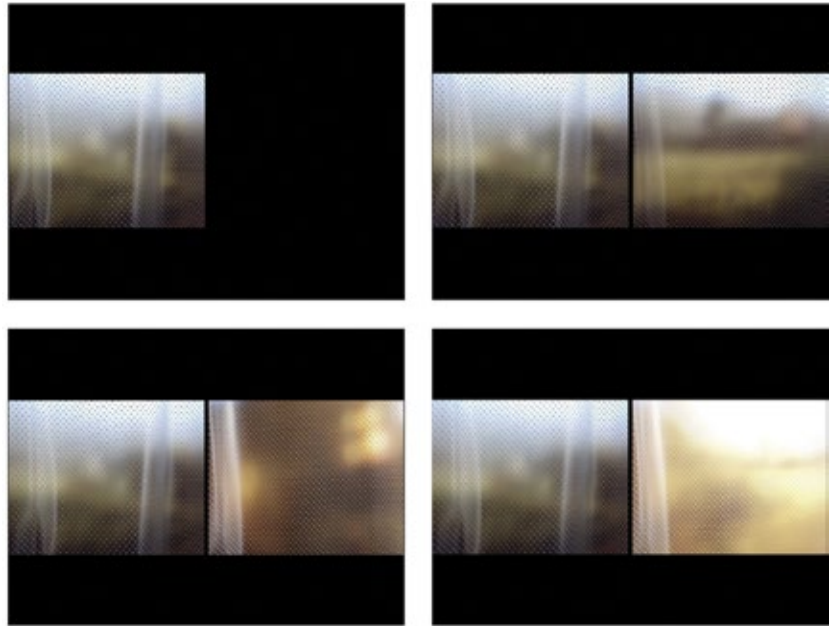


FIGURA 4
MARINA POLIDORO,
FRAMES DE SEM TÍTULO
(ATRAVÉS DA CORTINA),
VÍDEO, 1'05",
LOOPING, 2009.

Esta escrita parte da investigação poética pessoal para abordar a espessura de uma imagem instaurada a partir da acumulação e da sobreposição de fragmentos capturados, que tanto inscrevem quanto apagam. A espessura é tratada como um conceito operatório, que envolve a maneira como componho as minhas colagens – sobrepondo, além de justapor finos papéis que se somam uns aos outros, formando um novo corpo mais espesso – e que reverbera no vídeo apresentado. Essa qualidade é reforçada pela acumulação de gestos meus e pela memória própria dos materiais e das imagens que são apropriados e, portanto, possuem uma história prévia. Também se refere à ideia de espessura implicada na linguagem e na possibilidade de diferentes abordagens que alcançam significações específicas.

As sucessivas sobreposições desgastam a imagem, de maneira que esta se forma em um corpo impregnado: acumulam-se, nessas imagens, também tempo e memórias. Memória como registro, retenção e testemunho; imagem embaçada, contaminada, desbotada, com as qualidades características das imagens lembradas. As sobreposições de papéis, imagens e superfícies, vindas de lugares diferentes e apropriadas de maneiras distintas, criam níveis, camadas de interpretação, de maneira que a espessura da imagem pela qual me interessa investigar é tanto física quanto conceitual.

A instauração da imagem a partir da acumulação cria diversas frentes e fundos: algumas camadas se revezam no primeiro plano, sobem à superfície, para, logo adiante, submergir, deixando rastros. Um vislumbre de algo que é encoberto e pode reaparecer em outro ponto da imagem. Pode-se enxergar aqui um ponto de interesse – a fenda – semelhante ao que Roland Barthes afirma acerca do prazer e da fruição do texto: “é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: *a encenação de um aparecimento-desaparecimento*” (2008, p. 16, grifo meu). Em uma visão fragmentada, percebemos algo que não se mostra por inteiro e, assim, indica que há mais coisas a serem vistas e que poderiam ser descobertas.

A acumulação que deixa escapar essas fendas também provoca o adensamento e a saturação da imagem: em um mesmo espaço, estão concentrados diferentes elementos visuais que já encerram em si mesmos conteúdos que trazem do lugar de onde foram acessados. Esses conteúdos se multiplicam devido aos novos encontros estabelecidos pelas aproximações provocadas por mim: novas significações que são constituídas justamente pelo acúmulo. Ainda, esse aparecer-desaparecer produz uma modulação com baixa hierarquia daquilo que está aparente na imagem, uma vez que as relações entre figura e fundo não se apresentam tão nítidas.

Ao pensar a espessura, parte-se das camadas de fragmentos que se entrelaçam e, mais do que isso, espera-se lançar um olhar sobre uma outra espessura: aquela que é constituída por diferentes camadas de significação. Camadas essas que são resultantes da aproximação forçada de realidades distantes, tão distantes – tempo e espaço – quanto as estampas de William Morris o são das iluminuras medievais, da padronagem de toalhas e cortinas de plástico, de mapas e paisagens. Ao serem colocados lado a lado, justapostos, em contiguidade, essa distância passa a ser convertida em aproximação.

IV

Tal modo de operar se aproxima do conceito de palimpsesto, pelas recorrentes operações de sobreposição e apagamento. Caso tomado literalmente, esse termo se refere aos pergaminhos que, por seu alto custo e sua escassez, eram reutilizados, depois de realizada a raspagem do texto preexistente, termo estendido também aos manuscritos sob os quais são descobertas escritas anteriores. Na ideia de palimpsesto, com a acumulação de significados nas várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todo, está a necessidade de revelar o implícito à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído, o pressuposto, o transformado, o desaparecido, o lacunar. A sobreposição, no meu trabalho, tem importância

na medida em que permite a escavação ao olhar, a descoberta das diversas camadas de significados de que está impregnada a imagem e que compõem a sua espessura.

Arlindo Machado (1997) percebe, na linguagem videográfica, as qualidades que minha pesquisa vinha desenvolvendo a respeito do desenho, como a possibilidade de incorporar elementos de outros lugares. Para o autor, o discurso videográfico é em sua natureza impuro, já que reprocessa formas que circularam em outros meios, agregando novos valores a elas. A especificidade do vídeo seria justamente a sua peculiar capacidade de síntese dessas formas. Em contraposição a uma textura de imagem “resolutamente fotográfica”, que é característica do cinema em conjunto com a tela ampla e a profundidade de campo, Machado enfatiza a opacidade do vídeo que

Fragmenta e emoldura de forma implacável o espaço visível, torna sensível a textura granulosa do mosaico videográfico e se oferece a todas as interferências e manipulações. Mais do que isso: a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível, como um efeito de mediação [...] A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente. (ibidem, p. 209).

Nessa direção, o autor aponta que a imagem eletrônica produzida no vídeo seria “muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista” do que as imagens fotoquímicas. A arte do vídeo, ainda que, quando digital, retome algo de uma ordenação calculada, “em vez da exploração da imagem consistente, estável e naturalista da figura clássica, ela se definirá resolutamente na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal” (ibidem, p. 230), de maneira que o registro efetuado pela câmera possa ser a matéria-prima a ser trabalhada para a produção de imagens abertas a contaminações.

Raymond Bellour (2009) está próximo dessas reflexões, com a expressão *poética das passagens*, pois o *entre-imagens* é justamente um lugar de contaminação: sejam as imagens transportadas de um suporte para outro, ou mesmo aquelas que coabitam um espaço, um trabalho, ainda que sejam de naturezas distintas (artesanais, fotográficas, digitais). Como quando as formas se mesclam na superfície do vídeo, ou a fotografia parece buscar o movimento ao voltar-se para a montagem, o texto, a série, o livro, ou ainda, os livros como obras que conjugam o visível-legível. Esse fenômeno é resultado da acumulação de imagens, que acabam se contaminando mutuamente, mas mais precisamente da diversidade dos modos de ser das imagens, decorrentes dos meios variados de produzi-las.

As sobreposições de camadas permitem a escolha do que será encoberto, o que será sugerido e o que deve ser preservado na imagem durante a sua construção. O resultado dessa dinâmica é que aproxima o trabalho do conceito de palimpsesto: são imagens que permitem a descoberta de outros elementos por trás da superfície. O palimpsesto, que deixa entrever, insinua alguns conteúdos e esconde propositadamente outros, é qualidade presente no trabalho de diversos artistas. No desenho de Cy Twombly, Barthes (1982, p. 143) identifica essa característica, em que um desenho se sobrepõe a um anterior, tentando desfazê-lo, mas não honestamente. A intenção da sobreposição dessas ações – fazer e desfazer ou fazer e esconder – é justamente que se possa desvendá-los, os vestígios dos dois momentos.

V

Em meus trabalhos, talvez exista um retrato presente da acumulação de fragmentos, sobreposição de instantes aleatórios, de decisões arbitrárias em guardar cada uma dessas coisas e em desprezar outras, de elementos que se acumulam enquanto outros são perdidos. Nesse sentido, a presença de uma descontinuidade interessa-me poeticamente. Na visão do tempo que Gaston Bachelard apresenta, aquele é composto de instantes e a sensação de continuidade é resultado da monotonia produzida por instantes que se

parecem entre si, em contraposição à duração real do tempo proposta por Bergson. E, assim, Bachelard propõe que o tempo da poética difere do tempo cotidiano, pois é vertical: “em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente” (Bachelard, 2007, p. 100).

Nessa concepção, temos, de um lado, o tempo cotidiano, no qual a sensação de duração e permanência é provocada pela monotonia, pelo hábito e pela repetição de nós mesmos. Mas essa duração é apenas uma sensação e bastaria um instante de novidade para ilustrar e evidenciar a descontinuidade essencial do tempo. Por outro lado, sobre o instante poético está colocada toda uma perspectiva vertical, adensada, como a síntese de uma ambivalência: “os instantes em que esses sentimentos são vivenciados *juntos* imobilizam o tempo, porque são vivenciados juntos ligados pelo interesse fascinante pela vida. Eles removem o ser da duração comum” (Ibidem, p. 105). Ideia próxima da afirmação de Paul Valéry, que reconhece em si mesmo estados poéticos em que “é a minha própria vida que se espanta” (1999, p. 196).

A passagem do tempo deixa marcas nas coisas. Reconheço, nas superfícies e nas imagens com que trabalho, algumas qualidades que me interessam, como o desbotado da memória, ressaltado pelos apagamentos provocados pelas sobreposições, pelo desgaste de procedimentos desfeitos e pelas

contaminações que acontecem em tantos momentos do processo de trabalho. O escritor espanhol Enrique Vila-Matas (2007, p. 152-153) cria um personagem-narrador em *Paris não tem fim* que afirma ter ouvido o seguinte de Jorge Luis Borges:

Se recordo algo desta manhã, obtenho uma imagem do que vi esta manhã. Porém se esta noite recordo algo desta manhã, o que então recordo não é a primeira imagem, mas a primeira imagem da memória. Assim é que, cada vez que recordo algo, não estou recordando realmente, e sim estou recordando a última vez que recordei, estou recordando a última recordação.

Nesse sentido, é possível perceber que, em cada movimento para recordar, para se reaproximar de algum acontecimento passado, existe um potencial para criação. A lembrança é uma reelaboração que possivelmente não parte apenas da última recordação. Detalhes são perdidos, modificados e até mesmo inventados, de maneira que é preciso restabelecer as ligações entre os fragmentos que persistem, preencher as lacunas. Assim, a cada esforço para recordar, algo novo é criado, alterado, retocado. E, durante esse processo, as cores esmaecem – aqui está a aproximação do apagar com o esquecer.

A neurociência aponta-nos que esquecemos a maior parte das informações que adquirimos (Izquierdo et al., 2006), sendo que há várias formas de esquecimento e diversas maneiras existem de inibir a evocação

de memórias, tanto propositada quanto inconscientemente². Sabe-se que as memórias carregadas de conteúdo emocional forte costumam persistir por longos períodos, muitos meses ou anos. Esquecemos em parte, porque os mecanismos da memória saturam-se, possuem um limite, e memórias que não são revividas, revisitadas, acabam por perderem-se realmente. Sem contar que seria impossível viver sem esquecer, viver rememorando cada um dos acontecimentos para não perdê-los, como nos alerta o famoso personagem de Jorge Luis Borges, Funes, o memorioso.

Também esquecemos porque algumas vezes queremos manipular certas memórias, impedi-las de virem à tona. Nesses casos, o desejo de esquecer revela-se uma tentativa de apagar os rastros. Esquecimento e apagamento aproximam-se, como também memória e inscrição. Essa aproximação pode ser vista na metáfora do bloco de notas mágico (*wunderblock*), utilizada por Sigmund Freud. Como outra figura interessante que dialoga com as significações implicadas na ideia de palimpsesto, o bloco de notas mágico é evocado nos estudos de Freud, para representar a teoria do aparelho psíquico e modelo do inconsciente. Esse bloco possui uma estrutura que permite que o que foi inscrito nele possa ser apagado superficialmente, porém as marcas são conservadas em uma camada inferior.

² Segundo os autores, a forma de esquecimento mais estudada é a extinção, que se deve à desvinculação de um estímulo condicionado; a repressão, popularizada por Freud, trata-se de quando reprimimos, voluntária ou inconscientemente, determinadas memórias que nos são desagradáveis ou prejudiciais. Ainda, "existem memórias que não ultrapassam poucos segundos, e ficam na memória de trabalho. Outras não ultrapassam a memória de curta duração (e não ficam na memória de longa duração). Outras memórias duram poucos dias e depois desaparecem. Por último, há o esquecimento real: memórias que desaparecem por falta de uso, com atrofia sináptica" (Izquierdo et al., 2006, p. 290)..

Christine Buci-Glucksmann realiza uma comparação entre as duas metáforas: “se o palimpsesto funciona no sentido de um passado efêmero que reaparece, o bloco mágico freudiano pode ser um paradigma mais preciso para pensar o presente efêmero” (1996, p. 164-165)³. Basicamente, o bloco mágico consiste em um instrumento composto de três camadas: a base é um quadro de cera sobre a qual estão colocadas duas folhas translúcidas presas em um dos lados. A primeira é feita de celuloide resistente e transparente, serve para proteger a que fica no meio, entre a outra folha e a cera, e que é feita de um papel muito fino (Buci-Glucksmann, 1996; Dubois, 2006).

Assim, como um esquema do aparelho psíquico e modelo do inconsciente, o bloco de notas mágico configura-se como um aparelho capaz de registrar intervenções em diferentes planos. Utilizando-se de uma ponta cega, apenas com a pressão, é possível escrever, desenhar sobre o bloco: a folha fina adere à cera e a sombra de cada um desses pequenos sulcos projeta-se, criando linhas. Para “apagar” as inscrições que foram feitas, basta separar a folha da cera e é possível recomeçar como em uma nova folha em branco. Porém, apesar de não ficar evidente na superfície do bloco mágico, este não será

³ Tradução da autora do original em francês: “Si le palimpseste travaille du côté d’un éphémère passé qui réapparaît, le bloc magique freudien serait peut-être un paradigme plus juste pour penser l’éphémère présent”.

um apagamento/esquecimento real: a cera ainda conserva cada uma dessas inscrições remanescentes, ao menos suas marcas sobrepostas, como uma cartografia do tempo e da memória.

Para evidenciar o esquecimento, é preciso que alguma coisa nos remeta àquilo que esquecemos, da mesma forma que, para reconhecer um apagamento ou um encobrimento, é necessário que existam reminiscências da inscrição anterior. E são os rastros deixados por essas ações que interessam a este texto, acompanhados da possibilidade de investigar as camadas. Assim, convoca-se um olhar que aprofunda e descobre as camadas sob a superfície, como um olhar que vasculha *entre* e pode perceber o que está/acontece atrás.

As relações tecidas aqui buscam entender justamente como se dá essa espessura, a partir de imagens instauradas por camadas sobrepostas, com a acumulação de significados em cada elemento incorporado ao trabalho. Ao mesmo tempo em que essas operações apagam e escondem, deixam os rastros para que seja possível revelar o implícito à superfície, desenterrar aquilo que ali está sugerido, que escapa pelas fendas. A acumulação parece ter importância na medida em que permite também a escavação da sua espessura.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas, SP: Versus, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- BELLOUR, Raymond. **Entre imagens: Foto. Cine. Vídeo**. Buenos Aires, AR: Colihue, 2009.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **L'oeil cartographique de l'art**. Paris: Galilee, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. **Estudos avançados**. São Paulo, SP, v. 20, n. 58, 2006.
- POLIDORO, Marina Bortoluz. **Capturar, acumular, recombina**r: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas. Dissertação (mestrado) – PPGAV – IA – UFRGS. Porto Alegre, RS, 2010.
- VALÉRY, Paul. **Varietades**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1999.
- VILA-MATAS, Enrique. **Paris não tem fim**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

CORPO-MATÉRIA: INTERAÇÕES E PRODUÇÃO DO SENTIDO NA FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS

O texto apresenta um recorte teórico elaborado a partir da dissertação intitulada **Corpo-Matéria: a produção do sentido no processo de criação de livro de artista com arte/educadores**¹.

Às discussões sobre as relações entre *web*, artes visuais e arte/educação, propostas no **Poéticas Abertas**, justaponho a questão das significações que se constroem no processo de criação em artes visuais, considerando a percepção quanto aos cinco sentidos corporais e à matéria, sem contraposição à interatividade virtual presente na contemporaneidade. As multimídias propõem interatividade no cotidiano, na arte e na educação, demandando estudos específicos sobre os modos como produzem efeitos de sentido.

¹ Programa de Pós-graduação em Educação, PPGEDU / FACED, UFRGS, 2011.

A distinção inicial que se faz necessária diz respeito aos vocábulos *interação* e *interatividade*. A *interação* é definida como ação exercida mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas; *interatividade* é um conceito surgido nos anos sessenta para nomear atividades específicas entre sujeito-máquina, mediadas pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação.

Na pesquisa realizada, o conceito de interação perpassa a interlocução entre distintas áreas de conhecimento, ao alinhar fragmentos de filosofia, semiótica sensível e arte contemporânea, para sustentar a reflexão sobre corpo-matéria no processo de criação, na formação de arte/educadores.

Para a fenomenologia da percepção, de Maurice Merleau-Ponty, e o imaginário material, de Gaston Bachelard, bem como na teoria semiótica sensível, de Algirdas Julien Greimas, a produção do sentido se dá na interação sujeito-objeto, corpo-mundo.

Em semiótica, a produção do sentido² é definida como: “a operação que fundamenta a atividade humana na qualidade de intencionalidade, é algo que se manifesta sob uma matéria, substância ou significação e é assumido por uma semiótica”.

² GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 146.

A arte contemporânea, por sua vez, aciona um universo de possibilidades espaço-temporais nem sempre circunscritas ao contato visual, propondo interação entre público-obra por distintas provocações, algumas mais sensoriais, outras mais conceituais.

A semiótica sensível, ao contemplar a dimensão do vivido, resgata a estética como ciência da percepção, formulada por Baumgarten, no século XVIII. Greimas, entretanto, propõe o restabelecimento de relações recíprocas entre o sentir e o pensar, uma vez que, para Baumgarten, assim como para Descartes, o conhecimento sensível seria confuso, e só a razão poderia lhe dar ordenação e sentido. Greimas trata do sentido que está contido no sensível, segundo a concepção da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.

A produção do sentido em semiótica sensível se dá em ato pela copresença sensorial dos actantes em uma situação concreta. O contato direto entre sujeito-objeto ou sujeito-sujeito é conceituado como um regime de interação, que independe da mediação de um enunciado preexistente.

Objeto e sujeito, uma vez reunidos desse modo na mesma instância actorial, deixam de ser concebidos como separados (ou opostos), os impulsos da sensibilidade e os imperativos da inteligibilidade. Pelo contrário, uns e outros começam a se articular entre si mediante uma prática integradora capaz de conjugar a disponibilidade para o sentir e a busca de entender. (LANDOWSKI, 2002, p. 143).

Complementando o autor, temos: “[...] É o sair da posição do ponto de vista que privilegia o sujeito, antes do objeto; o espírito, antes da matéria; a forma antes da substância; o significado antes do significante e o inteligível, antes do sensível” (LANDOWSKI, 1996, p. 28).

Nas afirmações do semioticista, é possível identificar os princípios da fenomenologia, doutrina que funda a filosofia contemporânea entre os séculos XIX e XX, redimensionando a questão do conhecimento que fora colocado ora só no sujeito, ora só no objeto. A superação da tradição filosófica consistiu na revisão da dicotomia existente entre o sujeito racional e o sujeito sensível, entre o racionalismo e o empirismo; duas grandes orientações da teoria do conhecimento, articuladas por Locke, no século XVII.

O impasse à pergunta “como se conhece” encontrará crítica em Kant, ao buscar o meio-termo entre apreensão sensível e intelecto. Ao introduzir a noção de fenômeno, o conhecimento torna-se mediado pela subjetividade do sujeito, que apreenderia a realidade não pela ideia, mas como esta lhe apareceria à consciência. Entretanto, foi Hegel, em sua obra **Fenomenologia do Espírito**, no início do século XIX, o primeiro filósofo a usar o termo fenomenologia, para indicar o conhecimento que a consciência tem de si mesma através dos fenômenos que lhe aparecem.

Husserl, em sua concepção de fenomenologia, deparou-se com a necessidade de analisar a percepção, ao perguntar sobre a origem de nossos conhecimentos. Ao manter os princípios de Kant e Hegel, perceberá a impossibilidade de um saber sobre a essência das coisas, uma vez que estas refletiriam o objeto de acordo com a percepção subjetiva do sujeito, nada restando de objetividade. Husserl, assim, separou psicologia e filosofia, mantendo o privilégio do sujeito do conhecimento, ou seja, a consciência reflexiva diante dos objetos, permanecendo o resquício da razão sobre a subjetividade.

Merleau-Ponty, apesar de influenciado pela obra de Husserl, rejeitou sua tese de uma consciência intencional pura, fundamentando sua teoria no comportamento corporal e na percepção, buscando superar a divisão entre sujeito e objeto.

Para Merleau-Ponty, a percepção não é uma reação físico-fisiológica a um conjunto de estímulos externos, como supunha o empirismo, nem uma ideia formulada pelo próprio sujeito, como teorizou o racionalismo. A percepção não é causada pelos objetos sobre nós, nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas, mas é da relação entre ambos, sujeito-objeto, que surge a significação.

Diferenciando o pensamento da percepção e considerando a importância do corpo na apreensão do mundo, Merleau-Ponty afirma que não somos uma consciência reflexiva pura, mas uma consciência encarnada num corpo. Nosso corpo não é apenas natural, pois não somos nem só pensamento, por termos um corpo, e nem só coisa natural, por termos uma consciência.

Para o autor, perceber é diferente de pensar e parte principal do conhecimento humano, com uma estrutura diversa do pensamento abstrato, que opera com ideias. A significação nasce pré-conceitual, ainda não ordenada pela linguagem verbal; o corpo é o palco de ligação entre sujeito-objeto e o sentido manifesta valores do sujeito.

Na fenomenologia da percepção, assim como em semiótica sensível, o sentido não é concebido como algo que é dado de antemão, como imutável, ao contrário, emerge do vivido, é um devir do sujeito. Para Landowski:

O sentido, noutras palavras, nunca é 'dado', jamais ele 'está' aí ou ali, de antemão, nem escondido sobre as coisas visíveis, nem mesmo instalado nas unidades constituídas no quadro de tal sistema de signos ou de algum outro código sociocultural particular. Em vez disso, ele se constrói, se define e se apreende apenas em situação – no ato –, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos. (LANDOWSKI, 1996, p. 28).

A sensibilidade corporal é acionada no interior das práticas, na experiência do encontro entre sujeito e mundo, constituindo uma unidade que engendra sentidos; o sujeito busca e seleciona, de forma contínua e ininterrupta, os seus objetos de valor.

Posto que, para a fenomenologia e para a semiótica sensível, o sentido nasce no interior de vivências em que sujeito-objeto estão na dinâmica que faz coexistir sensível e inteligível, há aproximação ao processo de criação em artes visuais.

Na experiência estética, em sua produção e reflexão, os processos manifestam relações entre sujeito, matéria, espaço-tempo, nos procedimentos eletivos vividos e pontuados por articulações que revertem numa forma, seja objeto ou ação, quiçá, uma obra, cujo sentido é imanente e aberto a distintas leituras em seu contexto.

A arte contemporânea, ao propor ir além da visualidade, efetiva-se na inter-relação obra-público-contexto. A obra é sintagmática, aberta à incorporação de distintas linguagens expressivas e interpenetração de categorias. O público poderá ser solicitado por estratégias táteis, olfativas, sonoras, gustativas ou visuais e conceituais, que oferecem à percepção uma ampliação para o sentir e o pensar.

Os cinco sentidos corporais são acionados no interior das práticas cotidianas, como também nos desdobramentos do processo de criação ou na presença de obras e em suas leituras, pela relação entre actantes, matérias, objetos e sujeitos, em presença, por estesia. De natureza pré-discursiva, a estesia é entendida como a parte sensível do sentido, que engendra o que Landowski conceitua como o sentido-sentido. O corpo é sensibilizado pela matéria, produzindo sensações e percepções, seja pelo contato agradável ou desagradável.

Aproximando as afirmações de Landowski às reflexões sobre o corpo em Merleau-Ponty, temos que:

O corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado. [...] O corpo é uma ancoragem espaço-temporal que serve de ponto de referência central ao processo perceptivo. Faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida em que o mundo o possui como centro. (MERLEAU-PONTY apud TATIT, 1996, p. 202).

O mundo percebido é um mundo intercorporal; formas, espaços, tempos, dimensões, pesos, temperaturas, posições, proporções, figurativizações e matérias encontram-se ancorados e relativizados pelo corpo, único referente existente em relação a outros corpos e paisagens, em relação ao todo que contata.

Landowski, ao refletir sobre as possibilidades de a semiótica sensível semiotizar o vivido, refere-se à necessidade de interlocução e descrição da experiência, bem como da pesquisa sobre o modo específico com que os cinco sentidos se associam aos objetos, por estesia e sinestesia; e, de outro lado, das formas que a matéria pode tomar, a *physis* em relação ao *soma*.

Assim, se, na fenomenologia de Merleau-Ponty, temos subsídios para pensar a percepção, na obra de Bachelard, encontramos a relação entre imaginário e matéria, campos que encontram correspondência na interação sujeito-objeto, possibilitando tecer as considerações sobre corpo-matéria nas reflexões em artes visuais e no seu ensino.

O imaginário material de Bachelard, ao romper tanto com o racionalismo quanto com o empirismo, trata sobre a consciência imaginativa, distinguindo-a da memória das formas que percebemos no mundo. Ao diferir do pensamento cartesiano, concebe o imaginário distinto da ocularidade, atributo de todo pensamento que liga a imaginação à forma, a imagem à ideia e que, desde a tradição clássica da arte, uniu a imagem ao seu duplo, a representação. Em Bachelard, há a negação da imagem como reflexo do real, propondo, assim, a imaginação como construtora autônoma, diferenciando-a da percepção habitual. A matéria torna-se meio para a imaginação se realizar, fonte construtiva de imagens na interação entre o ser e os elementos cósmicos da natureza, nas substâncias metaforizadas pelo fogo, pela água, pela terra e pelo ar.

Bachelard distingue a imaginação formal da imaginação material; a imaginação formal fundamenta-se na visão, no formalismo, convergindo para a ideia. É resultante de uma operação que reduz a matéria, tornando-a objeto de visão, tornando-a figura, pressupondo o mundo como espetáculo e o ser como contemplador passivo. Fundamental ao pensamento lógico e matemático, o pensamento formal, entretanto, omite a materialidade dos objetos, tornando-os imateriais, distanciando-os através do sentido visual.

A civilização ocidental herdou da antiguidade clássica a conexão entre o pensamento e a visão, conferindo a essa uma hegemonia sobre os demais sentidos, fundamento que sustentou o primeiro paradigma estético, *a arte como representação da natureza*. A imaginação material, ao contrário, religa o corpo e integra todos os sentidos, recuperando a concretude do mundo e a materialidade presente na experiência poética; retira o ser da passividade contemplativa e o coloca em interação ativa com as forças da matéria com a qual se relaciona numa ação transformadora recíproca.

O que emerge em Bachelard é o corpo sensível que captura imagens da matéria, não como ato perceptivo cognitivo, mas como memória corporal e afetiva.

A obra de arte, seja material ou virtual, possui uma estrutura básica de forma, espaço, tempo, matéria. Bachelard afirma: "toda poética possui um

componente de essência material” e complementa: “[...] é oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força da vontade, incentivo à imaginação criadora. Centro de sonhos” (BACHELARD apud PESSANHA, 1986, p. xxi).

A matéria está imbricada no conjunto da obra e é parte do sentido que expressa e comunica, é uma escolha sensível do artista; é parte do todo e não só o meio para materializar ideias a partir de uma técnica.

A questão material da obra está vinculada à expansão das categorias no século XX, indo além do campo exclusivo da arte, até então delimitado pelo uso da linguagem visual, de técnicas e materiais específicos. Independentemente da discussão sobre a dissolução de fronteiras das linguagens expressivas na arte contemporânea, a escolha dos materiais e a forma como o artista lhes dá configuração no corpo da obra dizem sobre a própria obra e, em alguns casos, sobre a identidade do artista.

O viver-pele: percepção e conhecimento

Merleau-Ponty afirma que o conhecimento sensível, antes de chegar à visão, sensibilizou o sujeito pela pele. Para esse filósofo, a visão é considerada como o sentido que está em conexão com os demais sentidos corporais, numa

relação de sinestesia. Ao referir-se à sinestesia, entretanto, o faz considerando a unidade dos sentidos, entendendo que estão em comunicação entre si. Para Merleau-Ponty, assim como para Bachelard, a visão distancia, tornando imaterial o material e propiciando as operações do intelecto.

Ao se referir à formação das imagens na criança, Bachelard as relaciona ao corpo e à matéria, ao tátil, assinalando serem os interesses iniciais, orgânicos por excelência. O tato, sendo o primeiro dos nossos sentidos a contatar o mundo, deixa suas impressões guardadas no mais recôndito da memória corporal e permanece atuando nos processos criativos do adulto.

Com referência ao corpo, Greimas considera a importância dos cinco sentidos. Há valorizações do visual, sonoro, tátil, gustativo e olfativo, porém estabelece uma hierarquia sensorial, afirmando: “[...] o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total” (GREIMAS, 2002, p. 36).

Para o autor, toda a atividade dos demais sentidos possui um componente tátil: o ouvido, o olfato, o paladar e a visão, para atuarem, devem ser tocados pelo som, pelo odor, pelo sabor e pela luz.

Marilena Chauí, ao refletir sobre a percepção, produz desdobramentos similares às afirmações de Greimas. Para a autora:

Percepção vem de *percepio* que se origina em *capio* - agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tato e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre a considerassem uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. (CHAUÍ, *in* NOVAES, 1988, p. 40).

O corpo, em seu todo, é integrado pela pele; ao contrário de ser somente uma superfície que nos recobre externamente, a pele reveste-nos, dentro e fora, inteiramente, conjugando os receptores neurais e registrando impressões particulares do sujeito em relação a si e ao que contata.

Husserl havia analisado a corporeidade concluindo que sabemos da existência do corpo pelas sensações e pelos registros que possuímos dele. O tato, atributo da pele, tangencia os limites entre os corpos, discriminando suas formas, proporções, dimensões e demais qualidades, capazes tanto de separar quanto de unir o sujeito ao objeto.

Em artes visuais, considerando que a visão e o tato são dos cinco sentidos os que, comumente, atuam de forma mais direta na produção estética, verifica-se, empiricamente, que os sons, cheiros e paladares podem estar presentes por associações sinestésicas. O artista poderia buscar a cor como metáfora do som, do odor ou do sabor. Assim como produzir uma obra na qual propõe contato com o público através de provocações sensoriais variadas, implicadas em sua articulação.

Se o vocábulo estesia se refere ao sentir, a sinestesia tem origem na soma das palavras gregas *syn*, que significa junto, e *aisthesis*, sensação ou percepção, denotando junção de sensações.

A sinestesia da qual trata a arte é considerada metafórica: “[...] sensação associada à determinada modalidade sensória é traduzida em signos relativos a uma modalidade diversa” (BASBAUM, 2002, p. 27). A sinestesia é a relação subjetiva e espontânea entre uma percepção e outra, pertencentes ao domínio dos cinco sentidos.

Para Basbaum, seria uma pseudossinestesia, uma vez que o vocábulo é, segundo a medicina, uma patologia neurológica. Porém, o autor reconhece que a percepção trabalha de forma integrada e seria improvável pensar que a fruição em arte ocorra totalmente isenta da participação de alguma associação sinestésica.

A sinestesia reflete relações entre os sentidos e suas representações nas linguagens, por cruzamentos biológicos e culturais. Como exemplo, na teoria das associações adquiridas, os condicionamentos culturais dos sentidos foram demonstrados em testes sinestésicos realizados pelos cientistas Zellner e Kautz, que constataram, ao relacionar olfato e cor, que substâncias líquidas coloridas induzem a aromas, enquanto substâncias líquidas incolores, como a água, não foram associadas a sabores.

A importância da pele, para Michel Serres, leva-o à reflexão sobre as sensações absorvidas dentro e fora do corpo e suas reverberações no sujeito; seria uma sinestesia de que a imagem é a tradução *do puro tátil*. Para chegar à visão, as sensações que percorrem a pele, ainda latentes na memória do corpo, são metaforizadas através do contato com cores e formas. Para o autor:

Os que têm necessidade de ver para saber ou crer desenham ou pintam e fixam o lago de pele inconstante e ocelado, tornam visível, com cores e formas, o puro tátil. [...] A um desenho ou colorido abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível. A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões. (SERRES, 2001, p. 18).

As sensações que percorrem a pele não são meras impressões topológicas ou marcas que expõem sua vida e cultura, são entranhas sensoriais, tratam da subjetividade. Um quase monocromo repleto de diferentes tons e tessituras, com distintos textos, pedindo interpretações e produções diversas pelo sujeito.

Para Serres (2001, p. 76), “Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem.[...]”. Ao substituir o vocábulo *meio* por *mistura*, acentua a interdependência entre sujeito-objeto no mundo. Segundo sua concepção da filosofia dos corpos misturados, temos que:

A pele é uma variedade de contingência: nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como o lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. (SERRES, 2001, p. 77).

A pele, em constante permuta, une o corpo e seu exterior, pois somos parte do mundo enquanto o tornamos parte de nós.

Para Serres, a pele é um *sensorium commune*³, serve como elo ao recobrir o corpo em seus segmentos, uma passagem entre os distintos órgãos e todos os sentidos. A receptividade da pele coincide com suas variadas espessuras e sensibilidades na percepção de vibrações que lhe chegam por ondas, líquidos, sólidos, gasosos e rarefeitos; em sons, cheiros, sabores, toques, movimentos, em sombra-luz e cores. A pele recolhe, filtra e memoriza estímulos, potência do sentido-sentido, da vida do ser, no mundo.

Ainda sobre a modalidade tátil, Raúl Dorra distingue duas formas de tato: a da pele e a dos dedos. A pele é um órgão que possui a função de reunir e interiorizar a sensação do objeto em contato, enquanto a tatilidade dos dedos complementa a visão, discriminando a percepção de diferentes formas, tamanhos, densidades, texturas, temperaturas e pesos. O tato acompanha

³ SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 66.

as demais modalidades sensoriais, faz interagir profundidade e superfície, é uma ponte entre o fora e o dentro, produz sensações e percepções, atua no contínuo e no discreto, reúne corpo e alma, aproximando os actantes na interação de corpos, unindo-os esteticamente. Para o autor, dentre os cinco sentidos corporais, é a visão que mais afasta sujeito e objeto, atuando de forma, predominantemente, analítica.

Para a neurologia, o sistema nervoso é uma parte escondida da pele ou, ao contrário, a pele é uma porção exposta do sistema nervoso. A capacidade de interação com o mundo através dos receptores neurais contidos na pele cria uma dinâmica entre externo-interno que propicia o pensar através do sentir. A pele dá a forma final ao corpo, tornando-o uno, integrando corpo-mente.

A separação mente e corpo torna-se, assim, insustentável, uma vez que, para a mente, é imprescindível nutrir-se dos estímulos sensoriais carregados de afetos, tal qual a sensibilidade corporal necessita da mente para lhe dar ordenação nas operações lógicas do ato reflexivo, ao desdobrar o sentido-sentido. Encontram-se, ambos, em uma integrada rede, em que cada ponto toca o outro, num *continuum*.

Em Serres, encontro ênfase à questão de que educar o sensível não visa a formar uma sensibilidade superior, como quem formata sensibilidades para

uma estética pela estética; mas, sim, a afirmação de que toda a origem do conhecimento se encontra no corpo. A esse respeito o autor observa que:

A origem do conhecimento, e não somente a do conhecimento intersubjetivo, reside no corpo. Não se pode conhecer qualquer pessoa ou coisa antes que o corpo adquira a forma, a aparência, o movimento, o *habitus*, antes que ele, com sua fisionomia, entre em ação. É dessa forma que o esquema corporal é adquirido, exposto, aprimorado, refinado e armazenado em uma memória viva e esquecida. Receber, emitir, conservar, transmitir: estes são, todos, atos especializados do corpo. (SERRES, 2004, p. 68).

Serres faz coincidir ser, corpo e conhecimento como a única condição possível do saber; sem o corpo, em sua articulada complexidade, não há possibilidade de permuta, nem mesmo de alguma existência. Complementando, afirma que: "A encarnação é o ponto culminante do concreto tanto quanto do saber, mesmo o mais abstrato" (SERRES, 2004, p. 32). O sujeito é o seu corpo, vive-o como presença ativa e sensível, dele dependem a percepção e a elaboração do sentido, em linguagens e expressão.

Em pesquisa realizada com arte/educadores, no ano 2000, em São Paulo, Ana Mae Barbosa, ao questionar o que entendiam por sensibilidade, constatou que, dos 217 professores pesquisados, somente um associou a sensibilidade ao desenvolvimento dos cinco sentidos, à percepção. Observou, entretanto, que 82% responderam que o "desenvolvimento da sensibilidade" seria o

principal objetivo das aulas de arte, apontando falta de discernimento sobre o tema abordado. Para a autora, “a sensibilidade como desenvolvimento dos sentidos é a única concepção de sensibilidade que interessa ao ensino da Arte” (BARBOSA, 2005, p. 99).

Os processos de criação, em seus percursos, acessam níveis profundos de compreensão e sentido, valorizando potencialidades e singularidades do sujeito, bem como da arte. Ao levar em conta a percepção do sujeito em sua totalidade e particularidade, afirmando a importância do corpo para o conhecimento e a produção do sentido, não seria de supor que todos os sujeitos, diferenciados por constituições neurológicas, psicológicas, sociais e culturais, utilizassem os mesmos receptores sensoriais, em grau, número e intensidade.

O professor, como propositor e orientador de processos, tem o papel de convocar e lidar com a sensibilidade corporal do sujeito, como ela é e no ponto de maturação em que se encontra. O sujeito com o qual dialoga e o qual orienta apresenta singularidades que o revelam, sendo que os caminhos a percorrer não estão limitados somente às ideias ou a conceitos iniciais, nos projetos de trabalho, mas vinculados à forma de cada um perceber e interagir corporalmente. A partir daí, seria possível observar a seletividade individual exercida quanto a materiais, espaços, tempos, categorias, linguagens, procedimentos, concepções e referenciais artísticos em artes visuais.

Acionar as nascentes da criação e do sentido envolve a complexidade de cada sujeito, sua percepção e imaginação, sua cultura, seus valores e conhecimentos, assim como as propostas e os estímulos sensoriais envolvidos no processo. Na formação do arte/educador, a produção em artes visuais, ao valorizar a poética como poética, convocando e desacomodando a percepção, é experiência que propõe transgressões e pode ressignificar a arte, seus processos e a própria arte/educação no todo da educação.

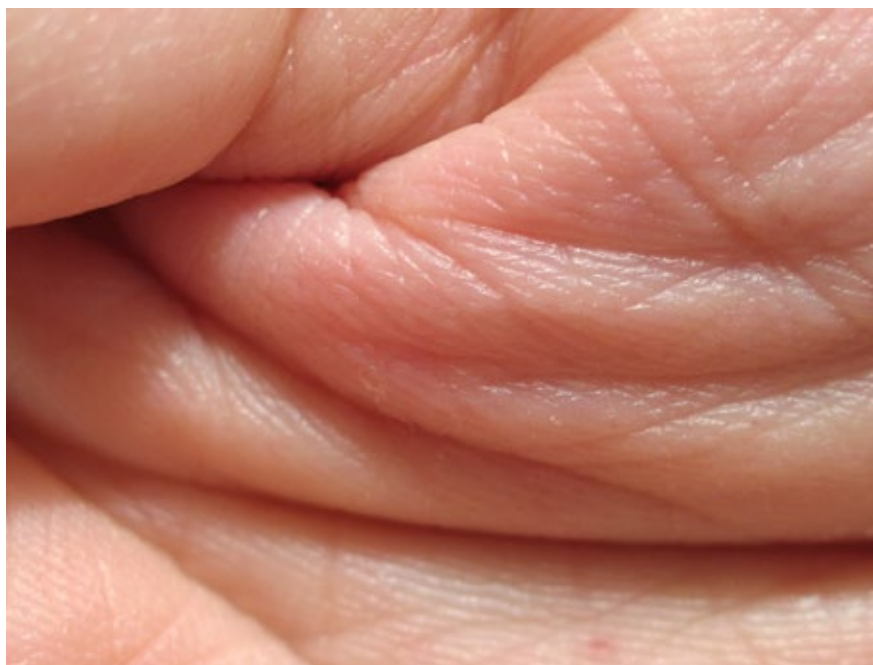


FIGURA 1
POROS&PIXELS,
FOTO DIGITAL, 2008

FIGURA 2
POROS&PIXELS,
FOTO DIGITAL, 2008



FIGURA 3
POROS&PIXELS,
FOTO DIGITAL, 2008



Referências

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo, SP: Cortez, 2005.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia**: fundamentos da cromossonia. São Paulo, SP: Annablume/ Fapesp, 2002.

BELLO, Angela Ales. **Introdução à fenomenologia**. Bauru, SP: Educ, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo, SP: Ática, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty**: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994, p. 462-467.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A imaginação simbólica**: nos quatro elementos bachelardianos. São Paulo, SP: Edusp, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, SP: Cultrix, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo, SP: Hacker, 2002.

LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia (Eds.). **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo, SP: EDUC/Puebla: UAP, 1999.

LANDOWSKI, Eric. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I. A. (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo, SP: UNESP, 1996, p. 21-43.

LANDOWSKI, Eric. Para uma semiótica sensível. **Revista Educação & Realidade**, v. 2, n. 30, p. 93-106, jul./ dez, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1990.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo, SP: Difel, 1986.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2001.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2004.

TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, I. A. (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo, SP: UNESP, 1996, p. 195-209.

Rosana Krug - São Leopoldo, RS, 1958. Graduação em Licenciatura em Educação Artística, FEEVALE; Especialização em Ensino da Arte, Universidade Federal de Uberlândia, UFU/ MG; Mestrado em Arte/ Educação, Faculdade de Educação, FAGED/ UFRGS. Atua como docente da Universidade Feevale nos cursos de Artes Visuais, Design de Interiores e Design Gráfico e coordena a Especialização em Arte/ Educação. Participa de mostras coletivas e individuais desde 1986

OUTRAS ESPACIALIDADES - DESNATURALIZANDO O TEMPO

ESVAZIANDO O ESPELHO: ENSAIO SOBRE A TRANSITORIEDADE¹

*Ambar Fiorella Coriza
Rosa Maria Blanca*

*"A arte é um processo
de sensibilização."*

Comecei a fazer uma reflexão sobre o tempo e o espaço e sobre tudo aquilo que se configura nesse contexto, ainda mais aquilo que acontece no campo mental e do qual temos apenas uma noção, mas, pelo fato de não ser plasmado, os nossos sentidos não conseguem capturá-lo. Falo daquilo que foge do campo visual pela sua rapidez, aquilo que é sutil demais para os nossos ouvidos escutarem ou tudo o que é tão constante e tão mecânico que passa despercebido. Falo daquilo que compreende a matéria em todos os seus formatos, até o pensamento.

Nesse vagar sobre aquilo que está além da superfície, não sei ao certo como foi se construindo esta poética, digamos o que veio primeiro, se o conceito

¹ Poética Orientada pela Dr.^a Rosa Maria Blanca durante o semestre 2011/2.

ou o objeto/efeito fruto da contemplação e, por consequência, ente ativador desse questionamento. O certo é que comecei a construir este trabalho a partir de um espelho e todos os questionamentos sobre seu reflexo transitório, foi assim que cheguei ao discurso da transitoriedade, porque esvaziar o espelho é um ato que nunca termina, já que o espelho tem uma imagem que é efêmera e transitória.

Interessa-me o tema da transitoriedade porque é nesse movimento, nesse deslocamento de tempo e de espaço que o "eu" se defronta no trânsito com aquilo que atravessa o seu caminho. É nesse confronto com aquilo que vem ao seu encontro que se instaura um diálogo. O diálogo é inerente ao ser, já que, graças à linguagem, este se constitui como o que é: um ser pensante. Logo, interessa-me a transitoriedade, porque é nela que se constitui o pensamento e, a partir dele, é possível que o ser humano modifique o seu entorno e modifique-se a si mesmo. Transformar o ser é transformar o seu entorno.

A poética visual aqui proposta está constituída por *ações*. O trabalho compõe-se de vários momentos. Primeiramente executo uma ação em que utilizo um objeto, um espelho em forma de mala com o qual vou me deslocando pelo espaço urbano. Essa ação é registrada através de um vídeo, que, após a edição, transforma-se no material resultante para a apresentação e o registro do trabalho.

Transitório talvez seja o estado da matéria, uma forma de habitar o mundo, o verbo no infinitivo ou no gerúndio, tudo aquilo que é indefinido, o que diz respeito ao tempo ou simplesmente à maneira de compreender, de construir ou de ser.

Então, transitório, trânsito, transitar, transitoriedade são todas palavras as quais, no seu mais amplo significado, exigem um fazer, uma ação. E é sobre essa *ação*, esse movimento e esse passar do tempo que se constitui esta poética.

Acredito que o simples fato de deslocar-se gera conteúdo. Não é necessário agir sobre uma matéria externa a nós mesmos, senão que a simples transformação se dá agindo sobre a nossa própria materialidade, no próprio *ato* de pensar.

Tudo flui. Mesmo estando parados, estamos em movimento, pois, afinal, a passagem do tempo age sobre a matéria transformando-a. De fato, estamos em constante transformação, mas não quero me focar na transformação passiva, pois ela é inevitável. Quero me focar na maneira ativa e confrontativa de abordar o mundo. Afinal, ele está aí para ser mais do que vivido, para ser "visto", e esses olhos da visão que proponho estão carregados de uma atitude perante a cognição, a atitude que se dá a partir da *experiência e da* reflexão.

Embora existam várias maneiras de expressar o movimento, acredito que a ação performática livre de reapresentações seja a mais apropriada para construir esta poética. Sendo a transitoriedade ela mesma um estado de tempo – passado, presente e futuro –, ela deve ser vista e vivida onde e quando acontece. Coloco aqui, já que é de forma apenas verbal que posso sustentar essa ação, visto que, no momento de apresentação deste trabalho, ela já aconteceu, a minha escolha pela ação em si mesma como sendo o que melhor representa a transitoriedade.

Quando abordamos o tema da ação, estamos indubitavelmente entrando no campo da arte performática. Um campo interdisciplinar que abrange uma enorme gama de expressões artísticas, como: *happenings*, *actions*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *dé-collage* e *body-art*. Acredito que a arte performática seja um campo ampliado das artes visuais e em aberto, já que se perfaz na hibridação de várias experiências em combinação com várias formas de expressão, como teatro, dança, música, etc. Dessas e de muitas outras maneiras, a ação aparece como parte formadora de uma ideia que se situa no fluxo constante do inapreensível, do efêmero e do transitório. Esses artistas/movimentos, entre outras abordagens, também questionam, com suas obras, esse “local”, o espaço de tempo inapreensível e efêmero onde o transitório acontece. Todos eles, ou melhor, várias das obras deles abordam a temática que não é matérica, que é fluxo, movimento, transitoriedade própria da ação.

Mas a ação (ato de deslocar conteúdo) também pode ser distendida a ponto de compreender que tudo é uma ação, até mesmo o pensamento. A partir dali, cabe pensar: o próprio artista evoca esse fluxo como autoexperiência? No caso da minha ação, utilizo o espelho como propositor, ente desencadeador da ação e como objeto que delimita o espaço poético da obra que, no momento da ação, não tem o intuito de ter um público, ele é apenas meu interlocutor, com o qual eu interajo e desloco-me pela cidade, deixando o público de fora. Nesse percurso da poética, existe um diálogo que só pode ser fruído por mim mesma, ou, no caso, por quem estiver carregando o espelho. Essa experiência transitória, esse diálogo que nasce na interação com o objeto também considero transitório, visto que, nesse momento, existe uma expressão, aquela que se dá no reflexo do espelho, e uma recepção, aquela que é própria da minha cognição, do olho. Em outras palavras, duas coisas: a ação se dá no próprio ato de agir, e sua transitoriedade também é encontrada no autoquestionamento. A ação aqui é uma experiência pessoal, a possibilidade de que, nesse estágio do processo da poética como todo, exista um momento de uma experiência singular.

Essa ação performática rejeita conclusão, está formulada para ser feita e refeita em qualquer lugar e a qualquer momento. Caracteriza-se como um intermédio, uma narrativa não convencional que permite criar seu próprio discurso sobre o que está sendo observado e, assim, ampliar o seu significado.

Parafrazeando Francis Alÿs: “não é possível observar uma ação sem afetá-la”, já que o observador está sempre involucrado (FERGUSON, Russell, 2009).

A escolha de usar um discurso sem narrativa linear é para reforçar a prática de fazer pelo fazer, ativar a necessidade da experiência do questionamento, libertando o discurso e o processo de uma finalidade direcionada. Assim, põe-se em ação a prática do pensar na sua essência. A transitoriedade é isso, um vagar que vai se transformando, bem distante do que estamos habituados a fazer diariamente.

A palavra é transitória, o pensamento também

O ato de pensar é, em primeira instância, o que nos constitui como seres humanos e, a meu ver, sempre que houver certa sanidade mental, a única liberdade que possuímos. Sujeitos aos nossos corpos, a nossa cultura e nossa sociedade, o pensamento é o único que nos permite “descolar-nos do chão”. Vivendo numa sociedade ocidental de base hegemônica alicerçada no pensamento linear evolutivo, toda atividade para desvio de atitudes e reorganização de conceitos e preconceitos faz-se necessária. Portanto, considero a arte como um laboratório de filosofia, pois ela é um campo aberto para experimentação.

O que cruza o olhar

Desde o começo, pensei em fazer este trabalho no espaço urbano, pois sentia a necessidade de ressignificar, rever, transformar e experimentar esse local que, pelo fato de fazer parte do meu cotidiano, eu estava perdendo o caráter crítico sobre ele. Precisava afastar-me, recontextualizar, abordá-lo desde outro olhar, analisá-lo novamente. Para isso, a experiência fazia-se necessária. Além disso, o espaço urbano, por si só, é uma pequena amostra do que é a nossa contemporaneidade, nela encontram-se os arquétipos que compõem nossa sociedade, além de o espaço físico tornar-se um engodo visual sedutor para quem quer experimentar fluxos de contramão.

Nesse sentido, surgiu então esse espaço, que, embora seja o contexto da ação e da imagem do vídeo, acaba tornando-se também um vetor de real importância. Assim, com o dispositivo, saio a caminhar pela cidade, faço trajetos já percorridos, tento levar a *"reflexão do espelho"* para tudo aquilo que me circunda ou que experimento: lugares, amigos, cenas e situações diversas.

O espelho nunca está vazio, pois ele é o próprio vazio que deixa margem para ser impregnado de tudo aquilo que o rodeia. O espelho instaura-se como objeto no espaço não só apenas pela sua materialidade e pelas características de tamanho físico e de temperatura, mas, sobretudo, pela interessante

característica que lhe concede o reflexo da sua superfície, o que nos permite acompanhar uma cena ficticiamente real.

A capacidade do espelho de recriar outra realidade, que não cheira, não fala e não tem volume propriamente dito, essa mágica que advém dos princípios da física e da química propicia-nos uma experiência que permite afastar uma situação e recontextualizá-la. Essa descontextualização da imagem fora do espelho, que é trocada por aquela do espelho, é da ordem do afastamento, meio pelo qual temos uma ressignificação da realidade. Tomar o “real” por outro ângulo, afastar nosso cotidiano para outra zona de apreensão é o que nos permite ter uma visão mais crítica sobre aquilo que estamos acostumados a chamar de normal e de real.

Objeto que passeia, objeto que transforma

O dispositivo (mala) foi criado com a incumbência de ser um objeto catalizador de imagens transitórias, um dispositivo que age como um subterfúgio pelo qual conseguimos olhar outra imagem, que “brinca” com a veracidade refletida no espelho.

A escolha particular de produzir um espelho em forma de mala aconteceu pelo fato de poder ser transportado e, assim, potencializar o movimento das

imagens na sua superfície. A forma redonda não foi uma escolha consciente, mas acredito que surgiu pelo fato de lembrar um olho, ou até pelo fato de a forma geométrica circular lembrar um ciclo, algo que circula, que está em trânsito. Na superfície do dispositivo, temos o vidro. O espelho é um vidro transparente com uma base de metal prateada na qual os raios de luz são refletidos. Esse mesmo princípio se pode observar nos espelhos d'água. Por exemplo, quando olhamos para a superfície de um lago profundo, ele consegue atuar como o espelho. O vidro possui a mesma característica poética da água, ele é um elemento matérico que podemos tocar, mas, ao mesmo tempo, faz parte dos materiais mais etéreos por causa da sua transparência. Assim como a água, o espelho consegue transportar os raios de luz, redirecioná-los, apreendendo-os como nenhum outro material. Assim como a água carrega consigo a poética da transparência, da claridade, o espelho feito de vidro, na sua poesia, mente-nos sobre toda a sua veracidade. Bachelard fala-nos da parábola do Narciso e diz num trecho do livro *A água e os sonhos*:

Mas Narciso, na fonte, não está entregue à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro do mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência da sua grandiosa imagem... 'O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar'. Onde se pensa melhor do que nas suas imagens? (BACHELARD, Gaston, 2002, p. 26).

Esse Narciso de Bachelard não é só a tomada de consciência de si mesmo, mas também do mundo que o circunda, assim como o faz para nós a imagem refletida, a situação desencadeante da tomada de consciência do mundo do que ali se apresenta.

A imagem refletida é o resultado que provém do dispositivo criado, é a obra, parte dela, completa ou incompleta, ou ainda em transformação. É o resultado da escolha de um ângulo, de uma luz, de uma paisagem, da imagem da qual quero o reflexo. Essa imagem existe no compasso do tempo e do espaço, ela não é apreensível para posteriormente ser exibida, a imagem refletida carrega consigo o aqui, o agora, a aura do seu “estar acontecendo”, da sua transitoriedade.

Uma das características mais relevantes ou das quais coloquei como a principal, que deu o pontapé inicial a este trabalho, foi fazer um discurso sobre esta característica do espelho: o transitório da sua imagem. Nele, certa “realidade” se faz presente apenas por alguns instantes ou o que durar seu espelhamento. A imagem do espelho dialoga com o ângulo e com a quantidade de luz presente naquele local, ou seja, a imagem só aparece de acordo com as condições físicas e está inteiramente ligada à nossa pessoa. A profundidade infinita de campo do espelho está ali somente para nós do ponto de vista que nós a fitamos. Não existem duas imagens iguais, nem duas pessoas que “consigam enxergar o mesmo”. A imagem movimenta-se

ao nosso mesmo passo, ao contrário de uma imagem gráfica que poderíamos dizer que se encontra fixa, mesmo sem a nossa presença e mesmo na falta de luz. O espelho possui essa sutil capacidade da exclusividade e da novidade que nos cativa e encanta. A imagem efêmera do espelho começa ao mesmo tempo em que termina e consegue mentir-nos, confrontando-nos com a mais verídica das imagens.

Videoarte

No meu trabalho, a montagem final para exibição instaura-se no campo da videoarte, porque é a sua linguagem própria e é onde a transitoriedade será mais bem representada. O registro filmográfico da ação é uma ferramenta que me permite apresentar uma ideia ou um conceito sobre o que permeia o ato solitário da apreensão do mundo pelo exercício da experiência. Mas, embora o registro também traduza essa transitoriedade, a montagem do vídeo que executei, a partir da construção de uma narrativa não linear e uma temporalidade em "*looping*", ou seja, repetitiva e infundável, consegue expressar a qualidade da transitoriedade inerente à videoarte.

Ao pensarmos em velocidade, poderíamos dizer que uma imagem se constrói por uma aceleração extremamente veloz de vibrações luminosas

que são capturadas pelo nosso aparelho visual. Poderíamos dizer então que uma imagem, de tão acelerada, fica parada? Levando isso para um exemplo bem simples, a tela do meu computador no qual estou escrevendo este texto funciona assim. São milhares de impulsos elétricos que piscam e que constituem uma imagem "estagnada". Meu olho fica constantemente sem "avisar-me" que está fazendo o foco, "para juntar" os impulsos elétricos e, assim, formar e "decodificar" essa imagem "fixa": efeito de ótica. Então, se pensarmos que meu olho "não me avisa", posso dizer que tudo é construção, que de todas as formas estou em transitoriedade. De fato estou. Mas, no meu trabalho, quero focar-me em uma capacidade cognitiva. Naquela que diz respeito à que está mais próxima de delimitar aquilo que pode ser utilizado para construir uma experiência de caráter interrogativo, aquela que acontece de uma maneira "consciente". Deixemos de lado o que passa pelo canto do olho, por um momento que seja. A montagem de um vídeo ocorre pela sucessiva sequência de imagens. No caso do meu vídeo, essa narrativa não é linear. Eu vou recortando e intercalando situações para provocar um caos de especulação sobre o que estou olhando.

Coloquei duas filmagens, lado a lado, que "andam juntas" no decorrer do vídeo. Os tempos interpõem-se, as imagens repetem-se e, assim, vão compondo-se, uma e outra vez, em "looping" até o infinito, ou até quando o receptor apertar o botão "stop". As cenas, já sabemos, são aquelas que

foram retiradas da ação no momento em que ela acontece, mas, como toda cena, ela é só uma fração do que no momento ocorreu. O corte, o “pulo” para outra cena é proposital, é como tudo o que faz sentido nesta construção, é necessário para que exista uma folga na qual a transitoriedade acontece, transita. De uma cena até a outra, cria-se uma espera, uma dúvida que já foi colocada no contexto da narração pelo fator da latência da imagem. Agora a sequência alternada só reforça o conceito.

Para concluir, então... Por que *videoarte* e não *videoperformance*? Embora as nomenclaturas se cruzem, a escolha efetua-se pela construção de uma narrativa mais abstrata, que fale do tempo, pelo tempo formal do vídeo e não pelo tempo reapresentado, embora acredite que toda construção, filmagem “virgem” ou editada constitui-se como outra realidade. O que conclui essa premissa é que o estado de latência de uma imagem fotográfica ou, neste caso, de uma narrativa fílmica é uma visão parcial na qual se constrói outra realidade. Seu discurso e sua construção nos falam de um corte, de um espaço e do diálogo de relacionamento que se constrói através dessa montagem.

A criação de uma poética acontece na capacidade de colocar algo no mundo. Neste trabalho, esse criar é todo um processo que começa com a elaboração do dispositivo de reflexo, desenvolve-se e chega ao ápice que considero de maior fruição na ação e no fragmento cognitivo da imagem refletida. Nesse momento, o ato de filmar entra no trabalho não como um

método de registro e documentação, senão como mais um objeto criador de outra experiência. Uma ideia que conclui bem essa situação é a frase de Denis Roche citado por Dubois: "O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto".

Quando filmo o espelho na ação, a imagem refletida transforma-se, criando uma imagem que virá a ser plasmada numa "imagem final" que contém todos os momentos. No vídeo, existem o tempo e o espaço da imagem exibida e, dentro dessa imagem, posso ver a imagem refletida no espelho. São vários momentos e imagens: a imagem real do local, a imagem refletida no espelho, a imagem capturada na filmagem, a imagem do vídeo e a imagem final ou expositiva. Desse embate entre câmera, espelho e propositor, sai a imagem expositiva. Essa é a imagem que conclui uma série de processos, de momentos e de experiências e que é o "ato final" da representação de uma imagem criada, fictícia e irreal que captura aquele momento transitório. Ou, como exemplifica Baudrillard "a ilusão não se contrapõe à realidade, ela é uma realidade mais sutil que envolve a primeira com o signo de sua desapareição." (BAUDRILLARD, 1997, p. 41).

Assim, a imagem "expositiva", seja uma imagem só, como na fotografia artística, ou uma sucessão de imagens, como na videoarte, perde seu referencial e torna-se referência para qualquer nova construção de pensamento ou criação. Ela é experiência em estado latente.

Alegoria e valor da poética

Entre tantas coisas que podem ser atribuídas à transitoriedade, talvez o valor seja o mais instigante. A fugacidade das coisas que o tempo coloca na nossa vida é o que lhe atribui o peso de valor ao ato. A transitoriedade é talvez a única “certeza” que temos sobre tudo o que acontece ao nosso redor, a certeza de que de fato aquilo que se constituiu passa, transforma-se, quer seja um objeto, quer seja uma situação. De imediato, a transitoriedade não só é o que nos permite transitar, o que cria espaço para diálogo, é também aquilo que constitui a finitude das coisas e, por isso, talvez sua real importância.

Mas, indo por outro caminho, talvez devêssemos pensar no valor qualitativo do tempo dessa transitoriedade, qualidade que se outorga do mais extenso até ao mais fugaz dos tempos, aquele que realmente fez sentido. Isso só é possível quando essa transitoriedade nos brinda com um conteúdo que talvez seja o da capacidade de questionar, de pensar.



FIGURA 1



FIGURA 2

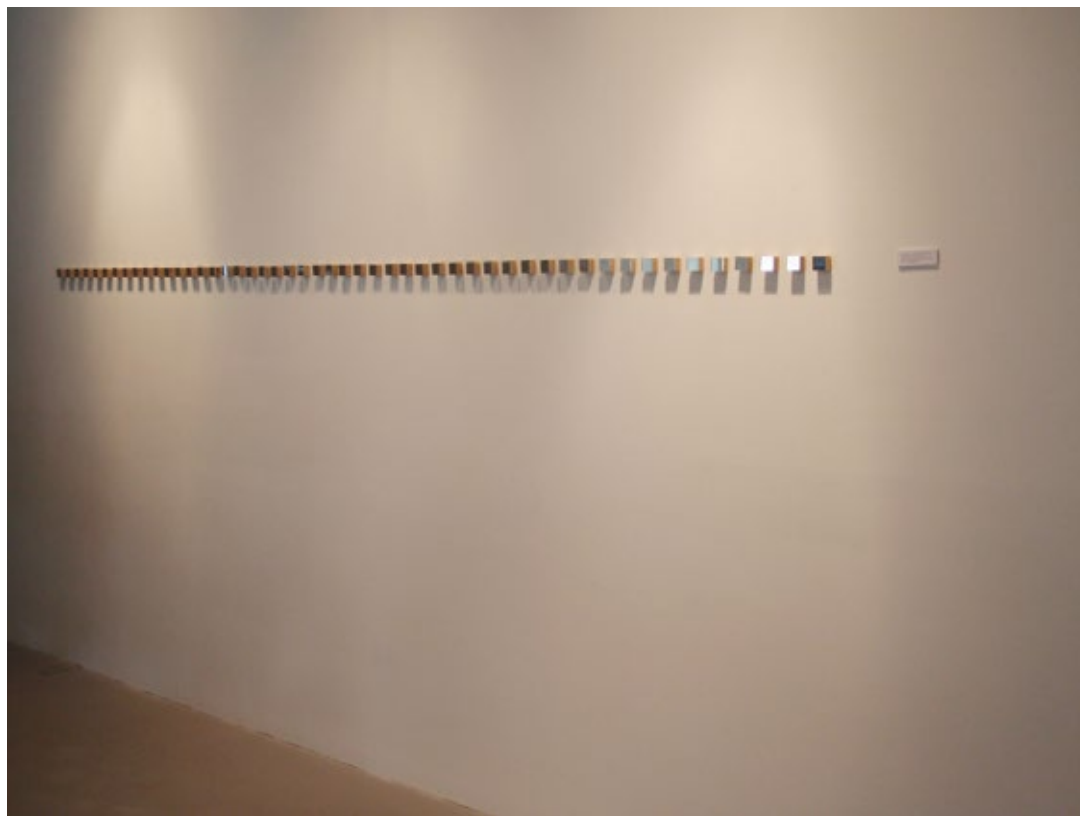


FIGURA 3

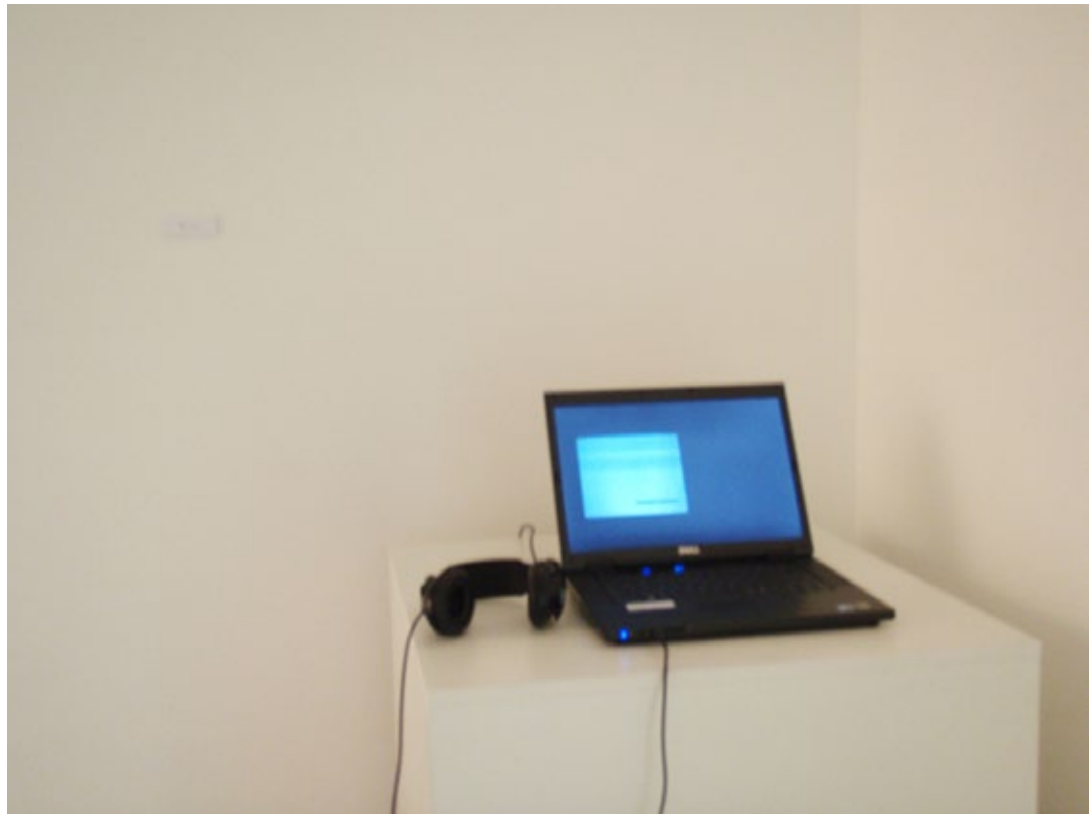


FIGURA 4

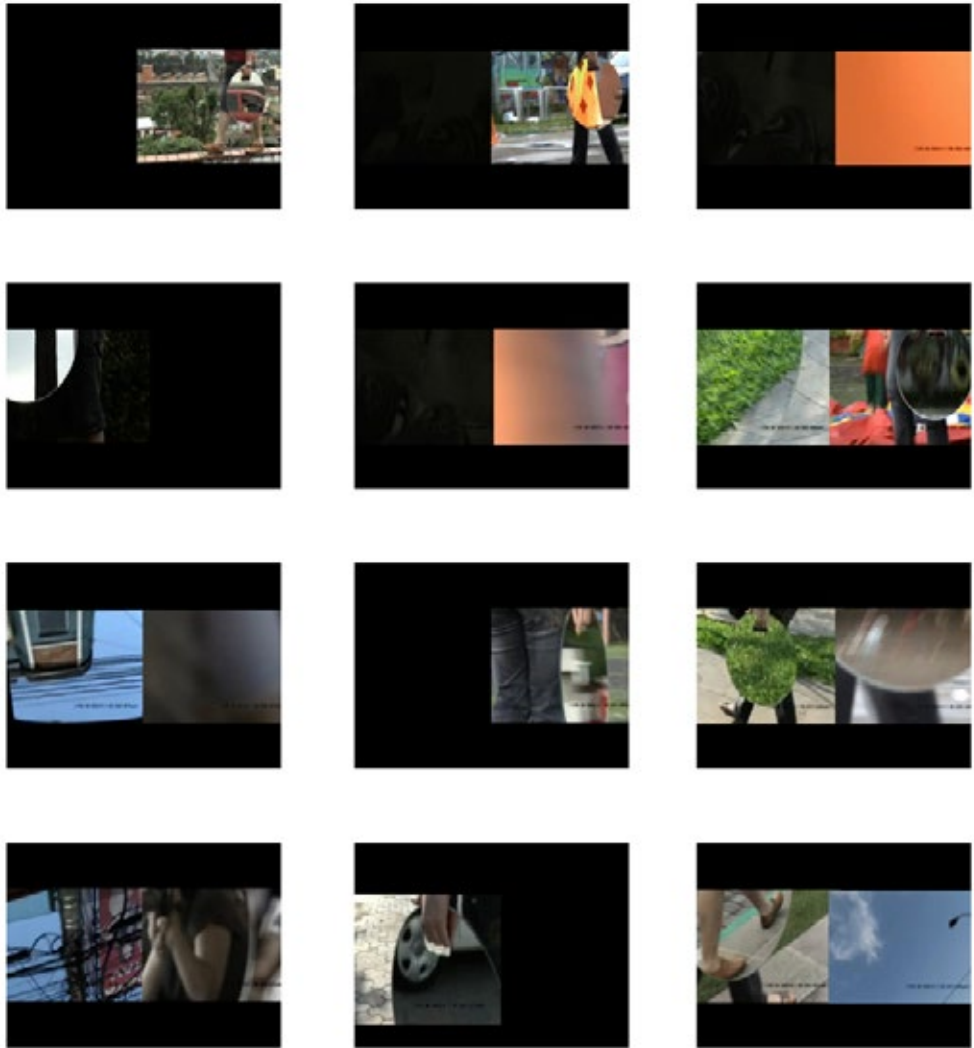


FIGURA 5

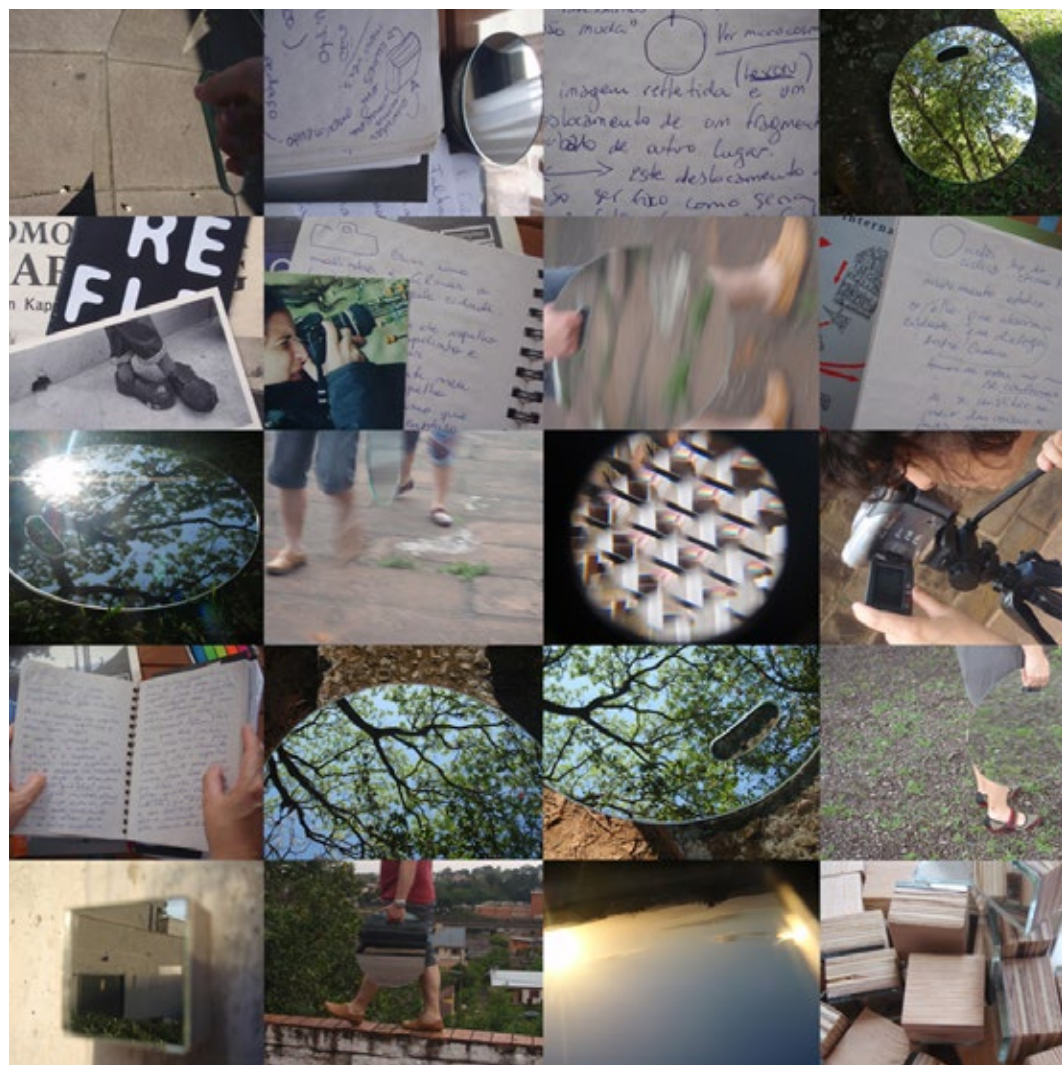


FIGURA 6

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro, RJ: FRGS, 1997.

FERGUSON, Russell. **Francis Alÿs, política del ensayo**. Biblioteca Luis Ángel de Banco de la República. Casa de la República, Colômbia, 2009.

Ambar Fiorella Coriza nasceu em 1976 em Buenos Aires, Capital Federal, Argentina. Desde o ano de 1992 mora no Rio Grande do Sul. Graduada no curso de Bacharel em Artes Visuais da Universidade Feevale/ RS em 2011/2, seu trabalho artístico se constrói no campo das poéticas visuais e transita entre vários meios de expressão: fotografia, vídeo, objeto, performance e arte digital. Sua obra busca ampliar o pensamento, submetendo o olhar a uma prática mais sensível, poética e intuitiva que ultrapasse a superfície da visualidade e se estenda para fazer conexões do signo com o significado. Os temas recorrentes são a busca pelo etéreo e o invisível que comporta o mundo circundante, o trânsito, a conexão a comunicação e seus métodos e meios de passagem. Cada obra é o resultado de um meio e um método para o exercício da experimentação e da pesquisa do assunto abordado.

Rosa Maria Blanca é artista mexicana, possui Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC-BRASIL); doutorado Sanduiche (UCM-ESPANHA); mestrado em Artes Visuais (UFRGS-BRASIL); e, licenciatura em comunicação (ITESO-MÉXICO). Atualmente é Coordenadora da Pinacoteca Feevale; Coordenadora da pesquisa Centro de Documentação Eletrônica (FAPERGS); Professora do Curso Artes Visuais (FEEVALE); Pesquisadora Associada Núcleo Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS-UFSC) rosablanca.art@gmail.com

IMAGENS EM CONTATO: FRAGMENTOS ENTRE A FOTOGRAFIA DIGITAL E A CALCOGRAFIA¹

*Catia Soares
Lurdi Blauth*

Ao receber o convite para escrever sobre minha poética e a experiência do trânsito pela Pinacoteca, veio à minha memória um dia de grande importância. Sem dúvida, a experiência de realizar uma exposição para o trabalho de conclusão de Bacharel em Artes Visuais na Pinacoteca foi um desafio. Um desafio repleto de expectativas por se tratar de uma Pinacoteca nova, um espaço diferente do conhecido ao longo dos anos em que estive na Feevale. Sua inauguração, em 2011, foi e continua sendo um grande presente aos alunos de todos os cursos da instituição, aos professores e artistas. O novo espaço chegou com divisões, proporcionando ambientes distintos, para que a exposição pudesse ser desfrutada momento a momento, possibilitando descobertas durante a visita. Partindo desse pensamento, a ideia do uso do

¹ Este estudo faz parte do trabalho de conclusão de Curso em Artes Visuais pela Universidade Feevale, concluído em 2011, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Lurdi Blauth, e revisado para a presente publicação.

espaço foi sendo projetada à medida que meu trabalho prático e textual se desenvolvia. Cada série foi colocada em um ambiente, com iluminação e intervalos adequados entre elas. O espaço como um todo favoreceu muito a exposição dos meus trabalhos, contribuindo com minha pesquisa poética.

A presente pesquisa, denominada *Imagens em Contato: fragmentos entre a fotografia digital e a calcografia*, explora as possibilidades de criar imagens com a fotografia digital, utilizando os recursos da calcografia – a fotogravura e o verniz mole –, cruzando pesquisas, procedimentos e tecnologias. Visa a compreender as formas como a imagem se revela e se transforma durante seu processo de criação; enriquecer as possibilidades da calcografia através do uso da fotografia e da tecnologia; analisar a repetição como uma forma de multiplicação e unicidade; responder, através da produção prática, à questão de como trabalhar uma mesma imagem fragmentada, relacionando variações obtidas por meio da fotografia e da gravura em metal.

O crescimento dos meios tecnológicos, nas últimas décadas, provocou, na arte contemporânea, entre outros procedimentos, novos cruzamentos entre diferentes linguagens de contato, como a gravura e a fotografia. Além de pensar sobre a produção prática em si e no processo de criação, busquei aproximações com reflexões teóricas de historiadores de arte e artistas que já pensaram sobre alguns conceitos da fotografia e da gravura em metal. A experimentação das técnicas, dos gestos manuais e virtuais vincula-se à

constituição de novas formas de expressão. A arte contemporânea está cada vez mais envolvida com a tecnologia numérica. “Quer seja no decorrer de sua produção, de sua conservação, ou de sua difusão, a imensa maioria das imagens cai na dependência dessas tecnologias” (COUCHOT, 2003, p. 11).

Em meu processo de pesquisa, a imagem digital é o ponto de partida para o desenvolvimento inicial da minha reflexão conceitual em arte. Através dela, tenho desenvolvido uma imagem primária, ou seja, a imagem que desencadeou em mim um processo criativo que leva a esta pesquisa artística. “Fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz com duas dimensões de pontos elementares: os pixels” (COUCHOT, 2003, p. 160). Uma mesma imagem, como matriz do processo que estou desenvolvendo, tem suas características editadas através desses pixels que são definidos por um cálculo numérico. Ela tem em comum com a matriz física da gravura a memória da imagem original. Segundo Soulages (2010, p. 275), “[...] a fotografia pode, com uma outra arte, criar uma obra que então não é mais exclusivamente da esfera da fotografia, mas também da outra arte”. Essa afirmação permeou o início de minha produção em que meslei a fotografia digital com a calcografia como um meio de enriquecer as possibilidades dessa técnica tradicional. A calcografia é uma gravura realizada sobre metal em que a superfície não trabalhada permanece em branco e os traços realizados sobre a placa recebem a tinta e formam a imagem impressa.

Questionei-me sobre a fragmentação e a repetição da imagem, bem como sobre processos híbridos e o acaso na criação de imagens, tentando verificar se é possível perder totalmente o índice da imagem primária.

Este estudo é dividido em quatro séries: a primeira produzida com fotografia digital (ou numérica); a segunda, com as técnicas da calcografia (gravura em metal); a terceira, transferindo a imagem impressa da gravura para uma imagem numérica, e, por fim, a quarta série, que expõe as matrizes gravadas como objeto. Essa divisão pode ser visualmente explicada pela forma como as obras foram expostas nos ambientes da Pinacoteca.

Na primeira série Flerte (Figuras 1, 2 e 3), represento, na imagem digital impressa, um contato que fez parte do acaso em minha vida, uma, duas, três borboletas que tornaram um momento efêmero, passageiro, em uma reflexão. Flerte – episódios I e III reúnem, em cada composição, 49 fragmentos medindo 10 x 10 cm, Flerte – episódio II é um políptico feito com quatro impressões fotográficas de 75 x 75 cm. Cada imagem possui, alinhados em uma grade, 225 fragmentos, cuidadosamente escolhidos e repetidos, medindo 5 x 5 cm. O resultado é uma montagem em que as imagens não são perceptíveis à primeira vista, porque estão camufladas por meio da repetição dos fragmentos que dialogam uns com os outros, criando uma tensão, na qual o olho do espectador irá de um lado a outro, sem que consiga, em um primeiro momento, interpretar o todo.

FIGURA 1
CATIA SOARES SILVA
FLERTE – EPISÓDIO I, 2011
MONTAGEM FOTOGRÁFICA
COM IMAGEM DIGITAL,
70 X 70 CM.

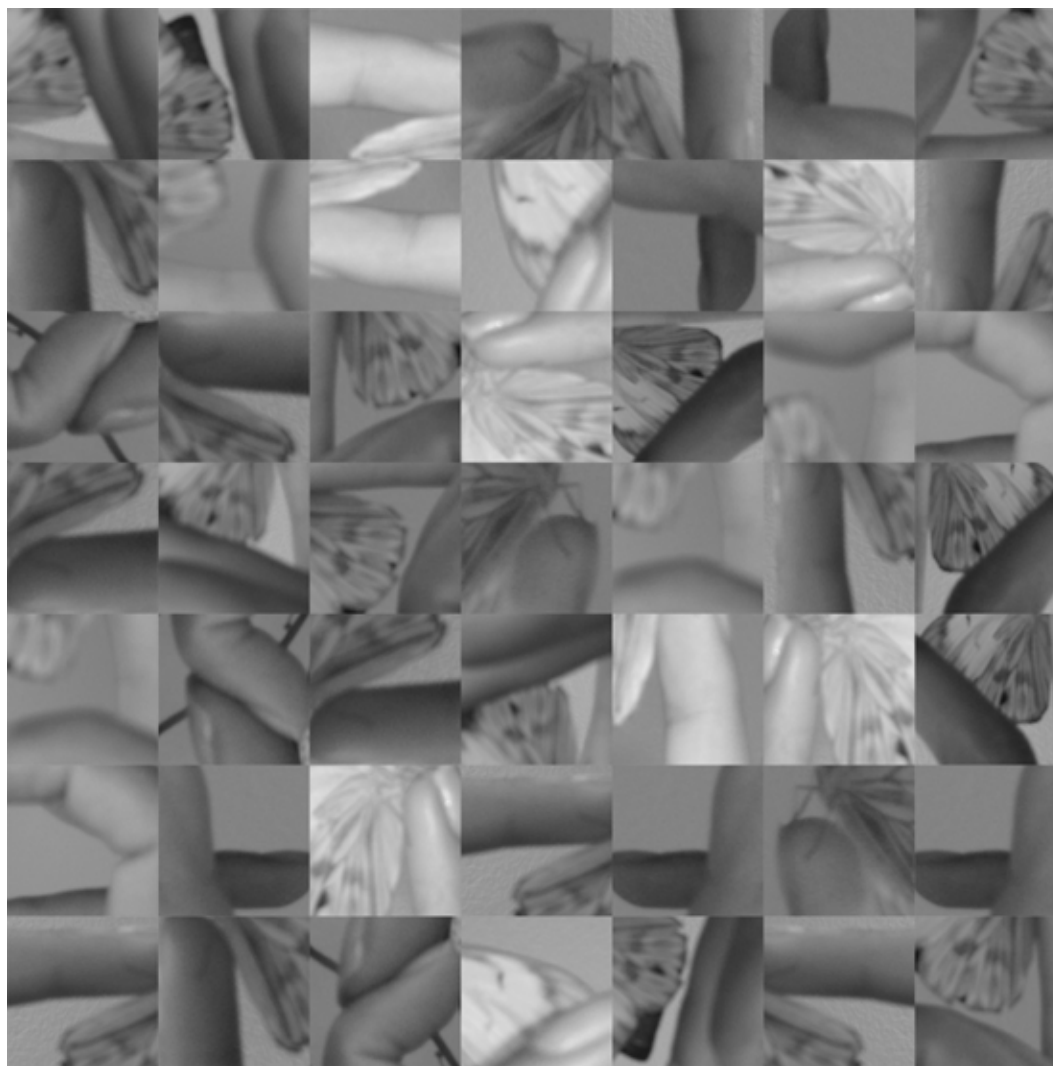


FIGURA 2
CATIA SOARES SILVA,
FLELTE – EPISÓDIO III, 2011
MONTAGEM FOTOGRÁFICA
COM IMAGEM DIGITAL,
70 X 70 CM.

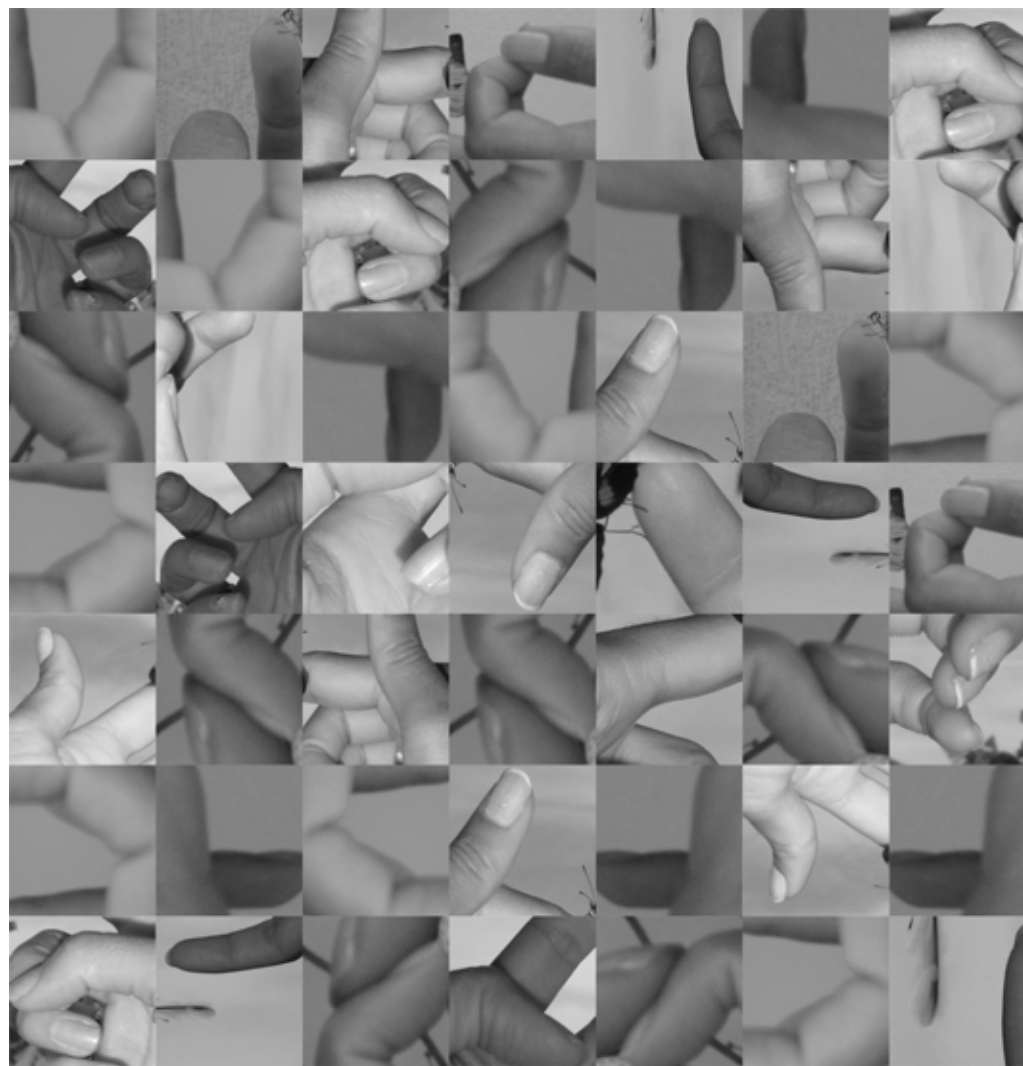
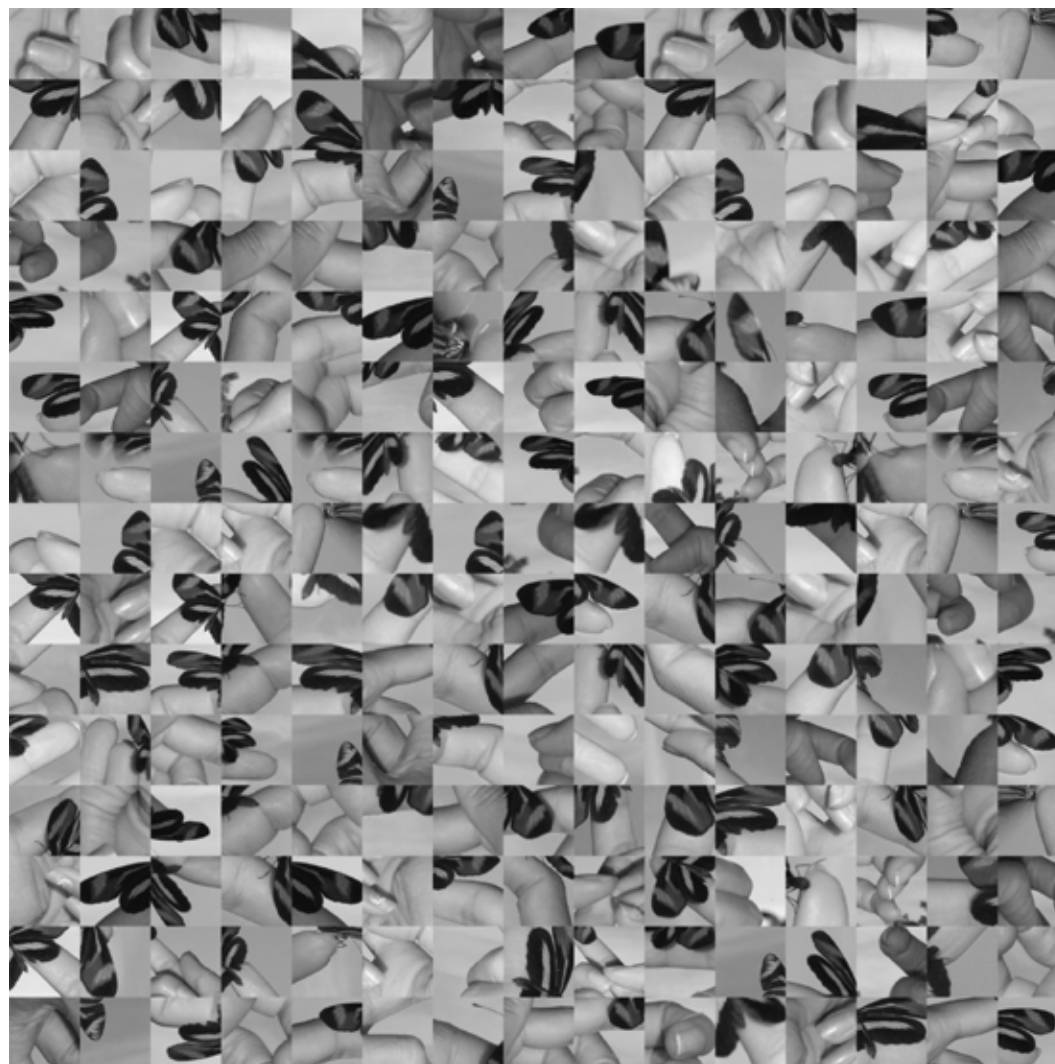


FIGURA 3
CATIA SOARES SILVA,
FLELTE – EPISÓDIO II
(DETALHE), 2011
MONTAGEM FOTOGRÁFICA
COM IMAGEM DIGITAL,
POLÍPTICO, 150 X 150 CM.



Com a hibridização entre a calcografia e a fotografia, na segunda série, *Fragmentos de Contato*, continuo a reflexão sobre a união de duas linguagens artísticas. Essa série é composta por calcografias formadas por meio da composição de 34 matrizes, medindo 5 x 5 cm cada uma, que foram gravadas pelas técnicas de fotogravura e verniz mole, juntamente com a técnica da água-tinta. As gravuras foram fixadas diretamente na parede da Pinacoteca sem moldura. A intenção é de que o espectador dirija seu olhar diretamente para o fragmento impresso no papel, não havendo nada que interfira nesse contato visual. Para uma melhor compreensão do desenvolvimento do processo criativo dessa série, dividi a montagem expositiva das fotogravuras em três etapas, de acordo com as técnicas e matrizes utilizadas.

Fragmentos de Contato I é formada por uma gravura que mede 20 x 74 cm fixada na parede no centro, na altura dos olhos, e por doze gravuras de 12 x 37 cm, distribuídas à direita e à esquerda da imagem central (Figura 4). Partindo de uma fotografia digital fragmentada em dezesseis partes, gravei as matrizes por meio das técnicas de fotogravura e água-tinta¹. Aleatoriamente, comecei a imprimir as gravuras escolhendo cinco placas entintadas, colocando-as de forma organizada sobre a prensa. Coloquei o papel previamente umedecido sobre elas e, com o uso da prensa elétrica, imprimi as gravuras.

¹ Método de gravar em que se coloca sobre a placa de cobre uma resina em grão que a ela adere através de aquecimento com fogo, formando minúsculos pontos isolados de ácido, o que possibilita escalas de valores tonais na impressão.

FIGURA 4
CATIA SOARES SILVA,
*SÉRIE FRAGMENTOS DE
CONTATO I*, 2011
FOTOGRAVURA,
ÁGUA-TINTA,
36 X 222 CM.



Fragmentos de Contato II é formada por quatro gravuras de 35 x 38 cm, fixadas diretamente na parede e distribuídas lado a lado horizontalmente com intervalos de 35 cm entre elas (Figura 5), a partir de dez matrizes gravadas. Após o processo desenvolvido em *Fragmentos de Contato I*, percebi que havia mais um contato que poderia ser criado. Estava trabalhando imagens que representam um contato, por que não criar uma imagem matriz a partir do contato da pele? Com a ajuda do pincel, pintei toda a palma de minha mão direita com neutrol (base usada em gravuras). Com a palma totalmente entintada, fiz uma pressão sobre cada placa de cobre como se minha palma tivesse a função de um carimbo, transferindo a base para as dez placas de cobre, obtendo diferentes fragmentos. Após a secagem, iniciei o processo de água-tinta e, posteriormente, coloquei as placas no ácido para corroer os intervalos onde o neutrol não protegia a placa. Concluída essa etapa, iniciei a produção das impressões.

FIGURA 5
CATIA SOARES SILVA,
SÉRIE FRAGMENTOS DE
CONTATO II, 2011
ÁGUA-TINTA, VERNIZ MOLE,
35 X 38 CM.



Fragmentos de Contato III é formada por três gravuras de 35 x 38 cm, a partir de oito matrizes gravadas novamente pelo processo de fotogravura, utilizando imagens usadas na série Flerte, também fixadas diretamente na parede e distribuídas lado a lado, horizontalmente, com intervalos de 35 cm entre elas (Figura 6). A intenção de voltar à fotogravura foi repetir a técnica com outros fragmentos com índices mais precisos, concluindo, dessa forma, o processo de estudo do contato da placa matriz com o papel. O fato de ter feito três impressões com as mesmas matrizes foi para finalizar a ideia de repetição e de unicidade na totalidade, o que também deixou evidente a questão de que, apesar de ser a mesma placa matriz a ser impressa repetidas vezes, as imagens não ficaram idênticas.

Ao final dessa segunda série, concluí que, mesmo fazendo o processo gestual repetidas vezes, o acaso permaneceu como formador da imagem, já que gerou pequenas diferenças, desde a gravação, através do ácido na matriz, até o processo de impressão. O acaso e o inesperado da transferência da imagem digital para a placa de cobre foram assumidos como parte do processo do meu processo criativo na calcografia. Aprendi que é inevitável que essa transferência não seja da totalidade da imagem, pois o meio que utilizo, sendo manual, através do contato do calor do ferro, dificilmente seria exato. Além disso, o acaso também ocorre na operação da água-tinta e na ação da corrosão química do ácido na placa.

FIGURA 6
CATIA SOARES SILVA,
SÉRIE FRAGMENTOS DE
CONTATO III, 2011
FOTOGRAVURA, ÁGUA-TINTA,
35 X 38 CM.



Na terceira série, denominada *Coleções*, com o intuito de continuar pesquisando a imagem digital e a fusão com a gravura, além de retomar a mesma imagem, decidi usar novamente os recursos da tecnologia e escanear uma a uma todas as gravuras que estão impressas na série *Fragmentos de Contato*. Dividi a montagem das gravuras em dois momentos: um usando as 70 impressões de *Fragmentos de Contato I* e o segundo intercalando as impressões de *Fragmentos de Contato II e III*.

A composição 70 x 10 é formada por sete imagens digitais de 35 x 68 cm, impressas em papel fotográfico, cada uma com dez imagens escaneadas e ampliadas de seu tamanho original de 5 cm para 10 cm (Figura 7), fixadas na parede com um suporte de MDF uma ao lado da outra, com uma distância de 15 cm entre elas. A composição 18 x 15 é um jogo montado da mesma forma como a série *Flerte*, fixada na parede com, um suporte de MDF. É a impressão fotográfica de uma imagem digital com 18 imagens oriundas da série *Fragmentos de Contato II e III* (Figura 8), também ampliadas de seu tamanho original, não repetidas e justapostas, unindo, dessa forma, imagens impressas por meio da gravura e da fotogravura, transformadas em virtuais por meio de escaneamento.

FIGURA 7
CATIA SOARES SILVA,
SÉRIE COLEÇÕES - 70 X 10
(DETALHE EXPOSIÇÃO), 2011
IMAGEM DIGITAL,
35 X 68 CM CADA.



FIGURA 8
CATIA MARIA SOARES
DA SILVA,
SÉRIE COLEÇÕES - 18 X 15,
2011, IMAGEM DIGITAL,
45 X 90 CM.



A quarta série, *Matrizes: Marcas do tempo*, é formada por todas as 34 matrizes gravadas que deram origem às gravuras expostas. Fixadas diretamente na parede, estão distribuídas em três formações, de acordo com a série de impressões a que deram origem (figuras 9, 10 e 11). Uma forma de concretizar a pesquisa através da reflexão final sobre as ações recorrentes para a produção de uma imagem, ações essas que mostram a passagem do tempo, as marcas deixadas repetidas vezes pela ação do ácido, do gesto e do acaso. Pensar sobre como a gravura em metal não tem limites na sua expressão, já que a sua própria matriz é carregada de significados e pode se transformar na própria obra.

Um dos objetivos das quatro séries é o diálogo entre elas, mesmo com seus contrastes e com a separação das técnicas (fotografia e gravura), existe um desdobramento que produz uma narrativa de uma série para outra. Em todo o processo desta pesquisa, a repetição, além de ser se um aspecto formal, é uma possibilidade de pensar sobre a imagem e, mesmo que sutilmente, através dela encontrar a diferença.

FIGURA 9
CATIA MARIA SOARES
DA SILVA,
SÉRIE MATRIZES
MARCAS DO TEMPO I, 2011
PLACAS DE COBRE
GRAVADAS, 35 X 23 CM.

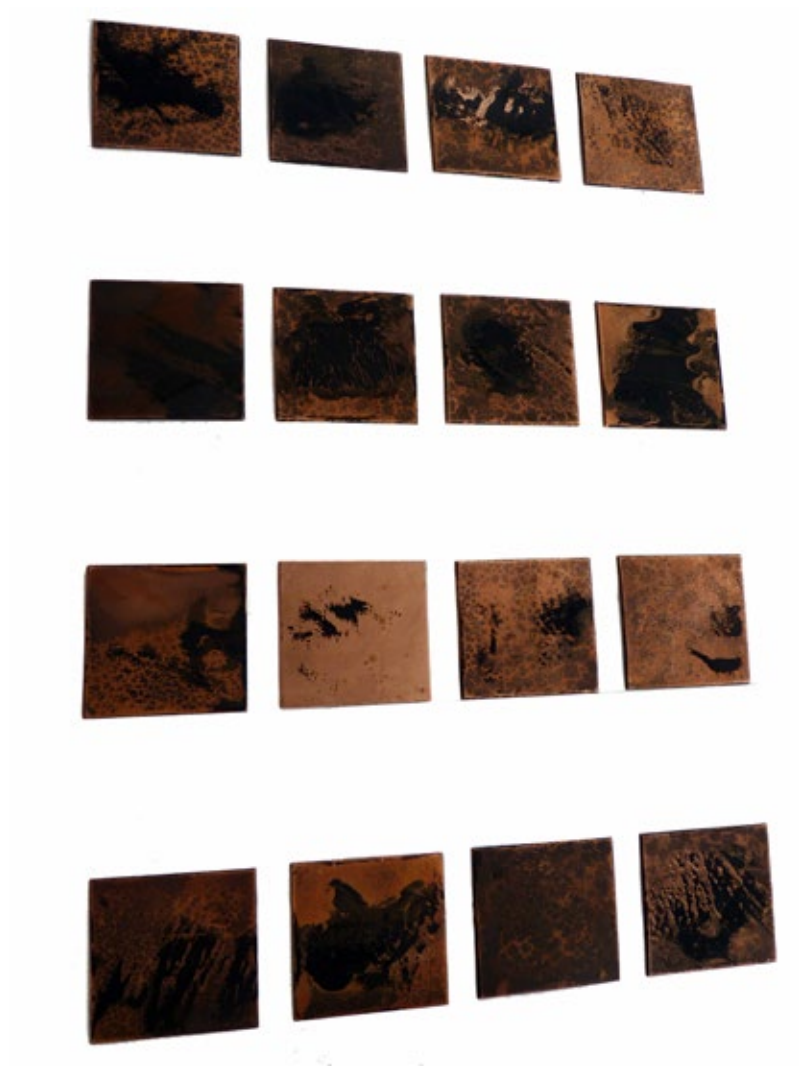


FIGURA 10
CATIA MARIA SOARES
DA SILVA,
SÉRIE MATRIZES
MARCAS DO TEMPO II, 2011,
PLACAS DE COBRE
GRAVADAS, 15 X 29 CM.

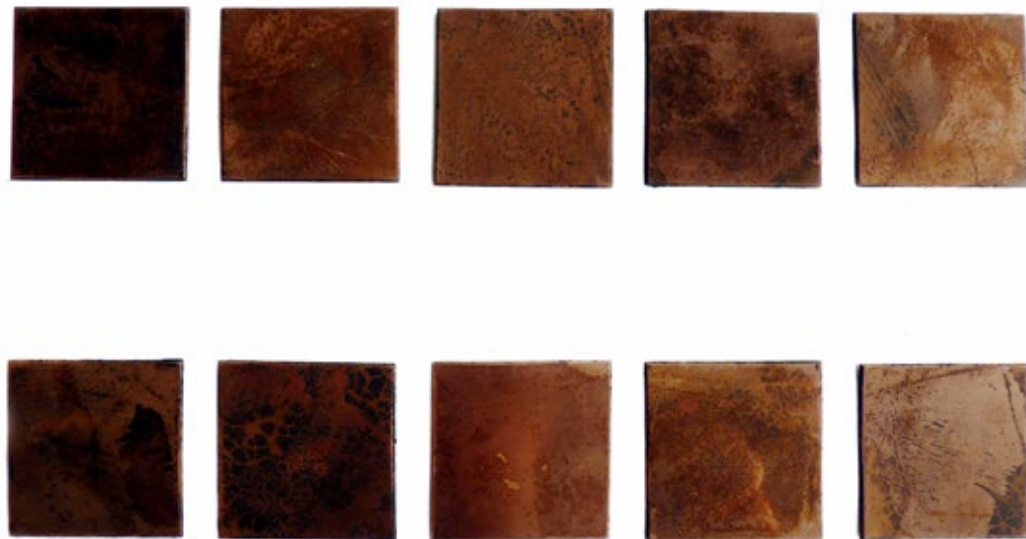


FIGURA 11
CATIA MARIA SOARES
DA SILVA,
SÉRIE MATRIZES
MARCAS DO TEMPO III, 2011,
PLACAS DE COBRE
GRAVADAS, 15 X 29 CM.



Esta pesquisa é o resultado de um processo e da interação com a imagem tanto no meio digital, utilizando os recursos tecnológicos, quanto na produção das matrizes e na impressão das gravuras, buscando aproximações com reflexões teóricas de historiadores de arte, filósofos e artistas que já pensaram sobre alguns conceitos da fotografia e da gravura em metal. Dessa forma, foi fundamental o envolvimento que tive em todo o processo de criação e produção das imagens, deixando fluir meus conhecimentos e questionamentos. Nesse sentido, introduzi o gesto, manual ou mecânico, em cada intervenção na imagem primária, através da fragmentação, da repetição e do acaso na produção.

Referências

COUCHOT, Edmundo, traduzido por Sandra Rey. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2003.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo, SP: Senac, 2010.

Catia M. Soares da Silva (Taquara/RS). Graduada em Bacharelado de Artes Visuais pela Universidade Feevale, 2011. Este estudo faz parte do trabalho de conclusão de Curso em Artes Visuais pela Universidade Feevale, concluído em 2011, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Lurdi Blauth, e revisado para a presente publicação. E-mail: artmania@tca.com.br.

Lurdi Blauth (Montenegro/RS). Artista plástica. Doutora em Poéticas Visuais, pela UFRGS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne/Paris/França, 2003. Docente nos cursos de Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais; Pesquisadora, líder dos projetos, Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade; Texto e Imagem: inscrições e grafias em produções poéticas/Universidade Feevale, NH/RS. Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. E-mail: lurdi@feevale.br.

SISTEMAS DE REGISTRO DO TEMPO

Karen Axelrud

De 2010 a 2011, frequentei a pós-graduação de Especialização em Poéticas Visuais na Universidade Feevale. O processo formal para conclusão de curso foi finalizado, porém as reflexões em torno do tema que desenvolvi não cessaram. No dia 28 de julho de 2012, completei um ano imersa na atividade de fotografar sequencialmente o céu todos os dias e todas as noites. Experiência que foi acompanhada da anotação da data com o ano, o mês, o dia, a hora e os minutos de cada registro. O trabalho final de curso, a série *Sistemas de Registro do Tempo*, contempla quatro meses desse ano de fotografias, de agosto a novembro de 2011. Uma obra temporal, que aprofunda o foco de pesquisa: *A grade como metáfora entre o lógico e o sensível no campo da arte.*

Os trabalhos foram elaborados com desenho e imagem digital, além da grade utilizada como elemento estruturador para articular as fotografias coletadas. A grade, que tem funcionado como ímã em minha produção, traz um lado lógico de linguagem, mas faz também um elo entre geometria e abstração. Aproxima duas vias de entendimento, por um lado, o elemento repetitivo, matemático, e, por outro, aspectos filosóficos e desmaterializados. A grade e os sistemas estão presentes nessa série de obras, e o tempo foi envolvido junto às abordagens reflexivas incorporadas ao trabalho. Na fronteira entre uma realidade objetiva e subjetiva, quem sabe estaria tratando de uma emancipação da grade, questionando onde ficam nossos sistemas e nossas estruturas?

As reflexões começaram com a procura de uma alternativa para rever o cotidiano e abrir outro olhar em relação aos nossos dias. Queria descolar da velocidade com que muitas vezes nos encontramos, entre inúmeras atividades, em um contexto que leva à sensação de não ter tempo. Buscar uma forma para repensar a rotina de vida contemporânea que distancia e torna rara as oportunidades de olhar ao redor e pensar um pouco mais. Juntam-se a essas outras inquietações, como o descontentamento com os sistemas e as convenções com que estamos habituados e convivemos. Do desejo de rearranjar o que está ao redor, procurar fazer da arte um meio que permita revisar o que nos é imposto, parti para novas possibilidades de sistemas.

No início, ao fotografar, a intenção era capturar as cores do céu, sem lugar específico, sem horário determinado. A experiência começou ao levantar a câmera para o alto e registrar a imagem unicamente do céu. Depois do primeiro dia de fotografias, absorvida pela repetição de um gesto que gerava diferença de imagens e de dados numéricos sobre a data e a hora dos registros, a ação de fotografar tornou-se um processo contínuo. Fotografava quando era possível estar em um lugar aberto, sem parar com outras atividades diárias. Foram registros realizados em intervalos, em que o trabalho se acomodou ao meu tempo.

Entre tantas questões que se cercavam, talvez a mais desafiadora tenha sido a busca de como representar visualmente o tempo. Primeiramente, estabeleci uma relação de medidas entre milímetros e minutos com a denominação de tamanho-tempo. Na sequência, a partir dessa convenção, desenhei no computador estruturas em forma de grade, para inserir as fotografias. Resultou na junção de desenho digital, números e imagens dos dias, dos meses e das diversas cores do céu fotografado. Ao articular esses elementos, foram geradas apresentações para o tempo em variações de arranjos estruturados pela grade. Constituem os *Sistemas de Registro do Tempo* como uma nova maneira de ver o cotidiano.

Os registros acumularam-se, percebi que não estava somente fotografando, mas estava observando o céu como representação do infinito. Tornava-se

possível uma conexão com a grade, que não tem bordas, que pode seguir continuamente, repete-se infinitamente. A partir desse momento, surge uma possibilidade de responder à pergunta central presente nas pesquisas junto a este trabalho: qual a metáfora da grade? Essa experiência foi o caminho para ir além da lógica e tentar entender sobre sua sensibilidade. Compreender sobre a duplicidade de sentidos possíveis, o lógico e o sensível, características que se mantinham juntas. Entre outras dúvidas que residem, uma incômoda pergunta: o porquê da estrutura sequencial e linear de produção, da ordem diária e repetitiva das ações definidas. Haveria outras possibilidades? A certeza de que as dúvidas são articuladoras de novas reflexões e percepções e que a opção de deixar algumas lacunas em aberto permite que outras alternativas comecem a acontecer. Ao colocar uma data-limite para concretizar a conclusão do curso, ficou perceptível que mais investigações ainda iriam surgir em torno desse tema infinito. Não sei se a incorporação do tempo como fonte de pesquisa foi um lugar para me encontrar ou para me perder.

Retomo palavras de Haroldo de Campos em *Galáxias*: em que o fim é o começo, uma entre tantas possibilidades de um começar que explora nesse poema. Em associação, começo a pensar pelo fim dessa exposição. Uma situação oportuna, já que venho refletindo sobre o tempo, já que as fotografias do céu experimentaram o olhar por um caminho temporal, buscando entender suas relações com nossa vivência e suas possibilidades e seus desdobramentos no meio da arte. Ao tentar mudar a ordem de tempo que até então orientou

este trabalho, através de memórias, faço um caminho de volta ao processo de realização da exposição dos *Sistemas de Registros do Tempo* no espaço da Pinacoteca de Artes da Feevale.

A ocupação do espaço expositivo poderia ter estreita relação com o pensamento sobre a obra? Já tinha estado na pinacoteca algumas vezes, mas, em cada momento, estamos em uma condição de percepção diferente, portanto, permaneciam questões como uma exposição poderia ser proposta. O entendimento do espaço foi complementado através de fotografias, de uma planta baixa e de uma perspectiva eletrônica para visualização em três dimensões. A realização desses desenhos técnicos foram a base para iniciar a pensar sobre o espaço a ocupar.

A Pinacoteca era diferente do idealizado espaço do cubo branco. Como apresenta O'Doherty¹, na galeria, o mundo exterior não deve entrar. Há um princípio de aparência atemporal, resguardada da passagem do tempo. O cubo branco promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais. Retomando suas notas sobre o espaço da galeria, O'Doherty afirma que é local sem sombras, branco, limpo, artificial, o recinto consagrado à tecnologia da estética. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo, nela se elimina o espectador, a própria pessoa. O espaço encontrado na

¹ O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte.** Martins Fontes, 2002.

Pinacoteca não era neutro nem regular, continha uma diversidade de elementos internos. Como se acomodar a uma sala com uma geometria irregular bastante presente, modeladora? Sem a intenção de travar um questionamento ou uma intervenção crítica com relação à galeria, havia o interesse em unir a obra ao espaço. Os trabalhos a apresentar não tratavam de oposição, mas da coexistência do construído (representado pela grade) com a obra poética. A primeira obra finalizada foi *Linha do Tempo*, e sua proposta de ocupação era de preencher o perímetro da sala, para que formasse uma linha de percurso contínua e sequencial na visitação. Provocaria o andar ao lado do trabalho para acompanhar as obras, fruto da experiência do passar do tempo. Em função das dimensões diversas de cada parede, sem conseguir um divisor comum, ficou suspensa essa alternativa. As medidas eram extremamente importantes para a representação do tamanho-tempo e alterar essa característica seria eliminar um ponto essencial da obra. Entre tantas decisões a tomar, era importante obter um equilíbrio entre a viabilidade prática da exposição e melhor apresentar os trabalhos, não perder sua identidade.

As características diversas da sala poderiam tornar-se dado integrante no trabalho, o que encaminhou a seguir com a produção prática juntamente com o pensamento sobre sua composição na Pinacoteca. Fiz a escolha de quatro partes da galeria e, para cada uma, disporia um trabalho específico - uma maneira de trazer a obra ao encontro do lugar. Interessava que

houvesse relação das obras entre si, delas com o espaço, uma sintonia de elementos que o planejamento poderia prever. O processo também deveria ser prático, pois montagem e desmontagem seriam realizadas no mesmo dia, em poucas horas. O tempo exíguo que foi determinado levou a uma organização preliminar. A opção foi seguir conforme algumas características que já acompanhavam o trabalho, como ordem e precisão. Poderia, através do planejamento detalhado, minimizar definições no dia da exposição, tentar aproveitar mais tempo ao lado da montagem finalizada.

Ficava clara a importância da experiência de pensar o espaço da galeria em relação ao trabalho. A obra, como um todo, deveria atender não somente a explanação de uma pesquisa, mas ter autonomia e articular-se na sala expositiva. Estudos de disposição de cada obra produzida foram feitos até chegar à composição final. A unidade de tempo, base do trabalho, era de um dia, o que permitiu trabalhar com variações de escala. O vazio foi considerado como um respiro entre cada obra, na possibilidade de ver cada uma sem a interferência da outra. Para trazer uma percepção ao espectador mais conectada ao trabalho possível, a colocação das peças ficou ligeiramente acima da altura dos olhos, para que o olhar se dirigisse ao alto, remetendo ao foco da experiência que foi fotografar o céu. Ao visualizar a Pinacoteca como um lugar propositivo, foram expostos documentos de trabalho, procurando mostrar, dessa forma, o processo como um caminho de sua evolução. Assim,

estiveram juntos estudos e obras finalizadas. Foi importante aproveitar a situação de estar dentro da universidade, mesmo no momento de conclusão de curso, ainda assim, levar o trabalho para a discussão e o diálogo.

FIGURA 1
LINHA DO TEMPO
FOTOGRAFIA
E DESENHO DIGITAL.
10 X 10 X 72 CM.



Montagem de fotografias de 10 dias, apresentados em uma sequência linear. Elaborada em módulos de um dia, sobre uma base que é uma grade e que possui medidas que correspondem com a hora. Respeitam a proporção gráfica em que um milímetro é igual a um minuto. Cada trabalho se apresenta como uma régua de medição do tempo que contém vinte e quatro horas. Nessa estrutura de grade, estão inseridas as imagens coletadas. Dessa forma, cada fotografia tem seu tamanho-tempo próprio.

FIGURA 2
REGISTROS DO TEMPO
ANIMAÇÃO 41:37 MIN.



Sequência de 499 fotografias dos quatro meses de registros. A escrita do tempo aparece no centro de cada imagem, com sua inscrição de ano, mês, dia, hora e minutos exatos. Montagem que apresenta o percurso temporal experimentado, em que estão ordenadas todas as fotografias realizadas.

Três painéis com estudos de sistemas:

Painel 1 - Grade dia, com Sete dias sequenciais.

Painel 2 - Grade mês, com Hora do Almoço, Noites de Dezembro, Segundas Cinzas, Transparência, Uma semana em um dia.

Painel 3 - Grade cor, com Paleta de Agosto, Setembro, Outubro e Novembro e Um centímetro por dia sobre fundo branco e negro.

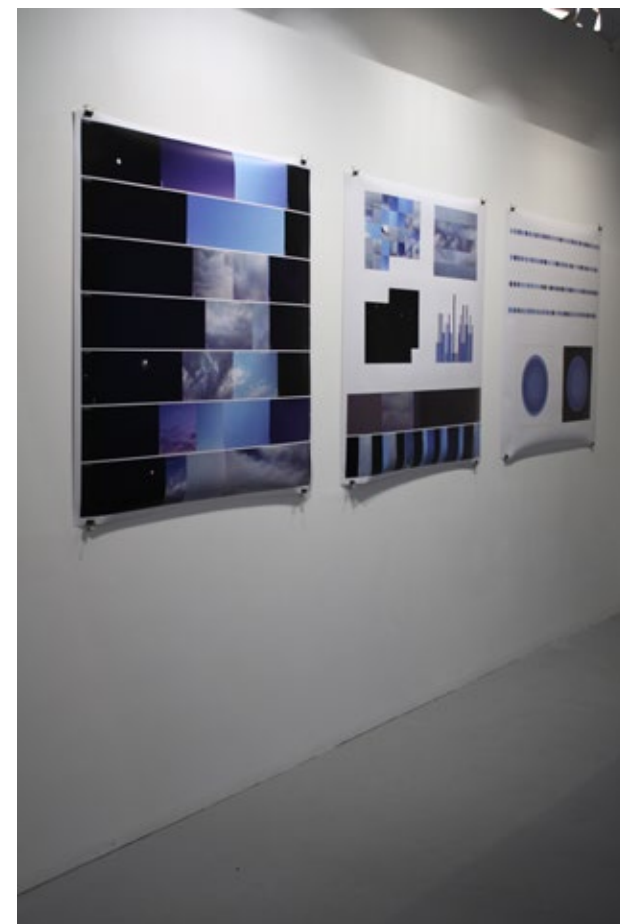


FIGURA 3
*ESTUDOS DE SISTEMAS
DE TEMPO
GRADE DIA - GRADE MÊS
- GRADE COR
FOTOGRAFIA E DESENHO
DIGITAL. 3 X 120 X 120 CM.*

FIGURA 4
CONSTRUÇÕES DE POÉTICAS
INFINITO I E II
FOTOGRAFIA E DESENHO
DIGITAL. 100 X 144CM.



Dois trabalhos nos quais imagem e grade se desprendem uma da outra. A grade está apresentada como uma figura independente, como uma colagem sobre fotografias ampliadas do céu cinza. Em *Infinito I*, a grade está em campo expandido, repetindo-se até a borda. Conceitualmente, representa o céu infinito e a grade também infinita. Em *Infinito II*, a grade é menor, está solta. No centro do trabalho, representa a unidade, a régua de medição de um dia do sistema.

Ao final da apresentação, mais próxima de uma resposta sobre a metáfora da grade, ficou nítido que não houve uma opção entre o lógico ou o sensível. Foram incorporadas as duas situações, como características que carregamos, em eterno contraste. A grade absorvida através de uma experiência, não tratando unicamente de ordem, lógica e geometria. Não somente plano, mas também como percepção sensível. Não era a imagem do céu o mais relevante, mas sim sua própria articulação com a grade. Seria o sistema, a diferenciação da apresentação de algo que vemos todos os dias, que poderia nos fazer refletir?

Por um lado, acumulam-se ao ano de fotografias as horas de elaboração da produção das obras, em tempo espesso, prazeroso e de sensibilidade alongada. Por outro lado, no preparo da exposição, acumulam-se horas de expectativa, no imaginário, sobre o que decorreria passo a passo, entre esforços para tentar prolongar as horas de apresentação, em que o tempo incontável correu.

Com o fim do processo de desmontagem, o vazio do espaço acompanhou a sensação de um vazio de tempo, passado velozmente. No dia da exposição, foram consumidas ao todo sete horas, as quais pareceram durar menos do que contou o relógio. No final, ficou o que poderia ser contado dali para frente. Restou o desejo da permanência daquele tempo, de uma exposição que habitou poucas horas a Pinacoteca.

A produção e o trabalho sobre o tempo continuaram em processo, portanto, final preciso não houve. Nessa tentativa de inverter o caminho, busco por seu início, mas é difusa a lembrança de quando efetivamente começou. Portanto, posiciono-me em trajetória de um meio para outro meio. Sem uma possibilidade de definição exata, tal como tentei recompor as memórias do processo de ocupação da Pinacoteca, escolho uma imagem para representar esse momento de fechamento de curso. Encontro-me em movimento, percorrendo etapas de construção poética. Sob diferentes percepções, o tempo segue, passando.

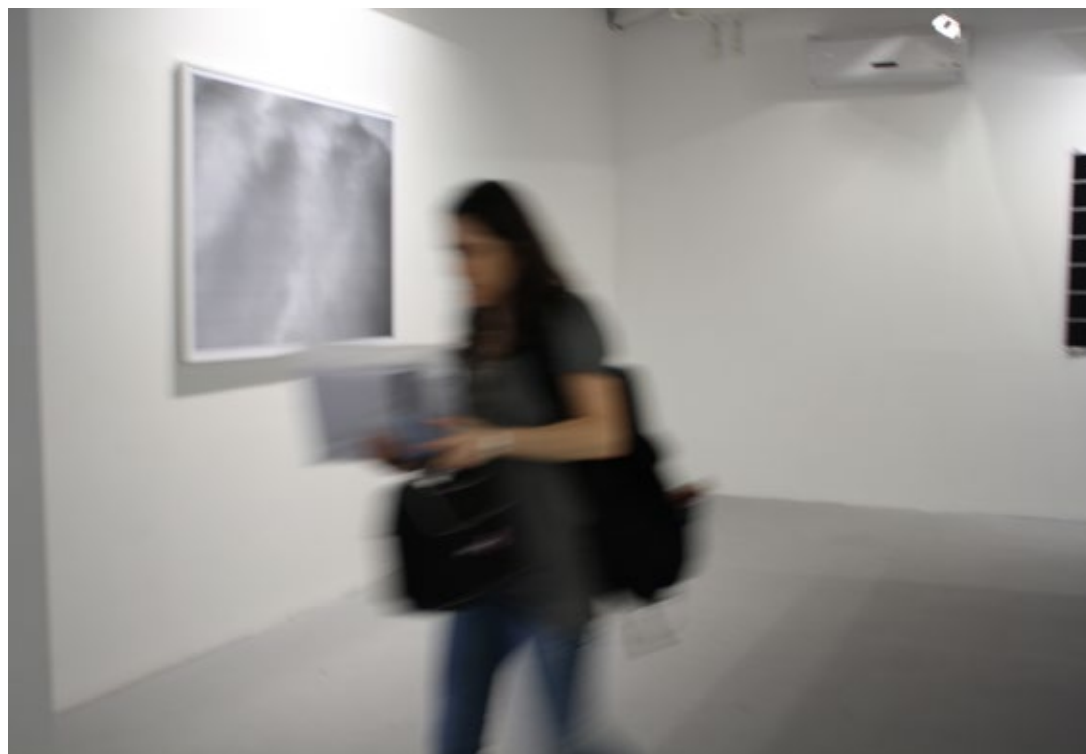


FIGURA 5
KAREN AXELRUD

Karen Axelrud nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, em 1965. Formada em arquitetura e urbanismo pela UFRGS, atuante na área desde 1990. Pós graduada em artes, na Universidade FEEVALE, em Pintura, Desenho e Instalação em 2012. Desenvolve estudos e prática no campo da arte desde 2005, tendo realizado exposições em instituições de ensino como UCS, FEEVALE, ESPM. e-mail: karenaxelrud@gmail.com, blog: karenaxelrud.blogspot.com.br.

SOM, RITO E CORPORALIDADE

SOM E IMAGEM EM DIÁLOGO

*Ana Cláudia Specht
Denise Blanco Sant'Anna
Lúcia Teixeira*

Descrever uma aproximação entre os projetos de extensão Movimento Coral Feevale e Pinacoteca é uma experiência nova, desafiadora na montagem artesanal da escrita. É um diálogo entre um prédio com imagens que ecoam no silêncio e outro prédio, ao lado, que reverbera sons que se perdem no tempo e no espaço. As tentativas quase caracterizam um amor platônico entre esses projetos, promessas de aproximação, tentativas de envolvimento, com muito cuidado para não invadir ou agredir os espaços delimitados pela própria arte, pelos objetivos de cada projeto, bem como pelos seus fazeres.

Cabe relatar que, no ano de 2011, a Universidade Feevale agregava 38 projetos continuados de extensão, oriundos dos Institutos Acadêmicos, com atendimento às demandas sociais de diversos públicos. Esses projetos

seguem os princípios de extensão considerando a indissociabilidade entre o ensino e a pesquisa, servindo de complementação à formação acadêmica e ao desenvolvimento da sociedade. Nesse contexto, os Projetos de Extensão Movimento Coral e Pinacoteca estão inseridos no Programa Artístico e Cultural da Universidade. O Movimento Coral compreende um espaço de desenvolvimento musical e vocal oferecido a acadêmicos, comunidade, funcionários e professores. É constituído por três coros e dois laboratórios de canto, tendo como objetivo promover o desenvolvimento das capacidades expressivas através do fazer musical em grupo, focando o processo de formação vocal e educação musical numa perspectiva de inclusão, socialização e humanização. Além das interfaces com disciplinas da Graduação e da Pós-graduação em diferentes áreas do conhecimento, promove ações com outros projetos de extensão.

Dessa forma, o que aconteceu entre os dois projetos enamorados pelo som e pela imagem caracteriza uma interface realizada entre o Movimento Coral e a Pinacoteca da Universidade Feevale. A atividade foi desenvolvida pelo Coro Unicanto Feevale, que representa um grupo de canto coral do projeto, agregando 28 integrantes entre 17 e 58 anos de idade. Esse grupo ensaia todas as segundas-feiras, das 19h30min às 22h15min, e conta com regente e preparadora vocal.

Possibilidades de diálogo

A atividade que será relatada representa possibilidades de interlocução entre som e imagem, uma ação que não é comum no trabalho de canto coral, pois em geral os coros focam o aprimoramento do cantar e o desenvolvimento de um repertório visando a uma *performance* musical. A possibilidade de criar essa conexão entre Pinacoteca e Coro Unicanto surgiu com o intuito de participar do Festival de Artes da Universidade, evento de que o grupo já havia participado apresentando músicas do seu repertório. Cantar na Pinacoteca, na rua coberta, no auditório é trivial para os coros, e os esforços estão sobre essa *performance*. Porém, é comum emergir na avaliação do grupo um distanciamento entre os projetos e o curso de Artes Visuais em que a apreciação se dá sempre de uma forma unidirecional, sem uma conexão ou intersecção entre as artes e os fazeres artísticos. Nesse sentido, a interface entre o Coro e a exposição de obras da Pinacoteca com a ideia de desenvolver uma leitura sonora das obras era um grande desafio: representava uma experiência única e desconhecida para cada cantor participante e para a equipe que coordenou essa atividade.



FIGURA 1

O fazer no canto coral está muito apoiado em atividades de execução, porém é importante ressaltar que a composição e a improvisação integram a proposta desenvolvida nesse projeto de extensão, pois consideramos o Canto Coral um espaço de educação musical que visa também a desenvolver a capacidade criativa dos integrantes. Essas ideias, que buscamos integrar na prática de canto coral, já vêm sendo discutidas há mais de um século por educadores musicais. Podemos citar alguns autores que provocaram um repensar sobre a educação musical no século XX, como Paynter (1972), Schafer (1991), por atribuírem grande importância às atividades criativas musicais (improvisação e composição). Propuseram um novo olhar para a interação com a música, através da manipulação dos elementos musicais de acordo com o imaginário sonoro que cada um é capaz de criar. Schafer (1991) comenta que a ideia de abrir para possibilidades criativas na educação musical iniciou-se com poucos e, gradativamente, as novas ideias foram iluminando outros educadores e instituições educacionais. Estendendo essas ideias ao Canto Coral como espaço de educação musical, consideramos importante pensar sobre a participação ativa dos cantores, sendo críticos, reflexivos e criativos. Nessa perspectiva, Paynter (1972) aponta a criatividade como o fator fundamental para o envolvimento com a música e salienta que todas as propostas que enfocam a criatividade apresentam os seguintes pontos em comum: a imaginação e o fato de que é o indivíduo quem manipula e elabora os materiais à sua disposição, e que isso possibilitará uma “[...] escritura creativa,

teatro creativo, danza creativa – y no podríamos imaginar las artes plásticas como una materia *no-creativa*. Entonces por qué no música creativa?” (idem, p. 8). Enfatiza a importância de se pensar em uma vertente interdisciplinar no ensino da música, abrindo possibilidades de relações com as outras formas de expressão artística. Nesse sentido, a criação musical pode estabelecer relações com a escrita criativa e as artes visuais, o teatro e a dança, oferecendo um amplo campo de realização, favorecendo o desenvolvimento da criatividade, o trabalho com a imaginação, a experimentação e a manipulação de materiais para adequá-los às ideias imaginadas. Nesse trabalho com o Coro, foi possível ampliar o fazer musical dos cantores, possibilitando novos olhares, novas escutas e a descoberta de novas formas expressivas.

Enamoramento

O desejo de aproximação, a intenção de interagir, a curiosidade alimentada por exemplos externos e a vontade de participar mais ativamente realizando uma atividade musico-vocal diferenciada propiciaram uma conversa informal entre o coordenador da Pinacoteca e a equipe do Movimento Coral Feevale. Nessa troca de ideias, foi sugerida uma aproximação entre um dos grupos que integram o Movimento Coral e a proposta do artista plástico Eduardo Haesbaert, em uma exposição intitulada “Próximo Plano” na Pinacoteca da Universidade.

Eduardo Haesbaert

Próximo Plano

FIGURA 2

O grupo escolhido foi o Coro Unicanto Feevale, sendo que, nos objetivos de sua formação, constam a participação de projetos e ações que integram diferentes linguagens. Esse grupo já teve experiências de criação e improvisação musical anteriores, inclusive com elaboração de arranjo em grupo. Porém, em um primeiro momento, a proposta causou certo desconforto, pois ao mesmo tempo em que poderia resultar em um espaço de exercício da criatividade musical, a conquista dos cantores para esse tipo de atividade não costuma ser tarefa simples, uma vez que precisam deixar, por algum tempo, o ensaio de seu repertório. Mudar a rotina de ensaios através de outras estratégias de desenvolvimento musical (criação e improvisação) que viabilizem a busca de novas sonoridades muitas vezes não é concebido como música ou o resultado sonoro não é considerado satisfatório pelo próprio cantor. E a proposta era a criação musical a partir da obra do artista.

Os preparativos

Assim que o convite foi formalizado entre os projetos, propusemos a atividade ao grupo. O coordenador da Pinacoteca veio até o ensaio e conversou com os cantores. Estavam presentes também a coordenadora do Movimento Coral, a preparadora vocal e a regente do coro. Nessa ocasião foi discutida a ideia de conhecermos os espaços que são ocupados pelas Artes

Visuais e fomos visitá-los. Uma visita que poderia ter acontecido muito antes, pois os prédios que abrigam os ateliês do curso de Artes Visuais também são vizinhos do Movimento Coral. Essa movimentação foi necessária para que houvesse uma aproximação com os acadêmicos das Artes Visuais no fazer artístico, na manipulação dos materiais e nas técnicas utilizadas. A pergunta latente em muitos coristas estava sobre a criação de uma obra de arte, existia uma necessidade de desmistificar um pouco essa linguagem que tantas vezes era distante desses sujeitos cantantes. Na visita aos ateliês, além de conhecer o espaço e algumas obras, tivemos a oportunidade de conversar com os acadêmicos, os quais nos explicaram como são utilizados os materiais e como surgem as ideias para as criações – em quadros, colagens, esculturas ou mesmo instalações – a partir de materiais do cotidiano e que, muitas vezes, nos passam despercebidos. E retornamos para a sala do Movimento Coral cheios de novidades e questionamentos. Poucas respostas, simplesmente desassossegados pela própria incapacidade de produzir sonoridades para além da proteção acústica da sala de ensaios. Esse espaço, agora silencioso, dava espaço para a discussão entre os cantores sobre o que tinham visto e qual tinha sido a sensação sobre a visita àqueles espaços. Para a grande maioria, essa visita era novidade e foi muito inusitada.

Na semana seguinte, após a visita aos ateliês e conversação com os acadêmicos de Artes Visuais, era o momento de visitarmos a Pinacoteca, que

estava sendo preparada para a exposição "Próximo Plano", com obras do artista plástico Eduardo Haesbaert. Entramos na Pinacoteca e nos deparamos com quadros em branco e preto e com traçados em formas retilíneas. As reações do grupo foram as mais diversas. Ao avaliarmos o que tínhamos visto, surgiram diferentes opiniões. Alguns pensavam que a obra passava uma sensação de depressão, de solidão, de escuridão, criticavam-na ou duvidavam da própria capacidade de apreciação: "quem usa mais preto que branco não é depressivo?"; "desse tipo de arte eu não gosto"; ou ainda: "eu acho que não tenho sensibilidade, não acho nada interessante". Procuramos fazer relação com a linguagem musical e comentamos também o quanto estamos distantes da música chamada contemporânea, porque não a compreendemos, porque talvez não faça sentido, em um primeiro momento, para nós.



FIGURA 3

Além da visita à exposição, o coordenador da Pinacoteca havia nos passado um *folder* da exposição com fotos dos quadros e um “roteiro de uma ação no espaço”, que trazia informações breves sobre os materiais utilizados pelo artista e uma espécie de roteiro sonoro, escrito: “Som direto: batidas de martelo/fita crepe descolando do rolo”. Em um primeiro momento, chegamos a cogitar utilizarmos esses sons na sonorização, mas após a escuta das falas dos cantores, resolvemos trabalhar sobre as impressões deixadas neles pelas obras.

Nesse mesmo *folder*, havia ainda outra possibilidade de exploração na criação: o título de uma das obras chamava-se “Casa Inundada”, inspirada em um conto homônimo de Felisberto Hernández, escritor uruguaio, publicado no livro “O cavalo perdido e outras histórias”. Chegamos a ler esse conto fantástico para o grupo e o enviamos pelo *e-mail* do coro, a fim de que pudesse escolher um trecho para sonorização. A ideia era a de trabalharmos com uma linguagem (de texto) que se aproximasse mais da linguagem músico-vocal. Essa ideia foi abandonada no mesmo dia em que faríamos a primeira intervenção, após a conversa com uma artista plástica que questionou a utilização de outra linguagem – no caso, a literária – para a aproximação da obra do artista. Perguntou por que não tentávamos fazer uma leitura direta das artes visuais para a música.

A atividade de sonorização

Já estávamos na terceira semana, seria a terceira segunda-feira de olhares desfocados e bocas cerradas. Alguma coisa teria que impulsionar o início dessa composição em grupo. Por enquanto, apenas pausas. Após longa reflexão sobre as falas dos cantores coletadas na avaliação posterior à apreciação da exposição, nosso “próximo plano” seria partir das próprias impressões trazidas pelos cantores no ensaio anterior. Iniciamos a atividade na sala de ensaios do grupo, ouvindo exemplos de músicas que se utilizam da voz falada ou cantada e de outros sons que exploram diversas possibilidades sonoras com o uso da voz. Foram ouvidos exemplos de poemas de Arnaldo Antunes (ANTUNES, 2005) e do CD Texturas Sonoras, áudio na hipermídia de Sérgio Bairon (BAIRON, 2005).



FIGURA 4

Em seguida, munidos de folhas grandes de papel pardo e canetas hidrográficas, dirigimo-nos à Pinacoteca e dispusemos as folhas diante de cada quadro. Foi solicitado que os cantores formassem grupos de número variável de integrantes. Era necessário somente que cada um se colocasse diante da obra que mais lhe chamava a atenção, seja por que motivo fosse. A tarefa, então, seria a de escrever palavras que expressassem as diversas emoções que cada cantor havia sentido diante do quadro. Em um terceiro momento, a regente passou por cada grupo tentando incentivar os participantes a criar um fio condutor de sua sonorização: uma espécie de *ostinato*¹ que os ajudasse a organizar a criação. Para isso, foram lembrados os exemplos musicais ouvidos: os diferentes usos da voz falada e cantada, a exploração de dinâmicas, sussurros, timbres vocais, alturas e durações diversas. Os grupos ganharam um tempo para criar, explorar alguns recursos e organizar sua proposta de sonorização. Em seguida, apresentaram uns para os outros. Todas as atividades foram filmadas.

¹ Motivo ou frase rítmica e/ou melódica que é persistentemente repetida.

FIGURA 5



No ensaio seguinte e último, retomamos as criações da mesma maneira: cada grupo se colocou diante do quadro escolhido, retomando os papéis nos quais haviam escrito suas impressões sobre as obras. Tentaram lembrar o que haviam criado no encontro anterior. Houve cantores que não compareceram e também outros que não haviam participado do primeiro momento e que, nesse dia, puderam comparecer. Todos se integraram à proposta. Ao final, novamente, apresentaram uns para os outros e surgiram ideias para a apresentação, que seria no dia seguinte. Criou-se uma ordem a um sinal, o grupo que estava se apresentando ia “morrendo” e dando passagem ao próximo, na ordem. Alguns grupos associaram também movimentos às sonorizações, levaram instrumentos musicais de percussão leve (pau de chuva, maracas, entre outros). Após a apresentação de cada grupo, ficou combinado um retorno de todos ao mesmo tempo e, novamente, a saída de cada um, restando um último grupo para o final.

A apresentação

Acolhendo as ideias que integraram a montagem da *performance*, os cantores trouxeram lanternas para o dia da apresentação, a fim de realizarem com um mínimo de iluminação ambiente. Naquela noite, foram realizadas três apresentações na Pinacoteca, pois o Festival de Artes ocorre durante

toda a noite, e as visitas acontecem em momentos distintos. O retorno do público, formado por estudantes e professores de Artes Visuais e público em geral, foi muito positivo. Segue trecho de depoimento enviado por uma das professoras presentes durante a *performance* à coordenação do Movimento Coral: "Parabéns, o trabalho deveria ser reproduzido no Seminário de Artes, pois tem tudo a ver com a licenciatura, com o ensino da música nas escolas e tantas outras interfaces" (Coordenadora do curso de Artes Visuais).

O que essa aproximação provocou nos cantores
e como se refletiu no seu desenvolvimento músico-vocal

Dentro do Movimento Coral Feevale, junto ao Coro Unicanto, temos a oportunidade rara de podermos trabalhar com dimensões não muito comuns à prática coral, que costuma se caracterizar quase que somente pela execução músico-vocal. As experiências de apreciação musical e de composição/improvisação ficam evidenciadas em atividades como as que têm sido propostas como desafio ao grupo. Nelas os participantes – aqui incluídos cantores e profissionais envolvidas – são desafiados em todos os sentidos; a aproximação com outras linguagens artísticas força um repensar também a própria linguagem coral, que precisa encontrar outros sentidos nos

sons – agora não mais atrelados necessariamente à palavra. O uso da voz, normalmente, em canto coral, apoiado em uma técnica de canto, aqui, nessas atividades, permite-se soar mais livre, menos “técnica”.

Os obstáculos encontrados não foram poucos, principalmente no que tange à motivação e à participação ativa dos sujeitos cantantes. O maior desafio para os profissionais nesse contexto é a criação de estratégias significativas que visam a aproximar os cantores de uma linguagem talvez menos conhecida, propondo atividades que lhes façam sentido, trazendo alguns parâmetros que ajudem a nortear o trabalho musical em que, a princípio, “se pode tudo”. Isso significa abrir possibilidades para que o sujeito possa se desenvolver musicalmente tanto em grupo quanto individualmente, o que está diretamente ligado às estratégias que são propostas em contextos diferenciados de aprendizagem, favorecendo a participação ativa de todos.

O que podemos dizer sobre as impressões que o “próximo plano” provocou está apoiado nas aprendizagens que a aproximação dos projetos proporcionou. Observamos que a proposta de leitura sonora das obras do artista possibilitou uma aproximação dos cantores com ele, tendo instigado muitos a buscarem informações sobre quem ele era e conhecer um pouco mais de suas obras por meio da internet. Além disso, esse tipo de atividade promoveu uma quebra de paradigmas entre os participantes, uma vez que provocou outros olhares sobre as artes visuais e o canto coral, levando à

reflexão sobre os diferentes usos da voz, sobre o que é música, sobre o que é arte e qual a sua função. Desassossegou, elevou o grupo para um “plano mais próximo”.

As falas que emergiram da experiência apresentam uma ampliação do olhar. A percepção sobre outras possibilidades do canto em grupo ficaram evidenciadas em algumas falas: “a gente saiu de um tipo de construção lógica, racional, aqui, do coro, para uma coisa que, a princípio, não fazia sentido”; “a gente saiu daquela segurança que o coral traz; aqui, no coral, somos um grupo e ali, a atividade nos forçou a ficarmos individualmente em evidência. Pra mim foi muito bom”; “a gente está acostumado com aquela coisa assim bonitinha, quadradinha... Poder tentar, não achar que é ridículo; é uma coisa nossa, nós que estamos criando”. Nesse sentido, Schleder (1999) ressalta a importância que tem para o indivíduo a escolha e a ação, “[...], pois isto possibilita a exploração de novas ideias, novas possibilidades, oportunizando a descoberta e a estimulação do potencial criador” (idem, p.27).

Para além das questões musicais, uma cantora trouxe, ainda, a importância da modificação do olhar em relação às artes visuais: “a atividade ajudou a enxergar as artes visuais também de outra maneira, abriu horizontes, pois, de início, não tínhamos entendido as obras”.

Pinacoteca: um espaço de experimentações e novas significações

Este é apenas um pequeno relato de uma ação caracterizada como interface entre dois projetos de extensão. Nossa intenção é apresentar uma das ações da Pinacoteca em parceria com o Movimento Coral que está para além do que podemos ver, para além das exposições. São ações que se perdem no tempo e no espaço, mas são perpetuadas nas aprendizagens e na sonoridade de cada sujeito que fez sua voz ecoar nesse espaço às vezes branco, às vezes colorido. Um espaço que se transforma periodicamente, quase um “espaço camaleão” que está aberto à comunidade, está aberto a novas criações e muitas experimentações. Essas ações têm a intenção de promover aproximações e ampliar conexões com outras áreas de conhecimento, possibilitando novas sensações e vivências. É um espaço aberto, que expõe opiniões, olhares e conceitos. É um espaço de formação e de criação. É um espaço vivo que pulsa e ecoa.



FIGURA 6

Referências

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras**: áudio na hipermídia. São Paulo, SP: Hacker, 2005.

BÜNDCHEN, Denise B. Sant'Anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo**: uma abordagem construtivista na prática de canto coral. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

PAYNTER, John. **Oir, aqui y ahora**. Buenos Aires, AR: Ricordi, 1972.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo, SP: Unesp, 1991.

SCHLEDER, Tânia Stoltz. **Capacidade de criação**: introdução. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

Ana Claudia Specht - Psicóloga, formada pela Unisinos, mestre e doutoranda em Educação pela UFRGS. Professora da disciplina Canto e Técnica vocal do curso de especialização em Música: ensino e expressão da Universidade Feevale. Preparadora vocal e técnica vocal do Projeto de Extensão Movimento Coral Feevale e do coro Feminino do Hospital Moinhos de Vento de Porto Alegre.

Lúcia Teixeira - Docente junto ao Curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista, do IPA. Exerce atividade docente também no curso de Especialização em Música: Ensino e Expressão, da Universidade Feevale. É mestre em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, atualmente, doutoranda pela mesma instituição. Rege o Coro Feminino do Hospital Moinhos de Vento.

Denise Blanco Sant'Anna - Graduada em Licenciatura em Música e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora de Educação Musical nos cursos de graduação e pós-graduação da Feevale, Artes Visuais Licenciatura e Pedagogia. Nesta instituição coordena o Curso de Especialização em Música: Ensino e Expressão e o Projeto de Extensão Movimento Coral Feevale.

A ARTE, OS MITOS E OS ELEMENTOS

Mara E. Weinreb

A Ação

Aconteceu, no mês de junho de 2012, uma ação que envolveu dois projetos de Extensão da Universidade Feevale: o *Projeto Desmontagens* da Pinacoteca da Feevale, no *Campus I*, que se propõe a ceder seu espaço para ações criativas durante os intervalos entre as exposições, e o projeto de extensão *Arteterapia*, instrumento de transformação social, que, desde 2007, atende a comunidade da região, em diversos espaços, conjuntamente aos discentes da disciplina de Antropologia da Arte, do curso de Artes Visuais da Feevale. Os executores da ação foram os próprios alunos da disciplina, mais a professora responsável,

que atua também no projeto de extensão Arteterapia. Os recursos utilizados foram providenciados pelos próprios discentes. A ação buscou desenvolver, de forma concreta, representações que envolvessem os quatro elementos da mitologia universal; água, ar, terra e fogo.

O Mito

Trabalhar com mito é uma tarefa desafiante e também muito instigante, pois ele oculta um significado por vezes inacessível. A palavra “mito” tem sua origem na língua grega e significa uma narrativa contada, mas também pode ser entendida como a união de dois significados, um oculto e outro exposto. Eliade (1990), que se ocupou do estudo do mito, diz que este geralmente se refere a um fato passado composto de elementos religiosos e inusitados. Conforme Levy Strauss (2007), o mito tem um sentido comum, como a origem do homem, o nascimento, a iniciação da fase adulta, o casamento e a morte, encontrados entre povos, que a princípio não tinham comunicação entre si.

Ao falarmos sobre mitologia, os mitos indígenas receberam uma leitura muito particular de Claude Lévi-Strauss, equiparando o pensamento indígena ao pensamento científico, o qual chamou de pensamento selvagem.

Antropólogos historiadores dedicam-se a diferenciar o mito de fatos históricos. Para Lévi-Strauss (2007) o mito revela-se não só por seu conteúdo implícito, mas por processos mentais universais. Em uma abordagem psicológica, tanto Freud quanto Jung encontraram, no estudo da mitologia, uma importante contribuição para o entendimento do comportamento humano. Seria o mito a mediação de conteúdos que revelariam nossas emoções mais escondidas?

Para os povos indígenas, os mitos são a sua história, a mais verdadeira possível. Eliade (1990) ressalta que o pensamento mítico seria como que um relato vivo, e uma das dificuldades para esse entendimento é que geralmente o fazemos através da cultura grega, que, ao longo do tempo, acabou sendo reduzida à ficção. A qualidade sagrada do mito é a sua qualidade mais importante, afirma o autor, e, muitas vezes, a versão completa de seu significado termina sendo conhecida apenas pelos sacerdotes, xamãs ou iniciados em algum tipo de ritual.

Verdades flexíveis

Mitos são ambíguos e sutis, contendo vários significados flexíveis; adaptam-se a mudanças e a novos conhecimentos. Essa flexibilidade é inata ao mito.

Um exemplo disso pode ser visto através de um relato do povo Achumawis, da Califórnia, pois, quando seu xamã descobriu que a Terra girava em seu eixo ao redor do Sol – o que não fazia parte da sua tradição –, refletiu cuidadosamente e decidiu que devia ser verdade, argumentando que “se o mundo não andasse, não haveria vento” (WILKINSON, 2010).

Mito é a fusão de impulsos criativos, espirituais e sociais de uma sociedade, assim como os poemas operam por meio de metáforas. Dobram o mundo até que pontos distantes e distintos se toquem e convirjam. Essas equivalências nos mostram quem somos realmente (WILKINSON, 2010) e, para Levy Strauss (2007), os mitos podem ser entendidos como partes de um cristal geométrico – sendo necessário desvendar as tramas de relações que estabelecem entre si, as facetas lapidadas, as oposições como os aspectos da sociedade e da natureza em seus ambientes específicos.

A Rainha das Águas

Nas costas de Pacífico colombiano, os povos Tumaco reverenciam a Rainha do Mar. Segundo reza a lenda, ela sai à noite de seu palácio marinho, para observar de longe os humanos. Outro mito sobre as águas, de origem portuguesa, relata o pedido do rio ao barqueiro, para que o deixe passar em

busca do seu encontro com o mar. Já outro fala sobre uma princesa que chora pelo seu amado e desse pranto surgem lágrimas que terminam por dar forma a um rio, em seu triste lamento.

Vemos que os mitos terminam personificando as características humanas, através de seres fantásticos e oníricos, dando voz aos nossos desejos, anseios, temores e esperanças.



FIGURA 1
ARQUIVO PESSOAL
2012.

O Fogo

No artigo *O fogo e as chamas dos mitos*, a antropóloga Betty Mindlin (2002) faz referência aos povos indígenas do Brasil como contadores de ricas histórias a respeito do surgimento do fogo. Um tema recorrente de várias culturas é o desafio à ordem dos deuses, como exemplo, a apropriação do fogo. Dos mitos gregos, Prometeu é quem rouba o fogo dos deuses. Zeus resolve esconder o fogo dos homens, mas Prometeu desafia essa decisão e resolve dar o fogo para a humanidade, provocando a ira de Zeus. O fogo de Zeus é o fogo celeste, nunca apaga. O fogo que Prometeu traz aos homens vem de uma semente de fogo, é um fogo que morre, necessita ser cuidado, pois tem um apetite semelhante ao dos homens (VERNANT, 2000).

FIGURA 2
ARQUIVO PESSOAL
2012.



A Terra e seus Filhos

Para os gregos antigos, o elemento terra estava relacionado à deusa mãe primordial, que surge do “vazio eterno”, dançando e girando sobre si mesma como uma esfera em rotação. Em um tempo de imagens anímicas, a natureza passava a ter alma, assemelhando-se ao corpo do humano, então, os vales representavam os buracos de sua pele, e os morros e as planícies, seus contornos. Encheu os oceanos e lagoas e fez os rios correrem através de profundos sulcos. Observou suas plantas e animais crescerem e, então, deu à luz a seis mulheres e a seis homens, os humanos mortais. Nos tempos antigos, encontraram-se oferendas para a terra, a fim de amansar seus ímpetos em fundas ranhuras no solo.

FIGURA 3
ARQUIVO PESSOAL
2012.



O Éter

O elemento Éter, na mitologia grega, seria a personificação de um "céu superior", um "céu sem limites" (diferente de Urano). O ar elevado, puro, brilhante e somente respirado pelos deuses, ao contrário do ar, que os humanos respiravam. Éter era uma divindade desconhecida do mundo material e tem uma relação com Urano, o céu conhecido (de quem ora aparece como filho, ora como pai).



FIGURA 4
ARQUIVO PESSOAL
2012.

Por uma cultura na diversidade

A atual fase da globalização é aquela em que as nações do ocidente têm de “tolerar” uma maior diversidade no interior de suas fronteiras, através de um multiculturalismo e da polietnicidade. Discutir sobre os mitos e as crenças provenientes de diferentes regiões do planeta desestabiliza a atual tendência à homogeneização da cultura, com sua característica individualista. Um dos fatores associado ao tempo pós-moderno seria a perda de um passado histórico comum, constituído, agora, por imagens de ordem global. Com o desenvolvimento dos estudos antropológicos, passou-se ao reconhecimento, a partir do final do século XIX, de que os povos não ocidentais têm suas histórias próprias e o direito de preservá-las. Essas questões ainda permanecem em disputa por sua legitimidade.

O conceito de uma cultura global é tanto significativo quanto o conceito de uma cultura nacional ou local. É na cultura local que se cria o mito, mesmo com sua tendência universalizante, sua fundação é local, é restrita e agente da diversidade, e o pensamento mítico encontra seu maior significado na contramão do sentido global, sendo específico em sua origem.

Conclusão

A ação dos quatro elementos, junto aos alunos, contagiou-os e entusiasmou-os. Aconteceu o fenômeno que referimos de mitologia grupal/ pessoal, ou a materialização do mito, pois, quase que imediatamente, os grupos começaram a se formar por afinidade natural com um ou com outro elemento. A posterior criação dos painéis trouxe à luz ideias que brotavam de conversas entre si, dando forma a um pensamento mitológico.

O elemento terra revelou-se através da pintura de uma imagem feminina, que foi distribuída em várias telas até formar um corpo só, junto a galhos, folhas e terra sobre papel. Para esse grupo, o mito da terra se deu principalmente através da imagem de uma mulher desmembrada, trazendo, assim, o tema da diversidade da vida, que, ao mesmo tempo, apresentava uma unidade.

O grupo que escolheu o elemento água teve que se adaptar e buscar uma ideia nova, pois a ideia original não pôde ser aplicada ali. Essa característica de adaptação se assemelhava a um fluxo aquático, sempre em curso. O resultado foram gotas de chuva em azul e, logo abaixo, no canto direito, um guarda-chuva aberto surgia, por onde a chuva escorria e podia, assim, manter seu trajeto.

O elemento ar surgiu pelo movimento do vento ao soprar um cata-vento, ou uma teia de sonhos. Foram aparecendo tramas feitas de hastes coloridas, compostas de arames, fios de linha e lã. O ar que faz mover e que por tudo passa é o mais flexível dos elementos.

O fogo, então, reclamou um lugar em separado, impôs-se como chama ardente e recolheu-se em uma caverna que acolhia cinzas e fitas vermelhas distribuídas por todo o recinto. Havia uma lâmpada vermelha e um uma divindade do fogo feita em argila, colocada ao alto, como que assistindo a seu próprio espetáculo.

Os discentes, ao entrarem em contato com a proposta, entraram em contato com uma relação pessoal com o mito, dando forma e cor pela ação entre os participantes. Cada grupo, com sua especificidade e característica própria, traduzia uma compreensão de um mundo muito peculiar e fantástico que é o pensamento mítico.

Referências

ELIADE Mircea. **O Mito do eterno retorno**. São Paulo, SP: Mercuryo, 1990.

FEATHERSTONE, Mike. **O Desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo, SP: Nobel/SESC, 1997.

MINDLIN Betty. O fogo e as chamas dos mitos. **Estudos Avançados**. Print version ISSN 0103-4014. v. 16, n. 44, São Paulo, SP, jan./apr. 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000100009>>.

STRAUSS Levy. **O Pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os deuses, os homens**. Porto Alegre, RS: Companhia das letras, 2000.

WILKINSON, Philip & PHILIP, Neil. **Mitologia**. Guia ilustrado. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2010.

Sites

[http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89ter_%28mitologia%29.2012.](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89ter_%28mitologia%29.2012)

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGGaia00.html>.2000

<http://www.slideshare.net/mariaf/lendas-e-mitos>,18/07/2012

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/article-75782.html>

ROSA DOS VENTOS: UMA MEDITAÇÃO - AÇÃO

Raquel R. Wosiack

Através da observação de si mesmo, da experimentação, da atenção como ferramentas para a realização e a compreensão dos mecanismos corporais, pode-se perceber aspectos da nossa vida emocional. Este artigo tem como objetivo descrever uma ação ocorrida dentro do projeto (Des)montagens desenvolvido pela Pinacoteca da Universidade Feevale em parceria com o projeto de extensão Arteterapia Instrumento de Transformação Social e com o curso de Pós-graduação em Arteterapia. O projeto (Des)montagens visa a ocupar intervalos das exposições através de conversas, encontros e atividades vinculadas com a arte na nossa contemporaneidade. A atividade desenvolvida buscou realizar uma integração entre os dois projetos, tornar o espaço da Pinacoteca local de experiências e vivências e não só de observação e divulgar

a proposta da Arteterapia projeto de extensão e do curso de Pós-graduação. Participaram dessa experiência 13 alunos do curso de pós-graduação em Arteterapia, seis alunas de cursos de graduação, três do curso de Psicologia, duas do curso de graduação em Arteterapia e uma de Artes Visuais, bem como três pessoas da comunidade. A atividade foi desenvolvida numa noite de sexta-feira no espaço da Pinacoteca da referida universidade. Os resultados indicam que a Pinacoteca pode se constituir em um espaço de vivências e experiências sinestésicas, plásticas e também verbais e que pessoas com diferentes formações e idades podem se beneficiar igualmente. Concluiu-se que a experiência foi exitosa, atingiu alunos de graduação de três cursos, de um curso de Pós-graduação e pessoas da comunidade, ocupou-se o espaço como proposto, divulgou-se a Arteterapia e recebeu-se proposta de nova atividade para o próximo semestre.

Introdução

Nos dias de hoje, com um ritmo de vida intenso, há uma propensão para a negação do próprio corpo, que se transforma em um corpo útil e prático, performático e que sofre com a perda da sensibilidade e da afetividade. Porém, sabe-se que a escuta corporal relacionada à expressão dos sintomas, dos

sofrimentos e dos sentimentos favorece a compreensão de si mesmo através dos desejos e das reflexões na busca da unidade, vivência e identidade. O corpo é um processo constante, vivo, permanente. Keleman (1992, p. 16) também acredita nisso e diz que: “O corpo é um processo vivo, organizacional, que sente e reflete sua própria continuidade e forma. O homem é um organismo em autoconstrução”.

Se considerarmos o corpo como um todo, ele deve ser tratado como tal, para que a verdadeira integração psicocorporal possa ocorrer. Por isso é que propomos esta atividade intitulada *Rosa dos ventos – uma meditação-ação*. Através da observação de si mesmo, da experimentação, da atenção como ferramentas para a realização e a compreensão dos mecanismos corporais, pode-se perceber aspectos da nossa vida emocional. Assim, propõe-se a utilização integrada de conceitos da Psicologia Corporal aliados à Arteterapia. Além de conceitos da Psicologia corporal e da Arteterapia, utilizou-se a meditação como um recurso para estimular o ato de observar-se. O objetivo deste artigo é descrever essa atividade, que foi realizada na Pinacoteca da Universidade Feevale dentro do projeto *Desmontagens* em parceria com o projeto de extensão *Arteterapia Instrumento de Transformação Social* e com o curso de Pós-graduação em Arteterapia. A atividade desenvolvida teve como objetivo realizar uma integração entre os dois projetos, tornar o espaço da Pinacoteca local de experiências e vivências e não só de observação e divulgar

a proposta da Arteterapia projeto de extensão e do curso de Pós-graduação, bem como possibilitar um momento de escuta e de reflexão sobre si mesmo, no caso os participantes da atividade.

A Arteterapia possibilita ao participante estabelecer uma conexão direta com suas necessidades inconscientes. Ao se trabalhar, através das linguagens plásticas, ele materializa o que transborda do seu inconsciente, transpondo em imagem concreta. Assim, a Arteterapia constitui-se em uma terapêutica que nem sempre necessita da palavra falada. Mesmo que nenhuma palavra venha à tona a partir da imagem, já serviu para organizar uma parte da psique que estava pronta para passar pelo movimento terapêutico, gerando bem-estar. Outros recursos terapêuticos da Arte, não somente as artes visuais, mas sonoras, ou ainda, as expressões que envolvam o corpo, provocam sensações e mobilizam complexidades que revelam elaborações emocionais e práticas vivenciais.

A Arteterapia busca o fazer artístico como propriedade intrínseca às qualidades do humano, longe das regras da beleza e do certo e errado, a mente pode utilizar-se da fantasia e da criatividade, através do simbólico, do imaginário e do real. Desde os primórdios da humanidade, faz-se uso da Arte como recurso gerador de força e alento, portanto, como recurso de saúde mental.

Por isso, a Arteterapia distingue-se de outras práticas terapêuticas justamente por seu potencial acolhedor que, nem sempre, é proporcionado por outras terapias. Na Arteterapia, o foco atencional ocorre na prática arteterapêutica, na expressividade do participante a partir das vivências sensíveis – sejam as atividades de relaxamento ou de materialização das questões individuais ou ainda da escuta oral de si mesmo.

Dessa forma, a arte potencializa o ato criativo humano e a obra plasmada através da pintura, do desenho, da colagem, ou mesmo da palavra escrita; nem sempre falada oralmente, pode proporcionar o ressignificado de uma situação, de emoções conflituosas, possibilitando um novo ânimo a uma vida, muitas vezes, perturbada.

Toda pessoa tem condições de realizar um trabalho expressivo. E as atividades expressivas podem constituir-se nesse processo criativo, tornando-se um meio de reconciliar conflitos emocionais e de facilitar a autopercepção e o desenvolvimento pessoal. Dessa forma, acredita-se que o processo criativo pode funcionar como um instrumento preventivo, educativo e, também, terapêutico, que se utiliza de diferentes formas de expressão e pode levar a *insights*, auxiliando na verbalização de conteúdos do inconsciente.

Tudo isso porque, ao realizarmos atividades expressivas, rompemos com a rotina do cotidiano, por vezes automática, estabelecemos novas relações entre

elementos, estruturando o velho com o novo, o conhecido com o sonhado, o temido com o vislumbrado, possibilitamos novas integrações e crescimentos, favorecemos o autoconhecimento, o aumento da autoestima, o melhor relacionamento inter e intrapessoal (ANDRADE, 2000) e o desenvolvimento da resiliência.

Um recurso utilizado no trabalho arteterapêutico que nos possibilita acessar mais facilmente esse nível do ser humano é a utilização da meditação e do relaxamento. E, para entendermos como se dá esse processo, é preciso que seja esclarecido de que forma utilizamos a meditação como recurso dentro do nosso trabalho arteterapêutico.

Nossa mente pode ser dividida em consciência sensorial composta pela visão, pela audição, pelo olfato, pelo paladar e pelo tato – e pela consciência mental. A consciência mental oscila entre experiências de raiva e de desejo. Ela inclui nossos processos intelectuais, nossos sentimentos e emoções, nossa memória e nossos sonhos, o que podemos chamar de energia psíquica.

Essa energia psíquica, esses conteúdos conscientes e inconscientes, normalmente, são apresentados nas atividades expressivas através de queixas, sentimentos, desejos e situações. E, embora não nos pareçam claros, às vezes, podem ser observados de diversas maneiras: através do nosso tom de voz, do olhar, do movimento do corpo, do suor, da respiração. Toda essa energia pode ser transformada de forma saudável e construtiva em símbolos e imagens.

Para Jung, “[...] a energia psíquica faz-se imagem, transforma-se em imagem, sendo composta de símbolos ou de mitologemas - linguagem inata da psique em sua estrutura mais profunda” (JUNG *apud* SILVEIRA, 2001, p. 85).

Assim, através da meditação, podemos auxiliar a pessoa a transformar conteúdos negativos em positivos, alcançando um profundo relaxamento que atinge um nível de frequência alfa em nosso cérebro, considerado um estado de frequência saudável para o corpo e para a mente, transformando a energia psíquica em algo construtivo para nós.

Meditar não significa que tenhamos que nos isolar. Em verdade, significa que devemos ser totalmente honestos conosco: observar bem o que somos e trabalhar com isso de forma que sejamos mais positivos e úteis para conosco mesmos e para com os demais. Através da meditação, é possível reconhecer nossos erros e acostumar nossa mente a pensar e reagir mais realística e honestamente.

Existem muitas técnicas de meditação, porém todas elas podem ser incluídas em dois grupos: estabilizadoras e analíticas. A meditação estabilizadora é utilizada para o que é conhecido como a concentração inclinada a um só ponto. O objetivo é a concentração voltada a um só objeto – a respiração, a natureza de nossa mente, um conceito, uma imagem visualizada – sem interrupção. A meditação analítica utiliza o pensamento criativo, intelectual e é decisiva

para obter uma visão intuitiva verdadeira; é a compreensão conceitual de como são as coisas. Fazendo uso do pensamento claro, penetrante e analítico, desfazemos a complexidade de nossas atitudes e de nossos padrões de comportamento. Gradualmente podemos eliminar pensamentos, sentimentos e ideias que nos trazem infelicidade e fazem infelizes os outros e cultivar, em seu lugar, pensamentos, sentimentos e ideias que tragam a felicidade (MCDONALD, 1984).

A meditação propicia uma melhor integração entre a mente, o corpo e o espírito e é eficaz para acalmar, incrementar a concentração e ampliar a consciência (MCDONALD, 1984).

Apesar de bastante estudada e praticada no oriente, no nosso meio, são poucas as pessoas que a utilizam como recurso para alcançar uma melhoria na qualidade de vida. E por isso a surpresa ao encontrar uma notícia publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, de 07 de julho de 2006:

Ministério da Saúde baixou portaria incentivando postos de saúde e hospitais a oferecerem a técnica (meditação) em todo o País. Em fevereiro, a agência do governo dos EUA responsável pelas pesquisas médicas (NIH, na sigla em inglês) reconheceu formalmente a meditação como prática terapêutica que pode ser associada à medicina convencional. Em maio, o Ministério da Saúde brasileiro baixou uma portaria em que incentiva postos de saúde e hospitais públicos a oferecer a meditação em todo o País.

Porém, parece que até hoje essa prática não foi estabelecida, exceto no Hospital das Clínicas de São Paulo onde até pesquisas são realizadas a partir da utilização da meditação como prática (WESTIN, 2006).

Essas ações governamentais são sinais da tendência de encarar a meditação não simplesmente como prática de bem-estar, que faz bem apenas à mente e ao espírito. Parar diariamente alguns minutos para se concentrar e se desligar do turbilhão de pensamentos que ocupam constantemente a cabeça também ajuda a manter a saúde física.

Parece, porém, que essas informações ainda não chegaram até aqui ou, se chegaram, sofrem resistências e por isso não foram divulgadas. Além disso, o mais comum hoje, na nossa cultura, é a procura de uma medicação imediata que alivie sintomas, sem a busca da causa da doença, esperando que a melhora aconteça de fora para dentro, ou seja, vai-se ao médico com o intuito de que “ ele” encontrará uma solução para o nosso problema.

Daniel Goleman (2005), psicólogo, em seus estudos sobre relaxamento e meditação garante que o relaxamento realmente diminui os níveis de ansiedade frente às situações de estresse, aumentando o sistema imunológico da pessoa, auxiliando na prevenção e no tratamento de várias doenças.

A meditação é uma prática que utilizamos frequentemente ao aplicarmos atividades arteterapêuticas. A meditação proposta nessa atividade foi uma meditação-ação criada por um filósofo hindu chamado Osho. As meditações ativas de Osho (2012) ajudam a pessoa a se sentir mais energética e com mais vitalidade, permitem lidar com as dificuldades do dia a dia de uma maneira mais relaxada e com mais autoconfiança, aumentam a criatividade e a intuição, trazem uma profunda compreensão e aceitação de si mesmo, melhoram a saúde e a sensação de bem-estar, reduzem o estresse e trazem mais alegria e paz para a vida do praticante. A meditação utilizada nessa atividade intitulase meditação do coração ou meditação das quatro direções. É uma meditação de origem Sufi, cujo principal objetivo é o centramento interior. Encontrar o centro significa entrar em contato com o eixo, a possibilidade real de dar direção, além da serenidade e a paz que lá se encontram. E, nesse espaço, o relaxamento e a lucidez acontecem de forma natural. Surge, então, um caminhar com foco, um futuro consciente, uma possibilidade de superação da dispersão, da confusão gerada pela distância do centro, da nossa essência.

A música, criada especificamente para essa meditação, começa lentamente e vai gradualmente ficando cada vez mais rápida. Do primeiro ao terceiro estágio, trabalham-se as quatro direções - cerca de 15 minutos cada. O 1º Estágio - Norte/Norte (frente) é acompanhado de movimentos de braços e pernas, pé direito e braço direito para frente enquanto mão esquerda fica

sobre o coração, depois inverte braço esquerdo e perna esquerda para frente enquanto mão direita fica sobre o coração; 2º Estágio - Oeste/Leste (direita/esquerda) segue o mesmo movimento de braços e pernas, só que primeiro para o lado direito e, depois, para o lado esquerdo; 3º Estágio - Sul/Sul (costas) - mesmo movimento de pernas e braços, primeiro para o lado direito voltado para trás e, depois, lado esquerdo voltado para trás; 4º Estágio – todos os movimentos anteriores juntos - Norte/Norte, Oeste/Leste, Sul/Sul; 5º Estágio - Templo Interno – deitados em colchonetes, todos os participantes relaxam, fecham os olhos e escutam a música de sinos.

Terminada a música, inicia-se a parte de expressão plástica. Cada participante pega uma folha de cartolina, tintas e pincéis e expressa pintando o que tiver vontade. O resultado da expressão plástica dos participantes pode ser observado nas imagens a seguir.



FIGURA 1
RESULTADO DA EXPRESSÃO



FIGURA 1
RESULTADO DA EXPRESSÃO

Após a expressão plástica, os participantes reuniram-se em grupos de quatro ou cinco pessoas e analisaram o trabalho de cada um, informando o que sentiam, viam e ouviam dos trabalhos. Cada um anotava os comentários sobre sua produção, após, separava-se do grupo e, em contato com o seu trabalho e as palavras anotadas, escrevia um texto sobre a sua produção plástica.

Portanto, iniciamos essa atividade com atenção ao corpo e encerramos com a verbalização do processo ocorrido.

Em grande grupo, aqueles que se sentiam à vontade puderam expressar o que escreveram ou o que sentiram durante o processo.

Durante o processo de desenvolvimento da atividade, constatou-se que a Pinacoteca pode se constituir em um espaço de vivências e experiências sinestésicas, plásticas e também verbais e que pessoas com diferentes formações podem se beneficiar igualmente.

Concluiu-se que a experiência proposta foi exitosa, pois atingiu alunos de graduação de três cursos, de um curso de Pós-graduação e pessoas da comunidade; ocupou-se o espaço da Pinacoteca como proposto, divulgou-se a Arteterapia e recebeu-se proposta de organização de nova atividade para o próximo semestre.

Referências

ANDRADE, L. **Terapias expressivas**. São Paulo, SP: Vetor, 2000.

GOLEMAN, Daniel. **A Arte da Meditação**. RJ: Sextante, 2005.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. São Paulo, SP: Summus, 1992.

MCDONALD, Kathleen. **Como meditar** – um guia prático. São Paulo, SP: Pensamento, 1984.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo, SP: Ática, 2001.

WESTIN, Ricardo. **Meditação nos postos de saúde e hospitais**. O Estado de São Paulo. São Paulo, SP: 7 de julho de 2006. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/vidae/2006/not20060707p69697.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

As Meditações do Osho. Disponível em: <<http://www.oshobrasil.com.br/Meditacoes%20do%20Osho.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

Meditação do coração. Disponível em: <<http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/conteudo.asp?id=4879>>. Acesso em: 30 ago. 2012.



Projeto (Des)montagens

Rosa dos Ventos: Uma Meditação - Ação

Um evento realizado pelo Curso de Pós-graduação em Arteterapia em parceria com a Pinacoteca Feevale

Quando: 22 de junho de 2012 (sexta-feira)
Horário: 19h30min
Local: Pinacoteca Feevale - Campus I
Av. Dr. Maurício Cardoso, 510
Novo Hamburgo

Evento gratuito!

Mais informações:
Fone: (51) 3584-7148
(51) 3586-8800 / ramal 7155
ou pelo email: pinacoteca@feevale.br

Realização

 UNIVERSIDADE
FEEVALE PINACOTECA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTETERAPIA

Raquel R. Wosiack - Psicóloga, arteterapeuta, doutoranda em Ciências da Atividade Física e do Desporte, pela Universidade de Cádiz, Espanha. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pós-graduada em Arteterapia pela Universidade Feevale, coordenadora e professora de Arteterapia no curso de Pós-graduação e nos cursos de graduação em Arteterapia e em Psicologia da Universidade Feevale. Coordenadora do projeto de extensão Arteterapia Instrumento de Transformação Social. Autora dos livros: Arte e Psicologia intervenções possíveis, Terapias expressivas: vivências através da arte, Arteterapia em diferentes contextos e Intervenções expressivas no contexto terapêutico. Vice-presidente da Associação Sulbrasileira de Arteterapia, membro do conselho da União Brasileira das Associações de Arteterapia. raquelrossi@feevale.br

ENTRE A IMAGEM, A PALAVRA

Bernardete Conte

O USO DE UM ESPELHO COMO ESTRATÉGIA PICTÓRICA

UMA ANAMORFOSE NO CAMPO DA VISÃO PARA A INCLUSÃO
DO ESPECTADOR NO CAMPO DE REPRESENTAÇÃO

O presente trabalho objetiva analisar uma obra em que, a meu ver, é usado um recurso pictórico, que é um ato fundador para a inclusão do espectador no campo da representação pictórica. Trata-se de *O mercador Arnolfini e sua esposa*, de Jan van Eyck, executada em 1434. E essa inclusão, de que iremos tratar logo adiante, vai ser possível pela presença de um espelho convexo existente no centro do quadro da célebre pintura, inclusão essa possível pela existência de uma anamorfose¹. Esse espelho central reflete o casal Arnolfini de costas e duas pessoas inexistentes na cena da pintura, mas que estão a olhar a cena que está a se realizar. O espelho convexo refletindo pessoas

¹ Anamorfose é um processo de transformação, deformação, distorção de uma imagem. A base constitutiva dessa imagem é transferida por uma estrutura geométrica complexa, cujas propriedades se repetem em qualquer escala. Nas artes visuais, esse uso vem pelo uso da perspectiva. Mas também pode ser por uma inversão do olhar, como o que discutiremos aqui.

que o espectador não vê no campo da representação é um recurso pictórico usado por Van Eyck, cuja consequência é o de incluir o espectador no campo da representação daquela pintura.



FIGURA 1

Essa mesma inclusão do espectador no campo da representação será usada, posteriormente, por Diego Velasquez, em *As Meninas* (1656), alcançando o mesmo objetivo, embora com outra estratégia. Velasquez não usa um espelho convexo. Há um espelho, sim, no fundo da tela que reflete embaçadamente duas cabeças. Mas esse espelho não propicia a inclusão do espectador. O que inclui o espectador no campo da representação é o olhar do próprio pintor, Velasquez. Ele está olhando para o espaço de fora do quadro, ou seja, olhando para os modelos que imaginariamente está a pintar. Mas eles não são visíveis no quadro e o espectador não vê esses modelos. O reflexo embaçado no fundo da tela sugere que os modelos que estariam sendo pintados são o casal Real, o Rei Felipe IV e sua esposa Isabel. Mas esse reflexo desfocado é apenas parte de uma informação.

O que acontece é que o olhar de Velasquez está dirigido para o espectador. E este, o espectador frente ao quadro, do lado de fora do quadro, sente a estranheza de perceber o olhar do pintor a olhar para ele próprio. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*², em um estudo de *As Meninas* de Velasquez, faz uma profunda análise sobre o campo da representação e o campo da realidade.

Como tenho formação em Psicanálise, não pude deixar de associar essas ações pictóricas às discussões que Jacques Lacan apresenta em seu

² FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa, Edições 70, 2005.

O *Seminário*, Livro 11, denominado *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, referentes às questões constitutivas do ser humano provocadas pela questão do olhar, surgindo, dentro desse contexto, as reflexões que pretendo aqui expor.

Descrição da obra

Essa pintura executada em 1434, supostamente a data da boda ou do noivado, retrata um casal no interior de um quarto residencial, de forma realista e fotográfica. O casal é o mercador italiano Giovanni Arnolfini, natural de Lucca, residente em Bruxelas desde 1421, e sua esposa, Giovanna Cenani, filha de um mercador também de Lucca, Guillermo Cenani, este residente em Paris. A obra chamou-me a atenção tanto pelo seu carácter de retratar um evento formal entre um homem e uma mulher, não importando que seja um noivado ou um casamento, uma vez que é ponto controverso entre diferentes autores, o que será discutido no decorrer deste trabalho, como pela magistral qualidade da representação dos aspectos sociais e materiais da época, assim como o fato de existirem questões metafóricas que envolvem o carácter pictórico da obra.

A tela é pintada em óleo sobre madeira (carvalho) e mede 0.83 x 0.62 cm. A riqueza de detalhes na obra é lendária e deve-se muito à formação de Van Eyck, uma vez que ele também era miniaturista e iluminador de manuscritos. Os pintores holandeses usavam lentes de aumento em seu ofício, e Van Eyck era famoso por seu pincel de cerda única.

O casal representado está de frente para o espectador. A mão direita da mulher apoia-se, suavemente, sobre a mão esquerda do homem, enquanto o mercador mantém a mão direita levantada como num juramento ou em um voto de fidelidade. A pintura tem a meia-luz de uma sala parcialmente iluminada por janelas. O espaço é preenchido com luz filtrada de lado, de uma janela lateral onde se percebe uma árvore pesada de frutos maduros, embora não pareça que seja um tempo ameno, porque as duas figuras estão vestindo roupas forradas com peles e suas cabeças estão cobertas. O mercador veste uma túnica sem mangas, chamada tabardo, debruada com pelo de marta, e sua cabeça está coberta por um grande chapéu escuro. Giovanna usa uma touca branca com detalhes de renda e um longo traje verde forrado com pele de arminho. Uma faixa de brocado dourado marca a cintura logo abaixo do seio, onde ela pousa a mão esquerda a segurar a parte frontal do pesado vestido. Tem-se a impressão de que está grávida, porém historiadores afirmam que não houve descendência. No chão de madeira, entre ambos, um cachorrinho. Perto desse, mais à esquerda, um par de tamancos que indicam serem

masculinos. Ao pé de um sofá vermelho, outro par de tamancos, também vermelhos, delicados, sugerindo uma intimidade. À esquerda, no peitoril da janela aberta, uma laranja. Abaixo dela, sobre um banco, aparecem mais algumas. À direita, o leito matrimonial, coberto com uma colcha vermelha, com um dossel também vermelho. Do centro do teto pende um lustre de metal com uma só vela acesa.

Mas o que mais vai nos importar para essa reflexão é a existência de uma questão inovadora, enigmática, que passa pelo significado da inclusão da imagem de duas pessoas em um espelho convexo existente na parede e que não estão presentes na cena retratada, mas que se tornam visíveis pelo recurso especular utilizado. O espelho convexo reproduz o mesmo casal, só que de costas, e duas figuras que, provavelmente, estejam ali como testemunhas, sendo uma delas a imagem do próprio pintor, que assim se faz presente no quadro de duas maneiras: através do seu próprio reflexo e pela presença de sua assinatura, com uma frase confirmatória: *Johannes de Eyck fuit hic*, como se, à guisa de assinar a obra, também documentasse o evento.

FIGURA 2



O quadro encontra-se na *National Gallery de Londres* desde 1842, quando foi vendido pelo General inglês James Hay por 730 libras, conforme consta nos arquivos da referida galeria³. O fato de essa pintura ter ficado na Espanha até essa data faz supor que Diego Velázquez tenha tido contato com ela e que esse trabalho o influenciou na execução de diversas obras dele, como o quadro *A família de Felipe IV*, a *Vênus no espelho* e, principalmente, *As Meninas*, pintado em 1656.

³ Conferir in GAYA Nuño, in *Pintura europea perdida por España: de Van Eyck a Tiépolo*.

Síntese biográfica do autor

Jan van Eyck nasceu em Maaseik, bispado de Liège, então Sacro Império Romano, Flandres, hoje Bélgica, antes de 1390. Nenhum texto pesquisado pôde precisar a data de seu nascimento, com afirmações que variam entre 1380 a 1390. Morreu em Bruges, em julho de 1441, mas consta que Giovanna vivia ainda em 1489.

Entretanto, conforme dados da Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.⁴, a sua vida profissional está bem documentada. Foi empregado no Tribunal de Justiça de João da Baviera, conde de Holanda, em Haia, de 1422 a 1424, e, três anos mais tarde, foi convidado a entrar para o serviço de Felipe, o Bom, duque de Borgonha, para quem realizou várias missões diplomáticas secretas, incluindo uma viagem (1428-29) para Espanha e Portugal, em ligação com as negociações que resultaram no casamento (1430) de Filipe da Borgonha e de Isabel de Portugal.

O emprego na corte assegurou-lhe um elevado estatuto social incomum para um pintor, bem como a independência artística da guilda dos pintores de Bruges, à qual ele tinha aderido por volta de 1431. A família Van Eyck era rica, e a prova é que possuía um brasão, sendo importante o fato de saber que Jan era alfabetizado (como demonstrado pelo seu próprio punho, em

⁴ In <http://www.pitoresco.com.br/flamenga/vaneyck/vaneyck.htm>

pinturas). Esse fato torna consistente a probabilidade de que algumas de suas viagens para o Duque de Borgonha fossem, realmente, missões diplomáticas. Muitos aspectos da sua obra dão a entender sua intenção de promover a sua reputação e suas habilidades pessoais, incluindo a prática de assinar e datar os seus quadros (incomum na época) e seu uso divertido e quase erudito da tradução do grego de seu lema pessoal *Als ch kan (Tão bem como eu posso)*, segundo afirmações de Susan Jones⁵, do Departamento do Caldwell College, da *University of the State of New York*. Considerado o fundador da escola realista flamenga, coube a Jan van Eyck aperfeiçoar a recém-criada técnica da pintura a óleo, em quadros que patenteiam uma técnica prodigiosa. Através de sua compreensão dos efeitos de luz e rigorosos domínios dos detalhes, Van Eyck foi capaz de construir um mundo pictórico unificado de forma convincente e lógico, inundando o espaço com cintilante luminosidade. Ainda segundo Susan Jones⁶, apesar de sua fama individual, Van Eyck não realizava suas obras sozinho: como era costume da época, *ele empregava assistentes em sua oficina, que faziam cópias exatas, variações e pastiches de suas obras concluídas*. Essas obras, sem dúvida, ajudaram a fornecer uma forte procura de seu trabalho no mercado de artes da época, contribuindo para

⁵ Vide Susan JONES: "*Jan van Eyck (1380/90–1441)*". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 in http://www.metmuseum.org/toah/hd/eyck/hd_eyck.htm.

⁶ Vide Susan JONES. *Idem*.

o reconhecimento de seu nome em toda a Europa. Após a morte de Jan, seu irmão Lambert, que também era um pintor, ajudou a resolver seus bens e parece ter sido a pessoa que supervisionou o fechamento de sua oficina de Bruges. Mas Jan van Eyck deixou seguidores de seu estilo, sendo Petrus Christus, o seu principal sucessor artístico, em Bruges.

Contextualização histórica

Renascimento é o termo usado para identificar o período da História da Europa entre fins do século XIII a meados do século XVII, embora não haja um consenso sobre essa cronologia. Seja como for, o período foi marcado por transformações em diversas áreas da cultura, sociedade, economia, política e religião. Marca o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, caracterizando-se por uma transição do feudalismo para o capitalismo, significando uma ruptura com as estruturas medievais e provocando efeitos importantes nas artes, na filosofia e nas ciências.

O termo foi usado em virtude da redescoberta das referências culturais da antiguidade clássica, que nortearam as mudanças em direção a um ideal humanista e naturalista, e foi usado pela primeira vez por Giorgio Vasari⁷, já

⁷ Vide <http://www.culturabrasil.pro.br/renascenca.htm>.

no século XVI, mas a noção de Renascimento, tal como o entendemos hoje, surgiu da publicação do livro de Jacob Burckhard, *A cultura do Renascimento na Itália*⁸ (1867), em que ele definia o período como uma época de "descoberta do mundo e do homem".

Por conta do humanismo e do ideal de liberdade predominante naquele período, o artista renascentista teve a oportunidade de expressar suas ideias e seus sentimentos sem estar submetido à Igreja. Poderia ser um criador e deixar marcas de seu estilo pessoal, diferenciando-se dos artistas medievais. Por isso, foram tão significativas as contribuições que aparecem nas diversas áreas. A precisão no desenho, a perspectiva, o *sfumato* (técnica que possibilita o sombreado de claros e escuros) e o realismo são contribuições do Renascimento italiano para a pintura, cujos principais pintores foram: Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael.

Tendo como característica a valorização do indivíduo, a descoberta da autovalorização e o surgimento de uma arte secular, o Renascimento faz aparecer uma pintura vinculada à mitologia, ao retrato, aos autorretratos, às cenas da vida cotidiana, às pinturas das naturezas. Os nomes dos artistas tornam-se grandes, e eles possuem a consciência de que sua obra será imortalizada. O pesquisador de arte inglês Craig Harbison faz corresponder

⁸ Vide Jacob BURCKHARD, in *A cultura do Renascimento na Itália*. S.P. Companhia das letras, 2009.

a frase escrita no quadro: *Jan Van Eyck fuit hic* a um ato extraordinário de autoconsciência⁹.

Mestre de Flemalle, os irmãos Jan e Hubert van Eyck, Rogier Van der Weyden, Hugo Van der Goes, Hans Memling e Hieronymus Bosch são alguns dos mais importantes pintores do Renascimento flamengo. Período esse muito ligado ao desenvolvimento da pintura, com preocupações no desenvolvimento da pesquisa de materiais, aprimoramento técnico e o esforço de fazerem representações que parecessem o mais natural possível.

Os irmãos Jan e Hubert van Eyck foram os que introduziram a técnica da pintura a óleo e são os artistas flamengos que iniciaram a pesquisa sobre a perspectiva linear, inventaram a perspectiva aérea e desenvolveram os efeitos de cor, luz e brilho.

O Renascimento flamengo é bem diferente do Renascimento florentino, pois tem uma identidade toda própria, sendo uma arte mais analítica, imersa no aqui e agora, uma arte antropológica que se vinculava às cenas do cotidiano, com temas urbanos, mostrando o interior das residências, das oficinas, dos palácios e dos templos. Representavam também, com autenticidade e crueza, as disparidades sociais, mostrando o povo simples e suas formas de vida, ao lado de personagens sofisticados. O mesmo realismo que projeta os detalhes

⁹ Vide Criag HARBISON in *The Mystery Of The marriage*, in www.open2.net/historyandthearts/arts/marriage_acript4.html.

do luxo ressalta a dura opressão da miséria, da fome e do desamparo, o que se distingue do Renascimento italiano, em que a realidade está na alegoria, na interpretação mais filosófica, como se pode ver na obra de um Botticelli, por exemplo.

As pinturas flamengas buscavam a reprodução fiel, vividamente presentes e capazes de tornar palpável toda a realidade externa. Para isso, os pintores usaram uma variedade de estratégias pictóricas com base em um vocabulário naturalista, com uma verossimilhança surpreendente e nunca superada. As paisagens, as naturezas-mortas, os retratos e as pinturas de gênero que transmitem as referências da vida quotidiana envolvem o espectador pelo virtuosismo dos detalhes e pela riqueza metafórica. Fizeram uso do *trompe-l'oeil*, bem como de representações de espelhos e outras superfícies refletoras, criando uma condição visual na qual se rompe a barreira entre o espaço da representação e o espaço do espectador. Esse recurso pictórico que propicia a inclusão do espectador no espaço da representação modifica a estrutura tradicional da pintura e é nessa obra de Van Eyck que aparece explicitamente a questão *olhar x ser olhado*, objeto desta análise.

As características do Renascimento flamengo estão vinculadas ao desenvolvimento da riqueza gerada pelo comércio marítimo e pelo poderio da marinha mercante, o que trouxe grandes riquezas para a região do século XIII até o século XIV. Sendo Bruges, a residência preferida de duques

da Borgonha, no século XV, é a Antuérpia, o centro comercial da Europa no século XVI, o desenvolvimento comercial nessa cidade foi imenso. Essa característica mercantil propiciou o desenvolvimento de uma mentalidade burguesa (comércio, bancos e mercado de arte) e produziu uma evolução ideológica para formas menos idealizadas em relação à natureza. A pintura flamenga propõe uma reprodução meticulosa da realidade, integrando-a em uma concepção mais empírica do espaço, unificado pela luz que envolve toda a representação, valorizando os mínimos pormenores. Tanto que, na moldura do espelho dessa obra de Van Eyck, estão pintados dez círculos, representando a Via Sacra, em diâmetros de 1,5 cm, com detalhes e todos os reflexos de uma realidade.

Diferenças conceituais em relação ao significado dos elementos contidos na pintura e em relação à própria cena pintada

O mercador Arnolfini e sua esposa é um retrato encomendado. A obra mostra diversos elementos de afirmação de riqueza e importância econômica e social do comerciante retratado, além do fato de que possuir uma obra de Jan van Eyck já era, por si só, um importante símbolo de prestígio. Sabemos também que Jan van Eyck era o pintor oficial da corte do Duque de Borgonha,

o que só fazia aumentar o seu prestígio e, no ano seguinte, em 1435, Arnolfini teve um novo retrato pintado pelo mestre van Eyck. Um óleo sobre madeira, de 29 x 20 cm, e que hoje se encontra no Museu Staatliche, em Berlim.

O mercador Arnolfini e sua esposa é uma das mais famosas obras do Renascimento flamengo e uma das importantes pinturas da história das artes. É um óleo sobre madeira, conservada em um estado de tanta perfeição que se permite afirmar que, no século XV, Van Eyck foi o inventor da técnica. Quadros pintados a óleo podem parecer hoje perfeitamente normais, mas o aparecimento dessa técnica foi um ponto de viragem na história da arte europeia. E as pinturas a óleo de Van Eyck foram capazes de criar texturas em detalhes sem precedentes: o bronze polido do candelabro, a pele dos mantos, a costura no chapéu, a textura sedosa do pelo do cachorro, a luz na casca da laranja. As pinturas de Van Eyck talvez sejam mais notáveis por serem ficções puras, uma vez que é questionado o fato de que a pintura tenha sido realizada dentro do quarto de Arnolfini, ou se ela foi uma recriação de Van Eyck a partir de uma demonstração de seu virtuosismo pictórico. Naquela época, não era habitual se pintar fora do estúdio. Assim, pode-se pensar tratar-se de uma criação do pintor em combinação com Arnolfini.

Mas, não há certezas sobre o real motivo do quadro. Poderia se referir a uma promessa de casamento e do tipo de vida que ele pensava propiciar à esposa, um noivado, portanto. Assim como poderia ser mesmo uma cerimônia

de casamento, conforme defende Panofski¹⁰. Há referências até de que esse quadro fosse a representação de um exorcismo para a fertilidade, já que Arnolfini e sua esposa não tiveram filhos. Esse tipo de cerimônia era comum na época. A pista sobre essa hipótese é levantada pela presença de uma horrível gárgula acima das mãos unidas do casal e que poderia simbolizar o mal que paira sobre este. Assim, a polêmica existente fez dela um enigma a desafiar gerações de historiadores em busca de respostas. Erwin Panofsky, Criag Harbison, Linda Seibel, Edwin Hall são alguns nomes que se debruçaram sobre pesquisas para afirmar seus pontos de vista.

Edwin Hall¹¹, baseado nas concepções de direito romano e direito canônico, em teologia, literatura e história social do período, oferece uma interpretação convincente dessa pintura. Em vez de retratar o sacramento do matrimônio, ele argumenta que a pintura comemora a aliança mercantil entre as duas ricas e importantes famílias italianas, um cerimonioso noivado que reflete as convenções sociais da época. Com esse estudo, Hall traz uma contribuição única para a história fascinante de noivado e casamento personalizado, rituais e cerimônias, traçando um histórico da evolução dos costumes a partir do final do Império Romano até ao longo do século XV e fornecendo persuasivos elementos visuais para o seu desenvolvimento. A confirmar essas afirmações,

¹⁰ Vide PANOFSKY, Erwin (1934): "Jan van Eyck's 'Arnolfini' Portrait", em *The Burlington Magazine*, n. 64, p. 112-127.

¹¹ Vide in Edwin HALL: *The Arnolfini betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Jan van Eyck's Double Portrait*. Berkeley, Los Angeles, Londres. Editora University of California Press. 1997.

Gaya Nuño¹² declara que, quando o quadro passou a pertencer a Felipe II, após a morte de Maria de Hungria, foi colocado na Casa Real de Madrid e, nesse tempo, possuía portas e uma moldura com versos de Ovídio: “*Olha o que prometes: que sacrifício há em suas promessas? Em promessas qualquer um pode ser rico*”. Essa descrição consta nos assentos do *Oficio de Guardajoyas* do Alcázar de Madrid. As molduras com essa frase teriam existido até 1734, quando do incêndio da Casa Real, em que teriam sido destruídas.

Erwin Panofsky perseverou na ideia de se tratar de uma cerimônia de casamento, embora não celebrado em uma igreja. Poderia se tratar de uma união privada e reservada. Com efeito, naquela época, era considerada uma união legal sempre que houvesse um documento que atestasse e testemunhas que dessem fé a isso, mesmo que fosse celebrada na ausência de um padre. John Harber, in *Portraits of a Marriage*¹³, num estudo crítico sobre essa pintura, afirma que Panofsky interpreta o significado desse quadro como uma alegoria do casamento e da maternidade, cheia de simbolismos e significados artísticos. Admite que as opiniões de Panofsky nunca perdem a sua autoridade, sendo que ele sustenta que essa pintura não se limita a retratar uma coisa: *ela faz alguma coisa*. Panofsky defende que Jan van Eyck testemunhou um casamento tanto no sentido jurídico como no sentido

¹² Vide GAYA Nuño in *Pintura europea perdida por España: de Van Euck a Tiepolo*.

¹³ Vide John HARBER, *Portraits of a Marriage*, in <http://www.haberarts.com/trueart.htm>

visual, que ele torna o casamento válido, pois testemunhou o ato de pintar com o que é pintado. Confirma isso pelo reflexo de sua presença no espelho convexo. A própria assinatura de Van Eyck, em latim, em um *script* elegante, seria a forma apropriada de se assinar um documento. Por isso, essa pintura pode ser considerada uma certidão de casamento.



FIGURA 3

Porém, os motivos reais do quadro destinam-se a ficarem ocultos e centro de novas e constantes interpretações, com costuma acontecer com as obras de arte. A *National Gallery*, de Londres, fez pesquisas com radiografias e uso de raios infravermelhos que demonstraram que a maioria dos objetos aos quais Panofsky deu um significado preciso foi criada depois da concepção inicial do quadro. Todos os detalhes representados não teriam necessidade de ali estarem, não fazem sentido com a cena, como as laranjas e o cachorro, por exemplo, mas esses detalhes são pequenos tesouros, caríssimos à época, e que revelam a prosperidade de Arnolfini. Como já se disse, por ocasião da execução dessa pintura, Van Eyck estava vivendo em Bruges, o centro comercial mais importante do norte da Europa no século XV. Um centro com residentes estrangeiros, diplomatas, comerciantes e, especialmente, uma grande colônia de italianos. Portanto, ele sabia bem do significado dos produtos que colocou no quadro referido. Mais de quinze nações estavam presentes no comércio em Bruges nesse período: Rússia, Espanha, França, Portugal, todo o Oriente. Materiais preciosos, como frutas, especiarias e ervas de todo tipo entravam pelo porto. Craig Harbison relata ainda, no mesmo texto citado, que, em determinado momento do século XV, mais de cento e cinquenta galeões ancoravam no porto. E o autor conclui afirmando que o retratado nesse quadro não é a opulência dos reis, nem da nobreza, nem uma aristocracia feudal. Mas uma rica classe emergente, que são os comerciantes, representada em Arnolfini. Ele não era só um próspero comerciante, mas

um novo tipo de comerciante internacional que pôde ficar rico o suficiente não só para ter acesso aos bens que aparecem no quadro, como para poder encomendar pinturas de um grande pintor, tornando evidente que se trata de uma demonstração do poder comercial que ele havia alcançado como autêntico «*self-made-man*» do século XV.

O significado da inclusão do espectador no campo da representação

Mas, como já se disse, o motivo da reflexão deste estudo é a presença do espelho convexo, no centro da pintura, ponto de fuga do quadro, a refletir o pintor observando a cena que ele mesmo está a pintar. Pode ter o significado que Panofsky afirma: o de ser a pessoa que testemunha a cena que se realiza. Mas, podemos analisar por outro ângulo, pois há ali um enigma. Com qual objetivo um pintor se inclui em sua própria pintura, a olhar para os que irão ver essa mesma pintura? Sendo um mistério, pensamos que isso necessita de uma reflexão. É necessário decifrar o significado desse *olhar x ser olhado*, pois traduz uma deformação, uma anamorfose relacionada ao reviramento do olhar, tema tão caro à psicanálise.

Via-me ver-me, diz em algum lugar, a Jovem Parca, poema de Paul Valéry, escrito em 1917. A partir desse enunciado, o psicanalista francês Jacques Lacan¹⁴ percebe que há um correlato essencial da consciência com sua representação. Mas, um correlato que se forma por uma divisão. Divisão que se afasta da consciência referida ao *cogito* cartesiano em que o sujeito se percebe como pensamento. Quando uma pessoa diz “esquento-me para esquentar-me”, está fazendo uma referência ao corpo, em que o corpo é tomado por uma sensação de calor, que se difunde nele mesmo e o determina como corpo. Mas o mesmo não acontece com a visão. Não se pode fazer uma analogia; nenhuma pessoa é “tomada” pela visão da mesma maneira que pode se sentir tomada pelo calor ou pelo frio.

Vejo-me vendo-me encontra-se em uma relação fundamental de reviramento da estrutura do olhar. Porque isso só pode acontecer numa relação especular. É a imagem revirada no espelho – vejo-me vendo-me – que pode dar consistência a essa afirmação. Então, pode-se dizer que o olhar é um avesso da consciência. A psicanálise considera a consciência como irremediavelmente delimitadora e a institui como um lugar de idealização e de desconhecimento, sendo o pensamento o lugar da ausência do sujeito, um lugar imaginário dicotomizado, dividido.

¹⁴Vide Jacques LACAN, in O Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.

Por isso, o espelho convexo que reflete uma pessoa a olhar para o sujeito que observa aquela pintura provoca uma questão, a qual se relaciona com o **olhar x ser olhado**. Sabemos que o que vemos está fora de nós, que a percepção não está dentro da pessoa, mas sim sobre os objetos que estão iluminados, que esses objetos só podem ser apreendidos através da luz, através do ponto luminoso fora do olho, ponto de irradiação que inunda o olho, preenche e transborda a taça ocular e toda a série orgânica de órgãos, aparelhos fotossensíveis e defesas. Mas, a relação do olho com a luz anuncia-se como ambígua por si mesma, uma vez que ela reflete algo que já se encontra na relação **natural** com que o olho se inscreve para a luz. Assim, percebemos o mundo numa relação que depende da uma imanência do *vejo-me vendo*.

Ponto crucial para o entendimento da relação do olho e do olhar em sua relação com a pintura. Ao olharmos para uma representação pictórica, sentimo-nos apossados por um sentimento diferente dos que temos ao ver outras imagens. Ao vermos uma pintura, temos a sensação de que podemos nos "apropriar" daquela imagem. Não fisicamente. Mas de um apropriação imaginária. Ela passa imaginariamente a pertencer ao observador. Esse fenômeno acontece porque é no fundo do olho que o quadro se pinta. O espectador não é simplesmente um ser puntiforme que se refere a esse ponto geométrico de onde a perspectiva é apreendida. Não, o quadro está dentro do olho. Em contrapartida, quem olha para a pintura também está

no quadro. Quando uma pintura é observada, e o espectador é tomado por esse sentimento de pertencimento, surge uma vaga sensação de que ele é o “dono” daquela imagem. Assim, a pintura possui um carácter imanente de atrair um olhar de posse, de familiaridade, como se aquele quadro nos pertencesse ou nos possuísse. É um olhar diferente do olhar que dirigimos para outras imagens. Basta pensar que não existe esse sentimento em relação às imagens banais de nosso cotidiano. Poder-se-ia argumentar que as imagens são banalizadas pelo cotidiano de propaganda e pela frequência com que as vemos. Mas não. Não é a banalização que determina o que uma imagem mobiliza em nós.

É a existência de um fenômeno, que aparece especificamente quando olhamos para uma pintura: quando estamos frente a uma pintura, algo se mobiliza numa dialética de resposta a uma demanda que vem do próprio pintor. O olhar é ali “depositado” e há como que uma entrega. Pode-se fazer uma analogia com a entrega de armas e poder-se-ia até dizer melhor: há uma rendição. Rendemo-nos à fruição daquela imagem. Mas, essa rendição é uma correspondência à representação proposta pelo pintor. Podemos supor que o pintor – o outro lado da questão “**olhar x ser olhado**” – ofereça algo ao olhar: *Queres ver? Então, olhe isto!*

A pintura provoca, então, esse carácter de rendição frente à demanda do pintor. E esse é o efeito apaziguador, apolíneo, da pintura.

Entretanto, nessa entrega do olhar, o espectador também fica exposto. Algo dentro dele fica despido, vulnerável. Porque há uma “rendição” nesse correlato do quadro, que se situa no lugar do próprio quadro, que é o ponto do olhar. E é esse o cerne da questão que aqui queremos discutir: esse cruzamento de olhares, esses dois pontos – quem olha e quem é visto – remete para uma experiência primitiva de nossa constituição como sujeitos desejantes.

Por isso, é importante perguntar: o que acontece quando, imerso no gozo de um olhar frente a uma representação pictórica, o espectador é surpreendido, “fisgado” por um outro olhar que, de dentro do quadro, o vê olhando? Ele é surpreendido como em uma armadilha de ter sido “pego em flagrante”. Há um insólito encontro de olhares: o espectador percebe o próprio pintor olhando para ele, espectador, a olhar a pintura. Isso é uma anamorfose. Um efeito de deformação do lugar em que, olhando, somos olhados. Inversão do ponto de fuga, deslocamento dos pontos luminosos que acabam por inverter o lugar de fora do campo da representação para incluir o espectador no campo do representado.

Nosso olhar, que se dirige para um ponto dentro do quadro, passa a ser o foco da atenção, pois o olho do pintor nos surpreende no ato de olhar. Esse olhar é fixo em um ponto invisível. Mas que nós, espectadores, podemos determinar qual é a direção desse olhar. Esse olhar de dentro do quadro se

dirige para nós mesmos, para nossos rosto, para o nosso olhar, ali, frente ao quadro, rendidos àquela imagem.

É o que acontece nessa obra de Van Eyck. Encontrar o rosto do pintor refletido no espelho, olhando para a cena que se mostra no quadro, mas também vendo-nos olhar a cena, torna-se uma armadilha. Somos flagrados como se estivéssemos espiando pelo buraco de uma fechadura.

O mesmo fenômeno aparece, posteriormente, em *As Meninas* de Velasquez, em que o olhar do pintor de dentro do quadro observa o espaço fora do quadro, onde está quem olha o quadro. Pelo seu olhar, supomos que ele observa o que irá pintar, a cena ou os modelos que está a pintar. Mas, nessa estratégia pictórica, o surpreendente é que seu olhar atravessa o espaço da representação para vir dar no espaço real onde o espectador está colocado a olhar o quadro. Isso quer dizer que aquele olhar “enxerga” o espectador. E o espectador percebe que é olhado por ele, pintor dentro do quadro, como se o espectador fosse o modelo naquele momento.



FIGURA 4

O atravessamento dessa linha imaginária, esse cruzamento de lugares e de tempos históricos provoca um fenômeno que Foucault, em *As palavras e as Coisas*, explica como sendo a inclusão do espectador no campo da representação. O campo da representação é o campo de que trata a perspectiva geometral, o campo da demarcação do espaço. Mas, para Lacan, o campo é o da visão, campo esse de que a dimensão geometral não dá conta, pois se refere-se a um momento constitutivo do homem como sujeito, em que entra em jogo uma pulsão, a pulsão escópica. Pulsão essa constitutiva do ser humano, mas que provoca uma falta, incapaz de ser suturada. Remete ao momento constitutivo do sujeito em que, apreendido pelo olhar materno, que convoca uma entrega do amor, somos **olhados/amados**, mas, para sempre, o olhar vai remeter à falta que essa convocação provoca, já que nunca poderemos ser o objeto plenamente convocado pelo olhar materno. O momento em que, pela impossibilidade de cumprir essa demanda materna, seremos para sempre marcados pela falta. O desejo fica assim instituído, mas, para sempre, ele será incompleto.

[...] Pelo processo de separação, estabelece-se um intervalo de falta, ponto falho do casal primitivo mãe-bebê, que promove o surgimento do primeiro objeto – o objeto fetiche – que, enquanto tal, irá prevenir da visão de um não-objeto, no qual a imagem vem preencher o vazio introduzido pela falta. (QUEIROZ, 2007, p. 82)

Lacan explica que, na dialética do olho e do olhar, não há coincidência de olhares. A relação entre o olho e o olhar é sempre uma relação de falta, de engano, de logro.

[...] Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente falho é que - Jamais sou olhado lá de onde te vejo. Inversamente, o que eu olho não é jamais o que eu quero ver. (LACAN, 1992, p. 100)

Tanto Lacan quanto Omar Calabrese¹⁵ citam os estudos sobre a anamorfose feitos por Jurgins Baltrausaites, apontando para o carácter enigmático e de segredo que acompanha a pintura *As meninas*, de Velasquez. Os dois autores referem-se que, no apólogo antigo de Zêuxis e Parrásios, o mérito de Zêuxis foi o de ter atraído os pássaros. Não o fato de as uvas serem perfeitas, mas o fato de terem enganado até os pássaros. E o triunfo de Parrásios foi o de ter enganado até o olho de Zêuxis. Este é o mito: do que se trata, nas pinturas, é de enganar o olho. Assim, Van Eyck seria o primeiro a usar esse recurso, não para enganar o olho, mas para criar uma armadilha para o olhar, pois, ao ser flagrado no ato de olhar, é criada uma armadilha que mobiliza as relações inconscientes constitutivas do ser como sujeito de seu desejo. Do que se trata, então, é do triunfo do olhar sobre o olho.

¹⁵ Vide Omar CALABRESE, in *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa. Edições 70.1983.

Assim, o objetivo deste estudo visou a discutir um aspecto inédito, que chamei de *enigma pictórico*, que é esse olhar do pintor que, de dentro do quadro, vê o espectador olhando a cena pintada. Cena essa que, por sua natureza escópica – de uma troca de olhares vindo de um espaço inesperado –, remete à cena primária de constituição do sujeito, em que o triunfo do olhar nos funda para sempre como sujeitos marcados pela falta. Falta essa que, através da arte, buscamos tamponar.

Referências

AAVV. **L'opera completa di Van Eyck**. Presentazione di Raffaello Brignetti. Apparati critici e filologici di Giorgio T. Faggini. 1 ed. Milano. Editora Rizzoli, 1968 -Biblioteca Calouste Gulbenkian. Cota: P 1878

BURCKHARD, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009. Biblioteca pessoal.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa, PT. Edições 70. 1 ed. original 1983. Biblioteca pessoal.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa, PT: Edições 70, 2005. Biblioteca pessoal.

GAYA NUÑO, Juan Antón. **Pintura europea perdida por España**: de Van Euck a Tiepolo, Madrid, ES: Editora Esapa-Calpe, 1964. Exemplar autografado com dedicatória a Luís Reis Santos. Biblioteca Calouste Gulbenkian – Cota: RS 4219.

HALL, Edwin. **The Arnolfini Betrothal**: Medieval Marriage and the Enigma of Jan van Eyck's Double Portrait. Los Angeles, US: Berkeley; Londres, UK: Editora University of California Press. 1997. Biblioteca pessoal

HARBISON, Craig. **Jan van Eyck**. Chicago, US: Editora Chicago University Press, 1997. Biblioteca pessoal

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 11** – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1992. Biblioteca pessoal

QUEIROZ, Edilene Freire de. **Trama do Olhar**. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo, 2007. Biblioteca pessoal

PANOFSKY, Erwin. **Jan van Eyck's Arnolfini' Portrait**, em The Burlington Magazine, v. 64, p. 112-127, Biblioteca Calouste Gulbenkian, 1934.

Bernardete Conte, 1969 - licenciatura em desenho e plástica, pelo IA, da UFRGS; 1970/1977 - Curso de Psicologia, pela Faculdade de Filosofia de Recife, Universidade Federal de Pernambuco, PE; 1989/2001 - Formação em Psicanálise, Centro de Estudos Lacaneanos, Instituição Psicanalítica, Porto Alegre, RS, tendo participado de diversas publicações no período; 2007/2008 – Pós-Graduação em Poéticas Visuais – Especialização em Pintura, Desenho, Instalação: Processos Híbridos, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS; 2009/2012 – Mestrado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. e-mail: bernaconte@gmail.com

Caroline Bertani

INFÂNCIA E ARTE: TERRITÓRIOS PERCORRIDOS A PARTIR DE VISITAS CULTURAIS

“Uma passarela! Uma passarela! Sora, sora, uma passarela!”

O entusiasmo das palavras da menina de seis anos que corria ao meu encontro na 6ª Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL revelava uma descoberta. A aluna do ensino fundamental avistou de longe a obra *Marulho* (1991-2001)¹, de Cildo Meirelles, durante uma visita mediada.

¹ A instalação *Marulho* (1991-2001), do brasileiro Cildo Meirelles, recria uma estrutura semelhante a um píer. Da plataforma de madeira, o visitante observa centenas de livros e revistas que cobrem inteiramente o chão e de cujas páginas despontam fotografias de mares. A sobreposição desses impressos cria um movimento, acentuado pelo som, semelhante ao de ondas na praia. Este som também é constituído pela justaposição, desta vez da palavra água, em 80 línguas diferentes, enunciadas por pessoas de várias idades, gêneros e procedências. O som, desta forma, é fruto de todos, mas não é de ninguém, invocando o mar como espaço de trocas simbólicas e de ligação entre territórios e povos de distintas culturas. Um 'terceiro lugar', uma 'terceira margem'. Disponível em <<http://gihoffmann.wordpress.com/2007/10/23/6%C2%BA-bienal-do-mercosul/>>. Acesso em: 15 abr. 2008.

*[...] E deixa-me dizer-te em segredo
um dos grandes segredos do mundo:*

*- Essas coisas que parece
não terem beleza nenhuma
- é simplesmente porque
não houve nunca quem lhes desse
ao menos um segundo
olhar.*

(Mario Quintana)

Os gritos da *descobridora* desviaram a atenção da turma, em especial das meninas, para o roteiro a ser percorrido antes de chegar àquela obra. Felizmente, pela percepção da mediadora ao interesse das crianças, fomos diretamente para a *passarela*.

Visitei várias vezes essa Bienal e ali tive oportunidade de ver, mais de uma vez, a mesma obra, de modo que uma indagação me tomou de imediato: como não percebi isso antes? Realmente, o que eu tanto vira poderia ser, também, uma passarela! Afinal, cada obra tem leituras inesgotáveis, porque os olhares são diversos e carregados de vivências e percepções também diversas:

Cada um que chega a qualquer exposição já traz consigo suas referências pessoais, suas expectativas, seus saberes, seus medos. É com eles que primeiro lidamos quando temos em nossa frente crianças, jovens ou adultos, estudantes, trabalhadores, professores... [...] Nestas redes de significações e de incertezas está a arte, ela mesmo multiplicadora de sentidos. (MARTINS, 2005, p. 16)

E, tomando em conta as referências pessoais trazidas pelas crianças e da leitura realizada por elas, o que as meninas queriam fazer sobre a obra de Cildo Meirelles era, claro, desfilar! Quantos sonhos naqueles segundos? Que imagens se passaram pelas suas mentes? Que sensações? Até que seus sonhos foram se esvaindo como areia nas mãos quando receberam a explicação sobre o *significado* da obra e a *intenção* do artista.

A partir dessa e de outras experiências como professora de Arte nos anos iniciais do ensino fundamental, destaco três questões que me provocaram reflexões e que abordo brevemente neste texto:

- a importância de proporcionarmos, por meio da escola, o contato com a obra de arte e os espaços museológicos/culturais;
- o reconhecimento da visita e da mediação como etapa planejada, mas aberta ao inesperado;
- a relação da arte com o lúdico, não apenas na infância e não apenas no fazer artístico, mas também nas leituras e nas ações realizadas pelos diferentes olhares sobre as obras.

A Escola como mediadora no acesso à Arte

A dificuldade de acesso e de frequência aos meios culturais pode ser considerada um problema social também. O acesso à arte e a eventos culturais ainda é restrito à maioria da população. Se formos buscar uma explicação na história do ensino da arte no Brasil, um dos motivos pode ser o fato de persistirem resquícios do preconceito em relação à vinda da Missão Artística Francesa ao país, ainda em 1816, quando esta pisou em solo brasileiro para servir à monarquia e à burguesia.

Tal paradigma ainda é bastante presente e pode, em parte, explicar o fato de que muitas pessoas passam todos os dias por espaços culturais de sua cidade e não se sentem à vontade para frequentá-lo, inobstante a gratuidade. Experiência que também verificamos na frequência do público que visita a Pinacoteca da Universidade Feevale, um já consolidado espaço cultural que contribui na formação cultural da região.

Objetivando transformar essa realidade, aproximando a comunidade da arte contemporânea através de exposições, o espaço da Pinacoteca propõe ações que permitem o contato direto com os artistas expositores, como a *Conversa com Artista* e o *Projeto Desmontagens*, que propõe conversas com profissionais das artes, no intervalo entre as exposições. Além disso, a Pinacoteca Feevale recebe escolas da região através da sua Ação Educativa, que envolve a mediação das exposições realizadas na Pinacoteca Feevale, no Espaço Arte UM² e na Pinacoteca Histórica³ e também a proposição de oficinas nos ateliês de Artes Visuais do *campus* I da Universidade Feevale.

Essas ações partem do princípio de que arte é conhecimento, pois “a percepção artística não se dá espontaneamente”; é necessário *dialogar* com

² Inaugurado em 2004, o Espaço Arte Um está situado no Salão de Atos do Campus I da Feevale. O espaço destina-se à divulgação das criações de artistas selecionados através de edital e dos acadêmicos dos cursos de Artes Visuais – bacharelado e licenciatura. Fonte www.feevale.br/cultura/pinacoteca/espaco-arte-um

³ Reproduções de obras produzidas em diferentes períodos da História da Arte, expostas no 4º andar do Câmpus I da Universidade Feevale.

o objeto artístico para compreendê-lo, para que “nossa relação com ele seja sempre rica” (COLI, 1998, p. 116-120).

A leitura de um mapa, de uma equação, placa de sinalização, obra de arte ou fórmula química pode ser, nos dias atuais, mais difícil do que a leitura de um jornal, o que nos remete à existência de um grande número de analfabetos visuais em nosso país, talvez maior e mais abrangente do que o analfabetismo de língua escrita. Portanto, é necessária uma nova abordagem, um novo olhar sobre essa conjuntura, pois

aprender a ler significa também aprender a ler o mundo, dar sentido a ele e a nós próprios, o que, mal ou bem, fazemos mesmo sem ser ensinados. A função do educador não seria precisamente a de ensinar a ler, mas a de criar condições para o educando realizar a sua própria aprendizagem. (MARTINS, 1994, p. 34)

Reproduções, apropriações ou releituras de imagens da história da arte estão nas ruas, em cartazes, em capas de CD, em roupas, livros e revistas. Na maior parte das vezes, as pessoas nem se dão conta disso por desconhecerem esses objetos artísticos, o que é indício do analfabetismo visual. Por melhor que seja a reprodução de uma obra, não vai conseguir revelar a estrutura original, pois limita bastante por reduzir a qualidade. Muito se perde, como textura, qualidade da cor, volume, superfície e tridimensionalidade.

Úteis, indispensáveis na formação de uma cultura visual e sonora, as técnicas de reprodução não são suficientes. Não é apenas necessário termos acesso às artes pelos álbuns, pelo rádio, pelos discos, pela televisão, é necessário também ir a museus, a concertos, a teatros, a cinemas, a exposições. É necessário visitar monumentos. É necessário poder ler. (COLI, 1998, p. 129)

Infelizmente, muitas de nossas crianças, muitos jovens e adultos nunca, ou muito pouco, têm a experiência de frequentar exposições de arte ou eventos artísticos. Quando vivenciam a experiência, em geral, é por intermédio da escola.

Pensando sobre o papel de levar a arte ao ser humano, que também é da escola, percebe-se como fundamental que o acesso seja provido de significado. É fato que conhecer a cultura artística universal é importante, bem como reconhecer os grandes cânones, as transformações provocadas por obras que marcaram profundamente os modos de ver e perceber a arte; mas ter acesso e conhecer a cultura do tempo presente e próximo ao ser humano é essencial. Nessa direção, recordo-me da pesquisa de Brent Wilson⁴, a qual percorre os 500 anos de ensino de arte para crianças e analisa como o processo ocorria dos tempos medievais aos dias de hoje. Em seu texto, Wilson sugere que

⁴ Professor doutor em Arte-Educação da Universidade da Pensilvânia.

o novo ensino de arte deve estar centralizado no estudo de importantes obras de arte – obras de arte que são universalmente importantes, obras de arte que são importantes para um país em particular, obras de arte que são importantes para uma região específica de um país, e obras de arte que são importantes para estudantes de uma comunidade em particular. (WILSON in BARBOSA, 2005, p. 94)

Podemos chamar esse conjunto de práticas de alfabetização artística, momento em que ocorre a compreensão e a valorização da arte e de suas manifestações. A experiência possibilita o contato com a cultura visual e favorece a construção do olhar, para que nossos alunos sejam capazes de conhecer e de reconhecer-se como integrantes de um todo, realizando leituras da arte e do mundo.

É, portanto, com o contato e o acesso a imagens artísticas que se faz possível a construção de um caminho rumo à alfabetização em arte.

Visitação, mediação e o inesperado

De modo geral, os museus e os espaços culturais – que há não muito tempo eram considerados depositários de objetos – têm, nos últimos anos, ampliado a sua função de resguardar um patrimônio para a missão de comunicar-se com o público, produzindo conhecimento:

Sua função social mais premente é ser esse espaço de comunicação direta com a comunidade. Esta dinâmica faz do museu um espaço de diversidade sem, no entanto, jogar fora o velho, ou guardá-lo bolorento – mas debruçando-se criticamente sobre ele, fornecendo instrumentos para o diálogo permanente. (LEITE, 2006, p. 76)

Martins, em seu artigo intitulado *Expedições Instigantes*, estabelece uma relação entre a visita a uma exposição e uma viagem. À luz desse raciocínio, organizamos o roteiro, arrumamos a bagagem e estudamos sobre o lugar sem, contudo, deixar de nos preparar para as surpresas que poderão ocorrer a partir da interação com um novo mundo a ser descoberto. A autora afirma que “visitar um museu ou espaço cultural pode ter o mesmo sabor de uma viagem a um novo território. Mesmo para quem já o conhece, penetrar em suas obras e histórias cria a oportunidade de novos encontros estéticos” (MARTINS, 2005, p. 12)

Ao abordar a preparação da *viagem*, a autora sugere-nos que, no momento de organização de uma visita, faz-se necessário atentar para alguns pontos relevantes, os quais envolvem: a relação com a proposta político-pedagógica da escola e com o conteúdo desenvolvido; a possibilidade de a visita gerar a construção de novas relações através da percepção e da interpretação de conceitos; se há interesse pela turma, despertado, por exemplo, pela mídia (que é o caso das bienais do MERCOSUL); se a visita possibilita acesso ao patrimônio cultural e, finalmente, que aspectos mais sensíveis podem vir à tona a partir da visitação.

Em qualquer dos casos, o despertar do olhar investigador será determinante, o qual, por sua vez, só pode ser sensibilizado com a devida preparação e planejamento. A etapa de organização deverá ocorrer não simplesmente na aula anterior, mas nas semanas que antecedem a visita, relacionando ao plano de estudos da disciplina e ao plano de trabalho do professor: para onde vamos? O que vamos fazer? Que lugar é esse? O que os alunos já sabem sobre isso? Que artista(s) vamos conhecer? Responder a essas questões exige do professor o estudo, a preparação de materiais, a realização de formações oferecidas pelo espaço e a visitação preliminar à ida com os alunos. É fundamental, também, pensar em estratégias e na avaliação como parte integrante de todo o processo.

Como professores, precisamos compreender e organizar as práticas que envolvem a realização de uma visitação, as quais não se resumem ao aspecto pedagógico, mas também à administração da visita, especialmente quando se trata de crianças: autorizações, alimentação, transporte, entre outras responsabilidades. Não raro, a extensa lista de atribuições torna a organização da visita uma aventura à parte, mas que faz parte do *roteiro*.

Embarcar com as crianças na incrível *viagem* que esse universo proporciona – de tocar e de ser tocado pela arte – é um exercício que exige discernimento e sensibilidade por parte do educador. Trata-se do momento de saborear o prato que, em conjunto, foi elaborado com esmero, invadindo o paladar de

cada visitante. É possível perceber, no olhar das crianças, expressões diversas: espanto, admiração, tristeza, dúvida, indiferença, alegria ou estranheza.

No contato sensível com a produção artística, tanto de artistas de diferentes épocas quanto de parceiros num grupo, somos instigados a ampliar nossa própria significação do ser humano, do mundo, da cultura. Tocamos e somos tocados pelas formas simbólicas que o ser humano criou e tem criado em toda sua trajetória. Tocamos e somos tocados por aquilo que nos pode causar imenso prazer ou uma dolorosa sensação de mal-estar e não-saber, que muitas vezes nos afugenta. (MARTINS, 2005, p. 17)

Realizar visitas culturais, então, não se limita à execução de práticas no dia, na hora, no local, mas pressupõe tanto um trabalho anterior como também um trabalho posterior à visita, que deverá continuar na escola: o que aprendemos? O que percebemos? Quais os gostos, aromas, sons, sabores, saberes dessa *viagem*? O que construímos? O que desconstruímos? O que podemos reconstruir? De que forma? Com que meios? O destino final da viagem nunca sabemos qual vai ser..., sabemos apenas que

Tudo que se vê não é
Igual ao que a gente viu (...)
Tudo muda o tempo todo (...)⁵

⁵ Como uma onda. Lulu Santos e Nelson Mota.

A arte e o lúdico

Em pesquisa que relaciona o desenho da criança com as etapas do jogo à luz de Piaget, Moreira constata que, em cada estágio, essa manifestação assume um caráter próprio, de brincar, de falar. A criança, então, primeiramente, desenha para brincar (1995, p. 15).

Podemos considerar que o caráter lúdico da arte se encontra em todas as fases da vida, especialmente quando entramos em contato com diferentes materiais, suportes e linguagens da arte.

Visitas culturais a espaços de arte com crianças nos trazem a reflexão a respeito da influência da questão simbólica nas produções artísticas, nas brincadeiras, bem como na forma como as crianças compreendem e interagem com as imagens da arte. Também nos levam a reconhecer o quanto a arte tem o *poder* de nos fazer 'viajar' junto com as crianças, seres abertos incondicionalmente às propostas contemporâneas, imaginar coisas, ser outro ser, sentir outros sentimentos que não aqueles predeterminados. Afinal, 1+1 pode ser... o que quisermos em arte!

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava um rock para as matinês [...].⁶

Não considero, todavia, que a leitura da imagem ou o contato com objetos artísticos deva se limitar a um fazer espontâneo. Ademais, não é objetivo da análise ora apresentada colocar que a fundamentação em relação à obra/ artista seja menos importante, pelo contrário: o princípio do ensino da arte como processo é reforçado por estudos referentes a diversas propostas que têm como foco a imagem no ensino da arte, que enfocam não apenas o *fazer arte*, mas apontam para a necessidade de um momento para descrever, analisar, interpretar, relacionar, fundamentar e pensar sobre o que se põe à frente do leitor.

Propõe-se aqui um momento livre, aberto a (outras) possibilidades, para que nossos alunos possam *conversar* com a imagem. A asserção está embasada em dois argumentos: o primeiro reconhece o poder da arte, que é capaz de proporcionar essa viagem de encantamento. O segundo considera o poder da criança de dar encantamento ao que vê, aptidão que a maioria de

⁶ Trecho de João e Maria, Chico Buarque / Sivuca, 1977.

nós, adultos, já deixou perdida no passado, em meio às *folhinhas* para colorir que nos eram dadas, ou entre os cartões e presentes que fazíamos, todos a partir do modelo apresentado pela professora, para entregar no dia dos pais e no dia das mães. Ou, ainda, quando as únicas imagens que tínhamos para ler na escola, na infância, eram os cartazes trazidos prontos pela professora...

Como professores de arte, estamos em uma busca constante por um *jeito melhor* de dar aulas, uma receita mágica que seja capaz de fazer com que todos os nossos alunos sintam pela arte a mesma paixão que cultivamos, que eles possam aprender sobre arte, fazer arte, perceber a arte no mundo e, quando crescerem, continuar vendo a arte com o mesmo encantamento que tinham na infância.

Pelas experiências que tenho vivenciado com leitura de imagens a partir do olhar das crianças, percebo que esse caráter lúdico se faz presente também nas leituras que realizam das imagens apresentadas, como foi o caso com a obra de Cildo Meirelles: a preocupação não é desvendar a intenção do artista, mas realizar descobertas a partir da sua imaginação e integradas às suas vivências, brincando com as possibilidades que a imagem apresenta, sem a preocupação de *acertar respostas*.

A leitura de uma imagem é equivalente a deparar com um novo território explorado numa viagem e que não fazia parte do roteiro pré-estabelecido pelo guia. Cada imagem pode ser uma viagem!

Territórios a desvendar...

Ao refletir sobre os rumos propostos pelo presente texto, é possível perceber que experiências presenciadas e possibilitadas a cada dia são, também para nós, professores, oportunidades capazes de nos levar a um questionamento constante acerca das perspectivas do ensino de arte.

Dentre essas, acredito que o ponto central seja a imagem: o acesso, o contato significativo, a compreensão e o processo de fazer arte e produzir novas imagens, viabilizados, em especial, pela escola, mas sem limitar-se a esse espaço.

Conforme afirmam Arslan e Iavelberg:

sem acesso a equipamentos culturais a população pode não desenvolver hábitos, valores, atitudes na relação com a cultura, nem é capaz de construir o olhar crítico sobre as produções artísticas visuais e outras, como *outdoors*, cinema, propagandas, revistas em quadrinhos, grafite, televisão etc. Identificar e discutir arte fora da sala de aula é fundamental para a compreensão de que a arte pode estar relacionada com a vida. (2006, p. 41)

A escola, possibilitando o contato com a arte, pode estabelecer a diminuição da distância entre a arte e a vida, auxiliando a perceber que a arte está presente no nosso dia a dia, pois, conforme afirma Morin, “a educação [e também a arte] pode ajudar a nos tornarmos melhores, senão mais felizes, e nos ensinar a assumir a parte prosaica e viver a parte poética de nossas vidas” (2000, p. 11).

Referências

ARSLAN, Luciana; IAVELBERG, Rosa. **Ensino de Arte**. São Paulo, SP: Thomson Learning, 2006.

COLI, Jorge. **O que é arte?** 15. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1998.

LEITE, Maria Isabel. Crianças, velhos e museu: memória e descoberta. **Cad. CEDES**, Campinas, SP, v. 26, n. 68, 2006 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622006000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 abr. 2008. doi: 10.1590/S0101-32622006000100006

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

MARTINS, Mirian Celeste. (Org.). **Mediação: provocações estéticas**. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-Graduação. São Paulo, SP, v. 1, n. 1, outubro 2005.

MOREIRA, Ana A. A. **O Espaço do Desenho e a Educação do Educador**. 6 ed. Editora Loyola, São Paulo, SP, 1995.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina, Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2000.

WILSON, Brent. Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de arte-educação para crianças. In: BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo, SP: Cortez, 2005.

Caroline Bertani - Graduada em Desenho e Plástica com Mestrado em Educação pela Universidade de Passo Fundo (2002). Integra o quadro docente da Universidade Feevale desde 2003, onde atua no curso de Artes Visuais, além do Programa de Pós-graduação em Arte-Educação: Arte, Ensino e Linguagens Contemporâneas. Atualmente coordena os cursos de Artes Visuais. É professora de Artes no Ensino Fundamental da rede pública municipal da capital gaúcha desde 2005. Também coordena o Projeto Pólo Feevale Arte na Escola. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Ensino da Arte, atuando principalmente no campo do ensino de artes, leitura visual, processo educativo e arte na infância. E-mail: carolines@feevale.br.

IMPRESSÕES EM CONTATO: DA MATRIZ FÍSICA À IMAGEM MATRIZ

*Elaine Tedesco
Lurdi Blauth*

Este artigo apresenta resultados parciais sobre a pesquisa “Procedimentos de Contato”¹, focalizando cruzamentos entre procedimentos empregados em técnicas de reprodução da imagem, como a gravura e a fotografia, explorados em produções artísticas pelas pesquisadoras, bolsistas e orientandas de Graduação e Pós-graduação. As reflexões envolvem diferentes abordagens

¹ *Procedimentos de contato* é uma pesquisa de concentração no campo artístico e experimental na área das Poéticas Visuais. Investiga a intersecção entre os procedimentos de contato empregados em técnicas tradicionais de reprodução da imagem e os desdobramentos possibilitados a tais imagens quando convertidas em dados numéricos. São estudadas as implicações conceituais geradas pelo emprego da imagem numérica no estatuto da imagem fotográfica nos processos artísticos contemporâneos. Durante a primeira etapa da pesquisa, desenvolvida na Universidade Feevale, em 2010, o fotograma foi tratado como o procedimento-chave. A partir de 2011, deu-se continuidade a esse estudo, também por meio da utilização de procedimentos de transferência da imagem através de meios tradicionais da gravura. As pesquisas, guardando as suas especificidades ocorrem paralelas às das professoras Elaine Tedesco, líder do projeto na UFRGS, e Lurdi Blauth, líder do projeto na Universidade Feevale, envolvendo bolsistas, alunos de Graduação e Especialização das duas instituições.

do que é matriz da gravura ao escaneamento e são expostas a partir dos processos artísticos desenvolvidos com o intuito de contribuir com as implicações conceituais nos processos artísticos contemporâneos.

Introdução

A gravura, ao longo dos tempos, foi se apropriando de diferentes meios, os quais propiciaram a criação de uma visualidade gráfica específica através de inúmeras relações entre similaridades, contrastes e o esgarçamento dos seus limites. Em seus antecedentes mais precários, a presença da gravura estava ligada à incisão de objetos (argila, pedra, madeira), que eram concebidos para assinalar ideias, leis, sistemas de trocas em moedas ou para representar simbolicamente as conquistas do homem. Segundo Marco Buti (2002),

A interpretação da gravura como matriz ampliou enormemente as possibilidades, acrescentando todos os recursos possibilitados pela entintagem, impressão e reprodutibilidade. Com a imprensa, a gravura produziu uma revolução no conhecimento comparável à contemporânea, gerada pela informática. Os artistas dispunham de uma linguagem completamente nova, que, no entanto nem sempre era usada com plena compreensão de seu potencial poético, devido às múltiplas tarefas reprodutivas que só a gravura poderia cumprir durante séculos.

Dessa forma, a gravura que, inicialmente, não era pensada como matriz passou a ser vista como tal quando aliada às suas possibilidades de matriz e imagem, à reprodução de uma estampa, tornando-a múltipla. Esse processo de reprodução de imagens é intermediado por múltiplos meios e através de diferentes pontos de contato, os quais foram sendo reposicionados com a assimilação das novas tecnologias e, principalmente, com as mudanças que ocorreram na arte a partir do advento da fotografia.

No contexto desta pesquisa, propomo-nos a refletir sobre procedimentos de contato empregados por técnicas tradicionais de reprodução da imagem, como a gravura e a fotografia de base química, para verificar o que ocorre quando as imagens migram para a produção numérica. Podemos referir que tais procedimentos se caracterizam por uma contiguidade física entre a matriz e a cópia. Na gravura, é inevitável deixar de pensar sobre as relações que ocorrem entre as diversas etapas de criação da matriz e a impressão, envolvendo as relações de presença e ausência, de transitoriedade e permanência, multiplicidade e unicidade. A imagem, oriunda de sua passagem pela matriz, é resultante de intermediações entre similaridades e contrastes pelo desdobramento de suas diversas possibilidades de impressão e reprodução.

Didi-Huberman (2008) problematiza o valor do procedimento de impressão na obra Duchamp, por exemplo, como algo que se desdobra e redobra. Ou seja, no momento em que a impressão se desdobra, ela cria uma duplicação,

uma espécie de película protetora, uma fonte na qual a forma aparece em um momento protegida de sua contraforma. Segundo o autor, a impressão tem um duplo significado, ou seja,

Ela impõe uma nova significação ao ato de tomar, retirar quando termina de arrancar a semelhança do corpo do qual ela se apoderou. A impressão é então predadora: ela guarda o que nós perdemos, ela nos isola e até mesmo, nos rasga em nossa semelhança (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 239-240).

Nesse sentido, podemos entender que a impressão envolve dois aspectos: "um procedimento aberto à experimentação, que permite inúmeras inserções e alterações, e, de outro, é um meio que possibilita a captura e a apreensão de algo que resulta numa semelhança" (BLAUTH, 2011, p. 52).

A impressão, em suas diversas formas de contato, corresponde à inversão da imagem gravada na matriz, quanto aos meios tradicionais, cujas operações, em suas diferentes especificidades de reprodução, "vão além do controle técnico, e as impressões podem ser resultantes de um gesto direcionado, de uma ação casual, de meios rudimentares ou mesmo provenientes de técnicas mais elaboradas" (BLAUTH, 2011, p. 53).

Nas indagações sobre a impressão, Didi-Huberman questiona-nos ainda sobre se o processo da impressão resultaria do contato com a origem ou da perda da origem. Ela manifestaria a autenticidade da presença (como

processo de contato) ou, ao contrário, a perda de unicidade que leva sua possibilidade de reprodução? Poderíamos dizer que a impressão é imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato – o pé que afunda na areia – quanto da perda – a ausência do pé na impressão que ficou na areia.

Nesse sentido, os vazios e os cheios, presentes nas diferentes técnicas de gravura, encontram, inevitavelmente, o aspecto indiciário e a complementaridade entre positivos e negativos, entre presença e ausência. Na relação entre a matriz e a impressão, existem transformações que estão sujeitas ao acaso, que são colocadas à prova em um processo de criação flexível durante as etapas de gravação, que envolvem aspectos físico-químicos e de impressão. O momento do contato entre matriz, tinta e papel é impregnado de fluxos imprevistos e acasos que ocorrem entre os materiais em ação. Por sua vez, na impressão física, a intermediação da tinta (cor) potencializa a imagem no momento de sua transposição para o suporte do papel, porém, na impressão de uma matriz-imagem, ocorrem modificações em relação ao espaço plano, pois a unicidade e a tridimensionalidade da matriz desaparecem.

A fotografia de base química, assim como a gravura, contém em sua essência a articulação entre o positivo e o negativo, o cheio e o vazio, as presenças e as ausências. E, de modo análogo à gravura, o processo de trabalho de revelação e ampliação, desenvolvido no laboratório fotográfico, permite incontáveis possibilidades de interferências do acaso durante sua realização.

Mas o que ocorre quando a fotografia faz parte do sistema numérico? Quais são os trânsitos possíveis entre a fotografia de base química, a gravura, e o sistema numérico?

Presença: o aspecto dinâmico do signo operado em sucessivas conexões

Chamo de índice o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele.

Defino um índice como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da relação real que ele mantém com o último. (PIERCE, *apud* DUBOIS, 1993, p. 62).

O ponto de investigação de nossas práticas são operações que têm como fundamento as definições pierceanas sobre a ordem do índice na gravura e na fotografia. No que resultam os acúmulos de registros de distintas contiguidades físicas em um mesmo suporte e as sucessivas ações de contato entre os referentes e os diferentes suportes? Que implicações as variações físicas produzidas pelas transferências entre os tipos de registro do químico ao numérico trazem para as imagens criadas? São algumas das indagações que compõem o pano de fundo dos trabalhos de laboratório.

Nas práticas que implicam especificamente o campo da fotografia, entrecruzamos as definições trazidas aqui com o conceito de *fotograficidade*, proposto por Françoise Soulages (2010), o qual articula, na fotografia, o irreversível instante de obtenção da imagem e o inacabável trabalho a partir do negativo. A *fotograficidade* é uma premissa sobre a qual movimentamos nossos questionamentos durante as práticas de laboratório e ateliê em 2011-2012. Nessa etapa, criamos imagens por meio de um registro fotográfico inicial (o irreversível) e realizamos, a partir dele, outros procedimentos de contato durante o processo de produção (o inacabável) até a materialização da imagem, comparando o caráter indiciário nos diferentes procedimentos de contato trabalhados.

O texto que segue é uma sequência de leituras sobre alguns processos de criação; são observações a respeito dos procedimentos de contato explorados pelos artistas.

Do fotograma à matriz numérica

O fotograma é uma imagem única criada em laboratório fotográfico, sem o negativo (película), pelo contato da luz sobre objetos dispostos no papel fotográfico. Na fotografia de base química, o fotograma não tem cópias idênticas e é o negativo do que foi iluminado.

Nos trabalhos desenvolvidos em nossa pesquisa, o fotograma ou a imagem gerada a partir de diferentes camadas de processos de fotogramas é um original destinado a tornar-se uma matriz através do escaneamento. Indagamo-nos, por meio da prática artística, de que forma a ideia de matriz é operada hoje pela fotografia em suas múltiplas passagens entre a química e o numérico.

Vanessa Koiky (Figura 1) focalizou um processo de criação a partir de fotogramas, por uma perspectiva singular. Suas obras são o resultado de uma série de experimentações e testagens sobre as possibilidades técnicas do fotograma. Foram pensadas sobre operações de tempo e acaso entre as passagens da luz e da sombra que poderiam produzir outras imagens ou pensar a capacidade de modelação da luz.

Para Koiky (2010, p. 35),

Fotogramas são por definição, imagens realizadas sem utilização da máquina fotográfica, por contato direto de um objeto ou material com superfície fotossensível exposta a uma fonte de luz. Pode-se dizer, em um primeiro momento, que o fotograma é a maneira mais primitiva de registrar imagens pela ação da luz, uma vez que prescinde da câmera e até mesmo do filme. Por outro lado, o processo adquire complexidade na medida em que soma elementos de linguagem que lhe conferem particularidades e características próprias de possibilidades na construção de uma

imagem. [...] Construindo imagens diretamente no ampliador, a essência está na ressignificação e na mistura de elementos, onde o produto final não é a simples soma das partes, e o acaso é esperado e desejado.

Suas *imagens-fotogramas*, formadas a partir dessa escolha de aceitar acasos e misturar elementos distintos, constituem-se pela fusão em preto e branco de formas, luzes e sombras, nas quais, quase sempre, há uma figura feminina; na maior parte, são apropriações de figuras da história da arte (imagens simbolistas). Nota-se nelas a referência a um olhar fragmentado, difuso. São camadas que se sobrepõem a todo instante e que acabam por remeter a processos de pensamento e de memória.

No processo de criação de Koiky, os fotogramas passam, em uma segunda etapa, pelo escaneamento. Transformados em imagens numéricas, eles passam a ser a matriz em um processo híbrido, desconectam-se do princípio de cópia única e adquirem uma gama de possibilidades de pós-produção, impressão e finalização.

Ao observarmos as imagens, percebemos que estão em um formato além do tamanho do papel fotográfico empregado no laboratório, vê-se, também, que o papel é um impresso em sistema químico/eletrônico. Além disso, constata-se a presença do aspecto numérico na estrutura da imagem.

FIGURA 1
VANESSA KOIKY,
SEM TÍTULO, 2009.
FOTOGRAMAS.



Podemos pensar que são realizadas duas espécies de procedimentos de contato. O contato dos objetos e luzes sobre o papel sensível no laboratório fotográfico e o contato do papel no *scanner*. Ambos são procedimentos indiciários que resultam em operações distintas, com características e resultados específicos. No fotograma, a imagem resultante é negativada, obtém-se a silhueta dos elementos, perdem-se os detalhes, as texturas e o volume, enquanto, no *scanner*, há uma operação de tradução dos dados numéricos captados através da incidência da luz sobre o objeto que resulta diretamente em uma imagem positiva, com detalhes, em que se pode perceber a textura dos materiais e a tridimensionalidade. Ainda assim, com essas diferenças significativas, o livro *Fotografia Básica*, de Langford (2010), um dos mais respeitados manuais de técnica fotográfica, define as ações experimentais no escaneamento como *fotograma digital*. Precisa, adequada ou não, tal nomenclatura, presente em um livro técnico, significa uma expansão do entendimento do fotograma e uma atualização do termo ao sistema digital.

Relações de mutabilidade e mobilidades resultantes de distintos procedimentos de contato no processo fotográfico foram realizadas, também, por Samy Sfoggia (Figura 2). A artista usa como material de trabalho fotografias de seu arquivo pessoal, assim como faz a apropriação de imagens disponíveis na internet. As imagens são apenas o ponto de partida ou, às

vezes, o cenário, um plano que precisa ser recriado. Para isso, explora as múltiplas possibilidades de manipulação oferecidas pelo sistema digital em um processo híbrido que evoca características da fotografia de base química, associado ao fazer manual, desenhando sobre as imagens virtuais e também depois de impressas.



FIGURA 2
SAMY SFOGGIA,
J'ADORE LE COUP
DES FOURMIS, 2012,
FOTOGRAFIA 30 X 50 CM.

As séries *REM (rapid eye movement)*, 3945; *The happy wedding of Mr Nobody & Ms Obvious* e *My life with Dylan* trazem indicativos de uma narrativa noturna com clima de suspense. São imagens sombrias e remetem ao acordar logo após um pesadelo. Segundo Samy, “uma tentativa de construir espécies de ‘frames’ de um inconsciente, deliberadamente incoerente e ilógico”².

Para a artista, que trata a fotografia como um material de trabalho, o momento de captura importa pouco, muito mais interessante é o inacabável trabalho possível a partir dos registros existentes. Seu processo de criação não segue sempre o mesmo protocolo de ações e algumas fotografias têm mais de uma versão final. Por vezes, escaneia seus negativos coloridos com registros de cenas de viagens, em outras, apropria-se de imagens na *web*, depois, inicia uma série de inscrições na estrutura da imagem. “A estrutura matricial da imagem permite ter acesso diretamente a cada um desses elementos e agir sobre eles” (COUCHOT, 2003, p. 161).

A imagem é uma base, manipula figura e fundo, editando no *Guimp*, reduz as cenas a preto e branco, às vezes, inverte o que é preto e o que é branco; outras, não. Depois desenha, cola, aplica efeitos que distorcem as figuras e/ou ainda adiciona manchas e ruídos. Essas imagens são impressas em papel fotográfico e sobre esse papel são acrescentados desenhos com diferentes

² Depoimento à Elaine Tedesco, Porto Alegre, em agosto de 2012.

materiais (tintas a óleo, acrílica, lápis, raspagens, etc.). Esse poderia ser o fim do processo, mas não é. As impressões com os acréscimos executados são novamente escaneadas, tornando-se uma *imagem matriz* (COUCHOT), ou ainda, novamente, são dados numéricos sujeitos a novas manipulações antes de uma atualização ou impressão.

Nas investigações poéticas de Gisele Verardi Joaquim (Figura 3), por exemplo, as possibilidades de criação em relação à utilização de procedimentos de contato estão presentes no conjunto de trabalhos denominados *Memórias Líquidas*. Para a criação das imagens, a artista utiliza a fotografia (de base química e digital), em especial, o fotograma, explorando as sobreposições, seus aspectos negativos e positivos. Para Philippe Dubois (1993), o fotograma, por si só, inclui-se em um procedimento de contato, por ser uma fotografia obtida sem o aparelho fotográfico, por simples ação da luz, em que a imagem (ou objeto) é sobreposta ao papel sensível, exposto ao contato de um feixe de luz, revelando-se após o resultado.

FIGURA 3
GISELE VERARDI JOAQUIM
SÉRIE MEMÓRIAS LÍQUIDAS,
2011
FOTOGRAMA, BACK LIGHT
19,5 X 26 X 10 CM.



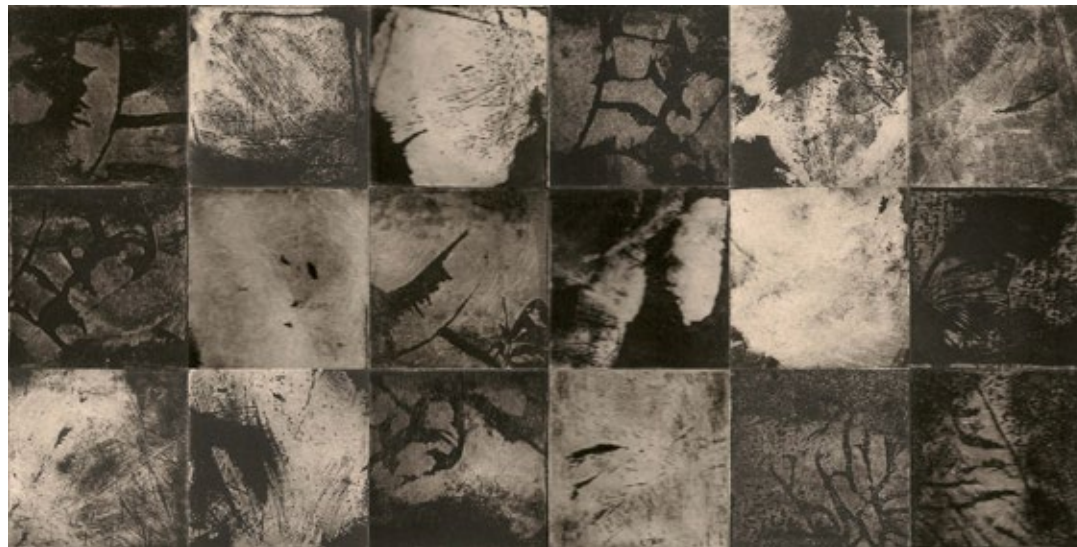
As imagens desses trabalhos de Joaquim têm como referência a produção do autorretrato, tratam de questões que remetem à memória, ao tempo, à estética do feio e o efêmero, e são apresentadas em *back light*. Essas imagens são reconfiguradas por processos digitais e impressas em papel transparente, propiciando que, segundo a artista, "possamos perceber sempre a alusão de tempos distintos de minha vida como infância e idade adulta dentro de uma espécie de jogo entre 'adivinhar' o que se esconde, além de captar o que se deixa ver" (FABRIS, 2004, p.21). As composições acabam por desfigurar os aspectos indiciários das fotografias dessas diferentes fases da sua vida, colocando em dúvida o retrato como identidade.

Além disso, podemos perceber outras relações, como a repetição de imagens e a sobreposição, gerando "a criação de figuras/seres reais/irreais, monstruosas, quando no meu autorretrato, sobreponho um outro rosto, transfigurando-me em outra imagem" (JOAQUIM, 2011, p. 14). Essas imagens, ao serem trabalhadas como matriz-imagem nos fotogramas e, depois, sobrepostas e operadas numericamente, revelam a perda do caráter único das fotografias iniciais. Nessas passagens, as imagens, ao mesmo tempo em que propõem outras relações de tramas e texturas entre cinzas e pretos, criam estranhamentos de outro autorretrato.

Já os trabalhos desenvolvidos por Cátia Soares da Silva (Figura 4), oriundos da série *Coleções*, propõem investigar o cruzamento de meios provenientes dos recursos das tecnologias digitais e da calcografia. Essas diferentes situações de contato entre o físico e o digital são exploradas a partir de fragmentos de fotografias digitais que foram manipuladas no computador, impressas em papel fotográfico e transferidas para pequenas placas de cobre (5x5cm). Após a gravação e a impressão, essas imagens passam pelo escaneamento, tornando-as novamente numéricas.

Para a artista, esse processo está imbricado pelas possibilidades de investigar até que ponto uma mesma imagem pode ser transformada pelos diferentes procedimentos e que lhe permitem “retrabalhar a mesma imagem, utilizando a fotografia como início e finalização, e os recursos da tecnologia para edição, sobreposição e repetição” (SILVA, 2011, p.15).

FIGURA 4
CÁTIA SOARES DA SILVA
SÉRIE COLEÇÕES, 2011.
IMAGEM DIGITAL 45 X 90 CM.



Nesse processo, o arquivo numérico é traduzido em uma imagem física, gravada em placas de cobre, impressa em papel e, depois, é novamente transformada em arquivo numérico, propiciando novas possibilidades de edição dessa mesma imagem. Notamos que, nas manipulações de transferência física, sempre ocorrem perdas de alguns detalhes da imagem inicial, pois o contato manual está sujeito a provocar alterações, quando as imagens são gravadas, ou mesmo no momento da impressão. Indagamo-nos sobre o que ocorre com essas imagens impressas quando são escaneadas. Podemos dizer que, igualmente, ocorrem perdas, mas em relação ao volume da matéria física e da unicidade da imagem impressa. Essas, entretanto, são outras implicações, pois, “fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz de duas dimensões de pontos elementares nas considerações: os pixels” (COUCHOT, 2003, p. 160).

No processo criativo de Silva (2011), a utilização de procedimentos manuais e digitais, bem como o uso de materiais e diferentes suportes adquirem sempre um novo sentido. Como ela mesma refere: “todas elas têm um pouco de fotografia e acaso, isto porque em algum momento do processo, na captura da imagem ou durante as misturas entre as técnicas, ocorria algo inesperado e desejado o que sempre mantive no trabalho” (SILVA, 2011, p. 20).

Nesse sentido, percebemos que os trabalhos de Verardi e Soares não se limitam a utilizar apenas os meios tradicionais ou os tecnológicos, mas procuram confrontar os efeitos das possibilidades entre a unicidade e reprodutibilidade da imagem.

Sobre escaneamento e matriz

Em todos os processos de trabalho realizados pelo cruzamento de diferentes procedimentos de contato, chegou-se a um denominador comum: o escaneamento de materiais, empregado ora como meio na elaboração da imagem, ora na etapa final no intuito de possibilitar diferentes possibilidades de saída da imagem, abre o leque de suportes e formatos para a edição e o acabamento do trabalho a ser exposto.

Carlos Fadon Vicente (1998) escreve sobre a questão eletrônica indicando uma listagem descritiva de tipos de câmeras eletrônicas. O autor define que "o scanner é um dispositivo de varredura de dados dedicado à reprodução fotográfica de objetos, normalmente bidimensionais, podendo nesse sentido ser considerado como uma câmara" (FADON VICENTE, 1998, p. 323-4). No mesmo artigo, o autor define duas ordens de imagens eletrônicas: as que são registradas diretamente pelas câmeras - nomeadas de primeira ordem

- e aquelas obtidas pelo escaneamento de fotografias (filmes ou papéis) já existentes – nomeadas de segunda ordem. Para o autor, esse procedimento de captação por si só já é uma manipulação.

Quando escaneamos um material, uma imagem, um objeto, uma transparência, seja o que for, estamos convertendo-os em dados numéricos. Diante da tela do computador, vemos uma imagem estruturada ponto a ponto, que tem uma correspondência direta na matriz numérica do computador. “Para criar uma imagem, é necessário inicialmente criar a matriz matemática correspondente, isto é, efetuar as operações matemáticas que preencherão a memória da imagem” (COUCHOT, 2003, p. 159).

A imagem matriz (numérica), diferentemente da matriz na gravura e da fotografia de base química, não possui negativo, “é intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme” (FADON VICENTE, 1998, p. 323).

Soulages (2010, p. 133-134) enuncia que, “simetricamente para as imagens digitais, o equivalente do negativo é a digitalização”; e a exploração dessas imagens é da ordem do inacabável, permitindo um aproveitamento prático e estético infinitamente mais complexo e mais rico. “Uma vez digitalizada e tornada imagem matriz, esta pode ser duplicada, copiada e compartilhada”. O autor está se referindo, especificamente, à ordem do inacabável trabalho a partir desse registro e não às analogias físicas e conceituais existentes entre o negativo e a digitalização.

Considerações finais

Quando comparamos as especificidades da matriz física usada na gravura e o uso de um negativo, como usado na fotografia de base química, constatamos que, na imagem matriz, as relações de dualidades, como as existentes entre positivo e negativo, presença e ausência, forma e contraforma, características da matriz física, inexistem. Outra especificidade se refere à perda da noção de traço e de marcas presentes nas características das matrizes em processos físicos.

Portanto, os trânsitos entre os diferentes procedimentos de contato explorados nessa pesquisa indicam que a dialética existente em uma impressão ou durante o processo fotográfico, quando passa para o sistema numérico, por meio do escaneamento, assume novos fluxos. Transforma-se o caráter indiciário. A contiguidade física, a conexão entre o objeto e seu signo, dá-se entre o visível e a linguagem, passa a pertencer a uma dupla realidade: física e computacional.

O cruzamento e as conexões entre diferentes processos criativos e procedimentos elaborados através de experiências práticas realizadas em ateliê propiciaram confrontar pressupostos conceituais e teóricos de alguns autores. Durante essa etapa da pesquisa, a qual está em andamento, pudemos avançar em nossas reflexões sobre as possibilidades de contribuir para a produção de novos desdobramentos poéticos.

Referências

BUTI, Marco. **Palestra pronunciada em Quebec, no centro de gravura “Engramme”, outubro de 2002.** Disponível em: <<http://www.artebr.com/marcobuti/te4.html>>. Acesso em: 15 set. 2012.

BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações** – investigações de um processo em gravura contemporânea. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2011.

COUCHOT, Edmund. **A tecnologia na arte** – da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact.** Paris: Minuit, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 5. ed. São Paulo, SP: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annatersa. **Identidades Virtuais** – uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2004.

FADON, Vicente. Fotografia: a questão eletrônica. In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico.** São Paulo, SP: Hucitec, 2005.

JOAQUIM, Gisele Verardi. **Memórias Líquidas:** Autorretrato, Fotografia e Efemeridade. 2011. Monografia (Especialização em Poéticas Visuais: Gravura Fotografia e Imagem Digital) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2011.

KOIKY, Vanessa. **Fotografias do imaginário**. 2010. Monografia (Especialização em Poéticas Visuais: Gravura Fotografia e Imagem Digital) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2010.

LANGFORD, Michael; FOX, Ana; SAWDON, Smith. **Fotografia básica de Langford**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2009.

SILVA, Catia M. Soares da. **Imagens em contato**: fragmentos entre a fotografia digital e a calcografia. 2011. Monografia (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2011.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia** - perda e permanência. São Paulo, SP: SENAC, 2010.

Elaine Tedesco (Porto Alegre/RS). Artista plástica. Doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS, 2009. Doutorado/Sanduíche Universidad Politécnica de Valencia/Espanha, 2005. Pesquisadora, em 2010, foi líder do projeto Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade, Universidade Feevale, NH/RS. Atualmente é docente na área de fotografia no Curso de Artes Visuais da UFRGS. Destaca-se em suas exposições internacionais: II e V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999 e 2005; 52ª Bienal Internacional de Veneza, 2007. E-mail: elaine.tedesco@ufrgs.br.

Lurdi Blauth (Montenegro/RS). Artista plástica. Doutora em Poéticas Visuais, pela UFRGS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne/Paris/França, 2003. Docente nos cursos de Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais; Pesquisadora, líder dos projetos, Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade; Texto e Imagem: inscrições e grafias em produções poéticas/Universidade Feevale, NH/RS. Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. E-mail: lurdib@feevale.br.

POÉTICAS *QUEER*, FEMINISMO E GÊNERO

Glauco Ferreira

QUESTÕES DE GÊNERO E (AUTO)REPRESENTAÇÃO: O *QUEER*, A ARTE E O AUDIOVISUAL

Ao pensar sobre relação arte e gênero, inevitavelmente vem à minha mente aquilo que poderíamos chamar de arte com inspirações e/ou influências feministas, invocando assim a nem sempre bem vista articulação entre as esferas da criação artística e das iniciativas propriamente políticas conectadas às experiências da

Vida real e relacionadas às vivências dos sujeitos em contexto. Algumas vezes, quando se pensa na relação entre arte e política, a tendência mais geral no campo artístico é dissociar uma coisa da outra, reafirmando a autonomia da arte, como um âmbito com certa independência e que não deveria, por princípio - numa visão mais purista e um tanto sectária - ter vínculos mais profundos com debates sociais ou políticos, para preservar a "liberdade da arte.

Assim, nessa visão, o mito da autonomia da arte continua tendo sua força e sua expressão tanto na formação de novos artistas e arte educadores, como também acaba materializando-se nas concepções de teóricos, curadores e críticos de arte e desenrolando-se nas relações comerciais e simbólicas existentes através do sistema de artes visuais (BULHÕES, 1991). Porém, se observamos as proposições de Walter Benjamin, ao analisar a obra de criadores que questionavam a legitimidade da arte como disciplina autônoma, ou mesmo no teatro de vanguarda de Bertolt Brecht (com sua proposta de um efeito de distanciamento na experiência cênica entre atores e o público), pode-se constatar que, mesmo no interior do discurso modernista sobre a autonomia da arte, existiam vozes dissonantes e contraditórias, que poderiam apontar para outras direções na relação entre arte, vida e política, relação que pôde talvez se desenvolver e ganhar novos matizes nas experiências de arte feminista contemporânea pós-moderna no fim do século passado e nas criações fílmicas mais recentes de sujeitos *queer* "de cor", como veremos mais adiante.

Arte, o real e as características etnográficas

A produção artística na modernidade ocidental está marcada por uma decidida divisão entre o fazer artístico e a vida social, reforçando a crença de que arte nada tem a ver com as relações políticas e sociais que as informam e vice-versa. Ainda que o universo da criação artística na modernidade esteja assim constituído em torno da autonomia da arte, cada vez mais novas produções surgem para desmistificar tal mito, aproximando a arte da “vida real”, explicitando certas configurações e relações de poder e refletindo sobre problemas e contextos sociais específicos, tais como as desigualdades relacionadas ao gênero, à sexualidade e as identificações raciais e étnicas, ao incorporar as diferentes experiências de sujeitos que ousam realizar e pensar sobre tais (con)junções poéticas e políticas.

Algumas das obras e proposições artísticas ditas feministas surgem no contexto do capitalismo tardio, aos fins do século XX e no início do século XXI, quando as condições de debate e aprofundamento das discussões no interior dos próprios movimentos feministas e também dos movimentos LGBTQ

(Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e *Queer*¹)², com suas diferentes “ondas” e vertentes, já começavam a afetar outros âmbitos de relações sociais, além, é claro, daqueles contextos mais imediatos aos próprios movimentos. Poderíamos pensar que as reflexões feministas extrapolam os próprios “limites” dos movimentos sociais que lhes dão origem ou que os influenciam, espalhando-se e desenvolvendo-se em teoria e reflexão que também se materializam no universo artístico de uma forma, diríamos, mais “legítima”. De fato, não se poderia “separar” as obras de cunho feminista do contexto de debates desde o interior do próprio movimento feminista, justamente por que essas obras se consolidam numa situação histórica em que a vida, isto é, o “real” e a representação artística já não se encontram tão cindidos nos universos de criação.

¹ O termo inglês *queer* é antigo e tinha, originalmente, uma conotação negativa e agressiva contra aqueles que rompiam normas de gênero e sexualidade. Recentemente, foi adotado e ressignificado pelo conjunto de teóricos que, em oposição aos estudos de minorias, decidiu privilegiar uma perspectiva crítica sobre os processos sociais normalizadores. Nas palavras de Guacira Lopes Louro, o *queer* designa “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (Louro, 2001, p. 546). De qualquer forma, *queer* permanece uma denominação aberta que abrange tanto essa corrente teórica quanto os movimentos sociais contemporâneos que defendem culturas sexuais marginalizadas. Não há identidade entre a corrente de estudos e os movimentos, no máximo, uma coalizão em constante diálogo.

² A sigla “LGBT” é resultante de variadas discussões realizadas no interior do movimento social reconhecido anteriormente no Brasil como “Movimento Homossexual”. Ao longo de suas histórias, no Brasil e no mundo, e a partir de diferenciações entre os diversos segmentos identitários articulados em seus interiores, esses movimentos sociais começaram a ser referidos como “LGBT”, significando o agrupamento dos segmentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros ali reunidos (sigla na qual muitas vezes são também adicionadas três letras “T” ao final, para distinguir cada um dos três termos e identidades “trans” representadas). Mais recentemente, em âmbito internacional principalmente, a letra “Q” (representando os segmentos que se autodefinem *Queers*) e a letra “I” (representando os segmentos denominados Intersexo, anteriormente conhecidos como hermafroditas) foram adicionadas à sigla “LGBT”, resultando em “LGBTQI”. No contexto do grupo que aqui abordaremos mais adiante, a sigla utilizada mais comumente é “LGBTQ”.

O crítico de arte americano Hal Foster (1990) tratou de analisar essas novas tendências em arte, enfocando justamente as propostas artísticas de vanguarda pós-modernas, que ensaiavam um “retorno ao real”, borrando os limites entre experiências cotidianas/socioculturais e o campo representacional em arte. Retomando um texto clássico de Walter Benjamin (1991[1934]), que discutia sobre as implicações em torno da figura do autor/artista como produtor³, Foster vai refletir sobre as aproximações contemporâneas entre o campo representacional e a “vida real”, propondo uma nova figura, a do(a) artista como etnógrafo(a). Construindo seu argumento na análise dessa produção de arte, o autor observa que, em muitas dessas criações, buscava-se evocar o real enquanto tal, através da representação, tentando driblar o ilusionismo realista pressuposto em muitas proposições artísticas pré-modernistas e assumindo, assim, explicitamente, que tanto trabalho representacional no campo artístico quanto as experiências e vivências cotidianas estabeleciam uma relação de comunicação contínua, isto é, representação e real influenciar-se-iam mutuamente e essa constatação seria explícita na maioria dos trabalhos.

Nessa mudança de concepção, a realidade passa a fazer parte da obra como um dos efeitos da representação e vice-versa, em que o real surgiria como um

³ Nesse texto, Walter Benjamin está analisando as possibilidades de conciliação entre arte e práxis social, no contexto de engajamento com as ideologias marxistas no começo do século XX, estas, por sua vez, comprometidas com transformações sociais revolucionárias, preocupadas então com a crescente ameaça nazista naquele momento. Benjamin estava considerando novas possibilidades de trabalho coletivo no terreno da representação, sugerindo a possibilidade de que autores/artistas assumissem posturas contestatórias - tal como um operário nas lutas sociais de vanguarda - e incorporassem o papel de produtores no campo da criação, desafiando as convenções culturais burguesas.

dado da ordem da experiência de sujeitos submetidos a ordens simbólicas e socioculturais específicas, que incorporariam, em muitas das manifestações vinculadas ao feminismo, uma visão construcionista e pós-estruturalista. Tratava-se, assim, de questionar os valores referenciais estereotipados embutidos nas representações e congregar, de maneira consciente, uma crítica dos próprios modos de representação institucionalizados, especialmente, aqueles em torno de protótipos de gênero e sexualidade e de raça/etnicidade. Hal Foster observa que essa modificação na maneira de criar pode ser definitiva na arte contemporânea e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema, pois, cada vez mais, o retorno do real converge com o retorno do referencial (FOSTER, 2001, p.150), isto é, da realidade, levando a uma arte que está dialogando constantemente com a experiência dos sujeitos que a produzem, como veremos mais adiante. Nesse movimento de retorno, pôde surgir aquilo que Foster chamou de arte “quase antropológica”, com artistas apropriando-se de métodos e de reflexões próprias da pesquisa etnográfica. As identificações dessa arte e de artistas com a antropologia residem em alguns fatores, além, é claro, de se referirem mais diretamente à experiência de vida de sujeitos concretos em campo.

Alguns desses fatores seriam: a recorrência de artistas em proceder a trabalhos de campo como modo de operação e criação, buscando reconciliar teoria e prática artística, tratando dos aspectos contextuais e explicitando os

referenciais e as identidades locais; a busca em refletir sobre as experiências de alteridade, sejam essas de “outros” longínquos não ocidentais ou de sujeitos constituídos nas margens da modernidade ocidental; a procura por refletir, assim como na antropologia, sobre as heranças e compreensões socioculturais em que sujeitos e coletividades estão constituídos, incorporando um tipo de reflexividade no interior do próprio fazer artístico; e a opção por utilizar genericamente ferramentas conceituais que remetem aos exercícios de interdisciplinaridade. A convergência, assim, entre arte e antropologia, nesse novo contexto de produção artística pós-moderna, estava justamente na semelhança de objetos aos quais se dedicam as investigações e criações, com a arte deslocando-se para o campo ampliado do social e da cultura, espaço esse comumente pensado pela pesquisa antropológica (FOSTER, 2001, p. 189). Assim, alguns desses trabalhos passam a tomar temáticas variadas, tais como o desejo, a diferença sexual e racial, o debate sobre as sexualidades e sobre a marginalidade como lugares legítimos também para pensar e para fazer arte.

Questões de política, de feminismos e gênero e também de arte

Nesse conjunto de trabalhos quase etnográficos, os trabalhos políticos e ativistas – e, no interior desse próprio contexto, a(o)s artistas e as obras de inspiração feminista - chamam nossa atenção. Retomando análises de

Lucy Lippard (1984), Anna Maria Guasch busca classificar essa produção, assinalando a distinção entre artistas políticos - que refletiam em suas obras de maneira crítica e irônica sobre problemas sociais – e artistas ativistas, que assumiam um tom testemunhal e ativo frente às contradições e aos conflitos gerados no interior do capitalismo (GUASCH, 2000, p. 473), ao identificar diferentes gerações de artistas políticos e ativistas ao longo das décadas de setenta (como Martha Rosler, Nancy Spero, Leon Golub); oitenta (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Adrian Piper, Mary Kelly, Tim Rollins, Krzysztof Wodiczko, Allan Sekula, e também coletivos, tais como *Group Material*, *Gran Fury*, *Guerrilla Girls* e *General Idea*) e nos anos noventa (Zoé Léonard, Jana Sterback, Nan Goldin, o coletivo WAC- *Women's Action Front*, Sylvie Fleury, Kiki Smith). Essa(e)s artistas e trabalhos enfocavam diferentes questões, tais como: o direito à moradia e as condições dos moradores de rua, os horrores das guerras imperialistas, os debates sobre a epidemia de AIDS durante os anos oitenta, sobre vivências da homossexualidade, sobre o direito reprodutivo e ao aborto, sobre as políticas imperialistas norte-americanas e europeias e também sobre as demandas feministas, além de incorporarem críticas ao sistema de arte instituído nos países imperialistas, acionando reflexões sobre o papéis das instituições de arte nessas relações.

Nesse novo contexto, os artistas passavam a ser mais do que produtores de objetos de arte, incorporando uma conduta crítica sobre a totalidade de

criação das obras, passando a assumir o papel de um manipulador social de signos artísticos, referindo-se constantemente a debates políticos expressos no presente, em busca de potencializar um tipo de crítica das representações sociais (GUASCH, 2000, p. 476-477), ainda que, em algumas das vanguardas modernas, tais como o surrealismo, já se pudesse notar tal postura e uma relação entre arte e política também fosse mais explícita. Nessa conjuntura, a(o)s artistas identificadas com o feminismo também se destacavam, ao realizar um debate sobre a diferença, nesse momento, relacionada aos lugares de opressão aos quais as mulheres estavam submetidas, buscando desafiar ordens patriarcais e questionar a aparente oposição binária irreconciliável entre masculino e feminino. Posteriormente, num momento seguinte (durante os anos oitenta e noventa), a crítica foi reelaborada, buscando questionar os lugares do "outro" (nesse caso, não somente do "outro feminino") em suas constituições como tal, referentes às sexualidades e às identificações étnicas/ raciais, e questionando a rigidez e a exclusividade das categorias em torno dos gêneros feminino ou masculino para definição de sujeitos na experiência da diferença.

Anna Maria Guasch (2000, p. 530 e 535) classifica essa produção vinculada a dois tipos de compreensões sobre o feminismo: aquelas produções realizadas principalmente ao longo dos anos setenta, que tomavam as experiências de mulheres como parte de vivências femininas, que incorporariam um tipo

de dimensão essencialista relacionado às experiências das mulheres, com sensibilidades especificamente “femininas” e vinculadas a uma condição biológica de enquanto “mulher” - que se refletiria em obras, em seus materiais e em temas de escolha, apontando as obras de Judy Chicago e de Miriam Shapiro como exemplos significativos; e, em período posterior, ao longo dos debates no interior do feminismo durante os anos oitenta e noventa, localizam-se outros tipos de obras que já incorporariam as críticas pós-modernas e pós-estruturalistas ao feminismo essencialista, visando a desconstruir as visões dicotômicas estereotipadas sobre masculino e feminino e, aqui, não somente restrita à diferença sexual ou biológica, mas sim congregando uma reflexão crítica sobre o gênero como categoria definidora de sujeitos, pensando-o como construção cultural e discursiva, tomando o debate sobre o desejo sexual e sobre a oposição entre heterossexualidade e homossexualidade como parte da reflexão.

Nessa segunda tendência, as obras de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Sophie Calle, Laurie Anderson, Martha Rosler, Kiki Smith, Mona Hatoum e Mary Kelly são apresentadas como significativas, trazendo diferentes dimensões do processo de desconstrução realizado em torno dos debates feministas sobre gênero e sexualidade, debates esses que trazem em seu bojo implicações sobre as alteridades relacionadas à raça e à etnicidade. O exemplo da obra *Interim* (1984-1989), de Mary Kelly, é significativo por

trazer as características etnográficas dessa arte pós-moderna e que incorpora também reflexões locais sobre o próprio movimento feminista do qual fazia parte a artista, explicitando, no próprio trabalho, suas relações pessoais vivenciadas naquele contexto, citando aspectos autobiográficos e relacionados à autorrepresentação. Segundo Hal Foster (1990), seu trabalho está carregado de pressupostos antropológicos e de implicações sociológicas, afirmando que Kelly trata de registrar

Posições pessoais e políticas no interior do movimento feminista por meio de uma mistura polifônica de imagens e vozes. Na realidade ela representa o movimento como um sistema de afinidades do qual participa como uma etnógrafa nativa da arte, teoria, ensino, ativismo, amizade, família, aconselhamento, envelhecimento (FOSTER, 1990, p. 194).

Essas dimensões pessoais e, ao mesmo tempo, coletivas encontram sua expressão num tom quase confessional, acentuando os aspectos testemunhais e também biográficos dessas obras. Nessas linhas de produções artísticas ditas feministas e ativistas, também se classificariam, segundo Guasch (2000), o artistas que lidavam mais diretamente com a sexualidade, tais como: o coletivo de artistas *ACT UP – Active Coalition to Unleash the Power* (que visavam a explicitar vivências *queer* e descentralizar os debates sobre identidade *gay* e sexualidade focados na dualidade homo/heterossexual); a obra autobiográfica de Félix González-Torres (como trabalhos sutis e minimalistas que lidavam

com o desejo homoerótico, com sua condição de imigrante nos EUA e com a vivência de doença na soropositividade); as fotografias autobiográficas de Nan Goldin, evidenciando suas experiências pessoais entre amigos, eles mesmos ditos “sujeitos das/nas margens” (travestis e transexuais, usuários de drogas, alcoolistas, prostitutas e soropositivos, como na série *The Other Side*, 1972-1994); o debate sobre exotização de sujeitos ambíguos proposta por Zoé Léonard (com sua *Preserved Head of Bearded Woman*, de 1991); a obra Jana Sterback, na sugestão de corpos híbridos e ambíguos, como em sua *Hairshirt*, de 1992; e os trabalhos de Robert Gober que aludem às experiências de homossexualidade marginalizadas/silenciadas, tal como no torso andrógino presente em *HangingMan/Sleeping Man*, de 1989. Como veremos a seguir, essa tendência de obras autobiográficas, feministas e ativistas se intensifica ao longo das décadas e passa a incorporar com mais força as discussões sobre raça e etnicidade que antes não ficavam tão visíveis, tratando de concretizar um tipo de arte feminista de recorte interseccional e explicitamente não branca, trazendo à tona discussões sobre imigração e sobre os modos pelos quais sujeitos que se identificam como *queers of color* vivenciam tais realidades.

Como se observou numa crescente produção desde os anos sessenta, os limites entre arte e política e, no interior dessa esfera, entre arte e feminismo vão se tornando cada vez mais tênues, e o campo artístico passa a ser também lugar de questionamento e reflexão sobre questões relevantes da contemporaneidade e da política. Isso também se demonstra na produção artística de vídeos e cinematográfica, que, neste trabalho, é tomada como parte de um amplo espectro de produções criativas que lidam com a visualidade, não somente restritas ao universo das belas artes ou das artes visuais, vinculadas à arte contemporânea pós-moderna, transcendendo os limites do circuito institucional desse universo. Buscarei, neste ponto, então, refletir sobre a produção de um coletivo de artistas/cineastas norte-americano chamado QWOCMAP (*Queer Women of Color Media Arts Project*), composto por mulheres *queer* de cor, explicitando como certas experiências coletivas e individuais podem ganhar relevância e possibilitar a criação de obras carregadas de potencialidades, ao fomentar reflexão tanto na esfera política quanto no universo poético e criativo.

⁴ Partes das reflexões presentes neste trecho do texto já foram apresentadas em versão preliminar num artigo anterior, com o título “QWOCMAP: (auto)representações de mulheres *queer* e “de cor” e sua produção audiovisual nos EUA”, apresentado num dos grupos de trabalho da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em São Paulo, SP, Brasil, em 2012.

Em seu *site*,⁵ o QWOCMAP é descrito por suas idealizadoras como um projeto iniciado em 2000, visando à criação, exibição e distribuição de filmes e vídeos comprometidos com a promoção de justiça social e com as demandas políticas e sociais das “*queer women of color*”⁶ e suas comunidades, refletindo, de forma espontânea e autêntica, suas histórias de vida e fortalecendo suas coletividades locais através das artes e do ativismo LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e *Queer*). Promovido e idealizado como um programa de treinamento para formação de nova(o)s artistas midiática(o)s e cineastas, seu Projeto se foca em desenvolver e fomentar a criatividade de nova(o)s criadora(e)s bissexuais, lésbicas, *queer* e/ou questionadora(e)s do “binarismo de gênero” relacionados a diferentes “raças/etnias” existentes na região da Baía de San Francisco, Califórnia, nos Estados Unidos. Como parte da promoção do Projeto, suas idealizadoras vêm possibilitando, gratuitamente, treinamento para jovens criadoras, iniciativa que se ramifica numa mostra de filmes anual, o *Queer Women of Color Film Festival*. No contexto do QWOCMAP, percebe-se como essas atividades e os treinamentos de novos

⁵ Grande parte das informações a respeito das atividades do projeto aqui descritas foi colhida através de seu endereço eletrônico, em que estão disponibilizados *kits* de divulgação para imprensa, artigos em periódicos a respeito de suas atividades, vídeos promocionais a respeito de diferentes festivais realizados pelo grupo, bem como vídeos e *trailer* produzidos. Para mais informações sobre o grupo, acesse: <http://www.qwocmap.org>; acessado em outubro de 2012.

⁶ A expressão “*of color*” (em tradução livre, “de cor”) refere-se a uma denominação êmica no contexto dos movimentos negros americanos, na reapropriação de expressões racistas, ressignificando-as como parte de uma tática de positivação e construção identitária em torno das populações não brancas nos Estados Unidos, situação e usos esses bastante diferentes, se comparados ao contexto de debates sobre o racismo no Brasil. No caso de sua aparição no contexto do QWOCMAP, a expressão é utilizada para se referir tanto às populações de origem afro-americana, como também para indivíduos e grupos de origem asiática, latina e indígena.

criadores/cineastas nativos se relacionam aos esforços e princípios ali presentes para produção de autorrepresentações em meios audiovisuais dos próprios sujeitos envolvidos em sua realização, contextualizando os sentidos locais que essa produção ganha e os efeitos pretendidos por ela, como, por exemplo, a difusão de outros tipos de representações sobre "*queer women of color*" nos meios audiovisuais em geral, em seu objetivo de incentivar o crescimento da visibilidade e o fortalecimento das comunidades locais.

Preocupadas com a difusão de outras representações audiovisuais a respeito dos sujeitos envolvidos em suas iniciativas, o grupo opta por lidar com comunidades de imigrantes e, como dito, especialmente com mulheres ou aquela(e)s que questionam a oposição binária entre gêneros. Os debates sobre "raça/etnicidade" estão presentes em seu entrecruzamento com sexualidade, de modo que os participantes do Projeto e mesmo suas idealizadoras são sujeitos que vivem na intersecção de inúmeras diferenças. A iniciativa está calcada em desafiar as representações estereotipadas a respeito desses marcadores de diferença, optando por criar novas representações produzidas por e a respeito dessas pessoas e comunidades, num exercício em que a produção de novas imagens está intrinsecamente ligada à sua difusão e na intensificação de sua visibilidade, tomada como uma luta política e social por reconhecimento (FRASER, 2007), adotando-se, assim, uma conduta em que produção, criação artística e ativismo são acionados conjuntamente, para produzir efeitos variados.

No seu exercício de treinamento de nova(o)s cineastas e ativistas, o QWOCMAP estabelece condições favoráveis para a criação não somente de imagens em movimento, mas também de “modos de constituição de subjetividade”, lidando com as dinâmicas contemporâneas em que se explicita o que Michel Foucault (1984) chama de regimes de subjetivação, definidos como os “diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos se tornaram sujeitos” (FOUCAULT, 1995). Ao tratar a sexualidade como um dos diferentes regimes ou dispositivos de subjetivação nas sociedades moderno-contemporâneas, avança-se na possibilidade de pensar a sexualidade como um dos modos centrais de “constituição” de sujeitos. Preocupado com a hipótese repressiva, Foucault sugere, em *História da sexualidade I* (1988), que não se trataria tanto de saber o que se disse sobre a sexualidade, mas de saber o que se disse a partir de que posições (de sujeito) e de quais instituições, saber como o discurso sobre o sexo se produz e se perpetua, “criando” novos sujeitos do discurso. No caso do QWOCMAP, as posições de sujeito são articuladas por um eixo comum principal pertinente à sexualidade (no caso, a diferenciação privilegiada por elas em seu projeto, isto é, o da orientação sexual e de identificações desconstrucionistas sobre a sexualidade, expressas no termo *queer*, que as “localiza” e que aparece em primeiro lugar na nomeação e na sigla que identifica o grupo) presente como um dos principais regimes de subjetivação ali acionados, mas não o “regime exclusivo”, justamente pelo fato de que essa diferenciação está entrecruzada com outros marcadores sociais

de diferenças (como raça/etnicidade e classe social) e com o gênero, através da incorporação de outros termos, que assinalam os diferentes regimes ali acionados e sobrepostos.

Ao analisarmos as atividades, os discursos e as produções artísticas do QWOCCMAP, observa-se que o QWOCCMAP articula, de forma conjunta, as categorias de gênero, sexualidade, "raça/etnicidade" para criação de seus vídeos e para se autoidentificar, utilizando, para isso, a expressão "*queer women of color*", localizando-se na arena dos feminismos não brancos nos EUA. A própria existência do grupo como tal, com os recortes identitários que são ali realizados, só é possível graças a uma série de debates existentes em variados movimentos sociais ao longo dos anos nos EUA e, especialmente, pelos debates realizados no feminismo contemporâneo, notadamente, pelas feministas negras, lésbicas, não ocidentais e pertencentes a outros países que não os europeus ou os Estados Unidos. Assim as criadoras do QWOCCMAP estão preocupadas em evidenciar as diferentes vivências e experiências das interseccionalidades, isto é, explicitar as múltiplas diferenciações que, articulando-se ao gênero, produzem novas posições de sujeito e novas diferenciações (PISCITELLI, 2008). Lembrando as experiências do influente grupo *Combahee River Collective* (1982), na década de setenta, composto por ativistas feministas negras e lésbicas, elas buscam realizar um trabalho que articule lutas em torno da opressão das mulheres e da(o)s questionadora(e)s do binarismo de gênero agrupadas a outras formas

de desigualdade, tais como racismos, heterossexismos e exploração por classe social, construindo uma teoria e prática artística feminista de recorte interseccional.

As realizadoras do QWOCMAP são pessoas que potencializam tais conclusões políticas, para criar novas imagens e que já têm um longo processo de inserção e contato com as mídias digitais para a produção de audiovisuais, na elaboração de roteiros que refletem sobre suas experiências, tratando, assim, de criar vídeos sobre suas experiências pessoais como *queer women of color*. Alguns exemplos dessa produção são extremamente emocionantes e nos afetam de forma sensível por tornarem explícitas certas subjetividades que “se apagam”, ao serem invisibilizadas ao longo dos processos contemporâneos de migração para/nos EUA e dos processos de realocações desses sujeitos em novas situações sociais e culturais, nas suas (re)construções do que poderiam chamar de pertencimento e reconhecimento em “novos” espaços que sejam a ela(e)s familiares, em termos territoriais mais literais ou em termos mais subjetivos/afetivos.

No filme “*A Journey Home*”⁷ (2003), de Mónica Enríquez, observamos o desenrolar de uma narrativa intensamente poética sobre comunidades de origem étnica, migração e sobre as noções de “comunidade reconstituída”

⁷ O vídeo “*A Journey Home*”, de Mónica Enríquez, está disponível para visualização *on-line* e acessado no seguinte endereço virtual: <http://blip.tv/snbc/a-journey-home-300167>; acessado em 20 de maio de 2012.

em San Francisco, através dos relatos e das narrativas de três mulheres latinas e *queers* provindas de diferentes países do que se denomina genericamente de “América Latina” nos EUA. Enfocando as táticas e as maneiras pelas quais elas enfrentam discriminações, o vídeo é produzido por Mónica Enríquez, que é também imigrante latina, *queer* provinda da Colômbia e ativista de lutas antiguerra, numa militância em torno das lutas sociais e de direitos dos imigrantes latinos na América do Norte. Sem necessariamente cair numa dinâmica eminentemente pedagógica ou exclusivamente militante, ela consegue expressar, de uma maneira bastante artística (por meio de poesias e metáforas a respeito dos fluxos de migração e das fronteiras), as experiências de diferentes mulheres em suas vivências da sexualidade, articuladas com raça/etnicidade, gênero e pertencimento cultural/étnico. Dessa forma, no filme, tornam-se visíveis entrevistas em formatos mais convencionais, enfocando as biografias das três personagens pertencentes à comunidade latina nos EUA, que se mesclam, ao mesmo tempo, com uma incursão narrativa mais “criativa e artística”, imaginativa/reflexiva sobre suas experiências como sujeitos *queer* de cor nos contextos de lutas sociais por reconhecimento e por direitos sociais/civis.

Como dito, nesse vídeo, demarcam-se e tornam-se mais visíveis experiências que estão, geralmente, “apagadas” das representações convencionalizadas na tradição do cinema narrativo clássico (geralmente orientadas por

padrões heterossexista e por um “olhar masculino”) (MULVEY, MALUF, DE MELLO e PEDRO, 2005). As produções audiovisuais realizadas no contexto do QWOCMAP expressam o “que Bill Nichols (1994) descreveu como os ‘filmes em primeira pessoa’, que exploram o pessoal como político no nível da representação textual/imagética e da experiência vivida” (HIKJI, 2009, p. 120). Nesses audiovisuais, de enfoque marcadamente feminista, antirracistas e acentuando a posicionalidade de suas criadoras como sujeitos *queer* de cor, podemos, por alguns momentos, ser afetados pelas experiências dessas pessoas, acessando o lugar desses “outros”, na sua vivência e na luta política contra convenções sociais, aproximando-nos de um gênero audiovisual quase documental, carregado de uma tática política que visa a desnaturalizar certas convenções sociais. Ao tocarem nas vivências de discriminação, desigualdades e dificuldades de “localização” numa arena global dos fluxos migratórios, essas produções audiovisuais, como observa Nichols (2005, p. 168), podem funcionar como formas de evidenciar outras representações e imagens diferentes sobre essas mulheres. Esses filmes questionam as ideias firmemente estabelecidas em torno do “feminino” e também servem para nomear o que fica invisível: a opressão, a desvalorização e a hierarquia sociais desafortunadas, que podem ser chamadas de sexismos, racismos e heteronormatividades.

Como audiovisuais reflexivos e experimentais, que misturam aspectos documentais e ficcionais (expandindo mesmo as noções do que poderiam

ser os documentários mais convencionais, filmes etnográficos, audiovisuais de não ficção, ou a *videoart*) (MACHADO, 2011, p. 09), essas produções explicitam como são vivenciadas certas realidades sociais atravessadas por desigualdades e diferenciações, sugerindo, ao mesmo tempo, como esses contextos poderiam ser diferentes. Privilegiando a emergência da subjetividade de suas realizadoras, evidenciam-se ali as representações dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, de *gays*, lésbicas e *queers*. Como obras audiovisuais que mesclam os aspectos documentais e ficcionais, esses vídeos híbridos compartilham uma tendência narrativa com um tipo de autoetnografia (NICHOLS, 2005, p.172), assemelhando-se a muitos dos esforços e das propostas da arte dita feminista e com características quase antropológicas analisada por Hal Foster nos anos noventa. Transitando entre o documentário e a ficção, delineando percursos e trajetórias pessoais dessas mulheres e sobre suas vidas e famílias, operam-se processos produtivos que, de certa forma, “materializam” suas existências como indivíduos, em situações em que sua representação como sujeitos é muitas vezes negada ou negligenciada, seja perante as políticas anti-imigração existentes nos Estados Unidos ou, então, na realidade de sua aparente “marginalidade” que vivenciam como “mulheres *queer* de cor” (no sentido de *estar fora, à margem*, pelo menos, em termos de suas orientações sexuais e de suas constituições étnico-raciais em contextos socioculturais em que a “braquitude” é valorizada, como nos EUA).

As questões emergentes nesses vídeos a respeito das biografias de suas realizadoras revelam a emergência do sujeito nessa produção, numa valorização da tática narrativa que estima a representação desses “outros” em termos individuais, como seres biográficos. Nessas imagens em movimento, o que ocorre é que esses sujeitos aparecem como centro da (auto)representação, na construção de narrativas que, como vimos, reúnem, de forma híbrida, tanto elementos poéticos como biográficos, construindo sujeitos/personagens subjetivados e histórias etnográficas que são, em parte, documentais e, em parte, ficcionais. Na interseção dos campos dos feminismos e do pós-colonialismo, esses filmes são feitos pensando no esforço de construção de outras formas de representar as mulheres *queer* “de cor”, propondo formas visuais para resistir aos pontos de vista normativos sobre esses sujeitos. Assim se estabelece uma tensão produtiva entre biografia e etnografia que pode dar origem a novas formas de se conceituar a alteridade, engendrando novos modos de representação/apresentação do eu e do outro (GONÇALVES e HEAD, 2009, p. 25) e fomentando novas maneiras de refletir sobre a relação entre arte, vida e política.

Referências

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE STATEMENT (1982). **All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of us are Brave**. HULL, Gloria; BELL, Patricia Scott; SMITH, Barbara (eds.), New York: The Feminist Press, [1977].

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: Walter Benjamin. São Paulo, SP: Ática, 1991.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes plásticas. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, RS: UFRGS, Instituto de Artes, v. 2, n. 03, mai. 1991. Semestral.

FOSTER, Hall. **El Retorno de lo Real**: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault**: Uma Trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1995.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1988.

_____. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1984.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC , v. 15, n. 2 , p. 291-308, 2007.

GONÇALVES, M.; HEAD, S. Confabulações de alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. *In*: Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. **Devires Imagéticos - a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro, RJ: 7letras, 2009.

GUASCH, Anna Maria. **El Arte último del siglo XX**: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid Alianza Forma, 2000.

HIKJI, R. Imagens que afetam – filmes da quebrada e o filme da antropóloga. *In*: Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. **Devires Imagéticos - a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro, RJ: 7letras, 2009.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. *In*: WALLIS, Brian (ed. by). **Art after modernism**: rethinking representation. The New Museum of Contemporary Art / David R, Godine, Publishers, 1984.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: _____ (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, p.7-34, 2001.

MACDOUGALL, D. **Transcultural cinema**. Princeton, Princeton University Press, 1998.

MACHADO, A. Novos territórios do documentário. (on-line). **Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 11, Universidade da Beira Interior e a Universidade Estadual de Campinas. Brasil/Portugal, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2011.

MULVEY, L.; MALUF, S.; DE MELLO, C.; PEDRO, V., (2005). Entrevista com Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v.13, n. 2, Florianópolis, SC, Brasil. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8541>>. Acesso em: 20 mai. 2011.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

_____. The ethnographer's tale. In: TAYLOR, Lucien (Org.). **Visualizing Theory**. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2, jul./dez: 263-274, 2008.

Referência Audiovisual

A Journey Home. Direção: Mónica Enríquez. QWOCMAP. San Francisco, CA, USA, 9 min., 2003. Disponível em: <<http://blip.tv/snbc/a-journey-home-300167>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

Glauco Ferreira é artista plástico e arte-educador pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo participado de exposições e atuado como mediador em ações educativas em espaços culturais, museus, ONGs e escolas. Atualmente é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, pesquisando e problematizando questões em torno da antropologia urbana e do contemporâneo, dos movimentos LGBTQ, de gênero, "raça", sexualidades e sobre produções audiovisuais queer. e-mail: glaucoart@gmail.com.

PROFANAÇÕES POÉTICAS

Rosana Tagliari Bortolin

Na pesquisa plástica “Sagrado-profano”, utilizo imagens e moldes do meu próprio corpo como fonte de investigação e manifestação das minhas inquietações. O fato de ser mulher; latino-americana; entender o trabalho de arte como uma proposta de vida; atribuir um caráter sagrado ao meu modo de operar na arte; utilizar as propriedades que a “matéria terra” oferece para desenvolver minha poética; utilizar-me do corpo como possibilidade de realização de ações artísticas; utilizar, como obra, o registro fotográfico dessas ações; além de utilizar abordagens do universo feminino no discurso e no fazer artístico, aproxima minhas reflexões dos assuntos ancorados nos estudos de Gênero. Dessa forma, utilizo-me dessas teorias como meio de entendimento do meu próprio trabalho de arte. No entanto, essas reflexões

são decorrentes de questionamentos anteriores, em que meu corpo atuante e operante percebe o seu entorno e efetua suas análises a partir das teorias relacionadas à fenomenologia.

Na pesquisa poética anterior, denominada *Habitar Ninhos*, iniciada em 1999 e com aproximadamente dez anos de duração, realizo, a partir de experiências estéticas, uma analogia das construções dos animais com a arquitetura e com o próprio corpo como ninho primordial. Nesse período, tomo consciência de que meu corpo fica mais próximo das coisas que percebo, quando as percebo, passam a existir, suscitam questionamentos, passo a ter a necessidade de tatear sua presença física. Posso dizer que é uma relação de paixão e, quando as transformo em cerâmica, tenho a sensação de que ocorre uma fusão do meu corpo com aquilo que enxergo e com aquilo que crio.

As experiências estéticas, no meu olhar, são vivências, um envolvimento de entrelaçamento entre a arte e a vida. Minhas vivências com a cerâmica são totalmente esse *emprego do corpo*, do qual fala Merleau-Ponty (1989) no seu texto "O olho e o espírito", não um corpo simplesmente material, mas um "corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento" (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50), que me impulsiona a criar de maneira compulsiva até quase o esgotamento. Se nosso corpo atual se move no mundo visando a nossos projetos, como diz Merleau-Ponty (1989), posso dizer que a cerâmica se

constitui para mim como expressão total de meu “modo de habitar o mundo. Assim, o mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do meu ser”(MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50).

As vivências são as relações que meu corpo tece com a natureza, com o mundo, captando suas imagens. Esse corpo tateante utiliza todos os sentidos para operar no modo de perceber e transformar em cerâmica as coisas que lhe trazem o pensamento. O pensar, o ensaiar, o operar, o transformar as imagens percebidas em formas cerâmicas mantém o entrelaçamento dos meus atos com o meu imaginário, assim meu corpo se faz atento e se posta sobre minhas ações e minhas palavras.

Habito o mundo percebendo as coisas da natureza, e a biologia é um assunto que me fascina. A convivência que tenho com os elementos da natureza, morando ao lado de uma pequena mata próximo a um manguezal na Ilha de Santa Catarina, em Florianópolis, proporciona-me um olhar seletivo alusivo ao ciclo de vida das plantas e dos pequenos animais. Respiro a própria natureza, acolho suas imagens e trago-as para o meu universo, para a minha arte, digerindo-as e modelando-as, sentindo-as com o meu próprio corpo.

A convivência sincrônica com os elementos da natureza e com os fatos redimensiona a minha relação do espaço-tempo e opera na distância que existe entre as coisas percebidas. A intuição desses fenômenos que a mim se

apresentam-se de modo imediato na experiência estética. Uma estética que procura descrever o desvelar da consciência que ocorre durante a vivência imediata frente aos fatos e aos objetos. As palavras aqui descritas sobre as sensações, os sentimentos e as reflexões decorrentes das minhas vivências frente à natureza e frente aos fatos se dão para mim de forma particular e intimista.

Nessa fase da minha poética, não aprofundo os questionamentos relativos às questões do feminino, o que me fascina neste momento, são as questões fenomenológicas, as relações de vivência frente às descobertas das imagens poéticas dos ninhos e dos casulos. Apesar do resultado formal da pesquisa plástica e também do meu discurso, ao abordar temáticas sobre a reprodução, a proteção, o ciclo da vida e a natureza, ainda não são explícitas as questões relativas ao gênero. Com o decorrer do tempo, as novas vivências frente às novas situações provocam uma mudança no foco dos questionamentos. A consciência vai gradativamente se aclarando e o que antes já existia de forma nebulosa e intuitiva, aos poucos, vai se tornando consciente e manifestando-se com uma configuração plástica cada vez mais intensa.

Realizo algumas obras que considero uma passagem da série "Habitar Ninhos" para a série "Sagrado Profano". Desse modo, descrevo-as brevemente aqui, para introduzir o leitor e facilitar o entendimento do novo percurso. Os referidos trabalhos foram apresentados ao público em forma de exposições

e intervenções urbanas na cidade de Florianópolis em Santa Catarina, entendendo, assim, a cidade como palco aberto no universo das artes plásticas.

A instalação intitulada *Aninhados*, apresentada como exposição individual no Palácio Cruz e Souza, em Florianópolis, no período de julho a setembro de 2007, a intervenção urbana, sem título, realizada com um automóvel que circula no período de um ano, entre 2007 e 2008. Também, a obra realizada a partir de fotografias do capô do automóvel anteriormente citado, dispostas em forma de crucifixo, apresentadas pela primeira vez em 2007, numa exposição coletiva no Museu de Arte de Santa Catarina, assim como a obra *Sudário*, realizada em 2008, a qual participou de intervenções urbanas em Florianópolis e no interior do estado.

A exposição denominada *Aninhados*, cuja instalação leva o mesmo nome, consiste em cinco almofadas de um metro de largura por um metro e meio de profundidade, com imagens impressas do corpo. Nas paredes, estão expostas fotografias de tamanho de noventa centímetros por um metro e meio, também com imagens do próprio corpo. As imagens foram realizadas em 2003, em um ensaio fotográfico, com o corpo banhado em barbotina - argila líquida, quando me encontrava em fase final de gestação. Também estão expostas imagens de parte erógena do corpo, a vagina. Além das almofadas grandes, há muitas almofadas pequenas, confeccionadas em diferentes formatos, nas quais se repetem as mesmas imagens. As almofadas levam bordados de arabescos

dourados, com várias palavras e seus antônimos, as quais aludem às questões das relações conjugais. Entre elas, podemos mencionar maternidade, respeito, amor, sexo, desejo, traição, fidelidade, saúde, enfermidade, nascimento, morte, vingança, quarentena e sangue. O arabesco alude ao controle da mulher, o bordado, às questões do universo feminino, enquanto algumas das palavras remetem ao universo relativo a um comportamento masculino e machista. O trabalho é interativo e o público tem a opção de sentar-se ou deitar-se nas almofadas que estão depositadas no centro da sala, dispondo-as de forma confortável, como se estivesse arrumando seu próprio ninho. A penumbra do espaço reforça o ambiente intimista que está sonorizado com o batimento cardíaco de um feto. O trabalho foi elaborado em 2006 e exposto em 2007. As imagens mostram um corpo quase petrificado pelo barro e manchado de sangue – uma abordagem escatológica – um corpo distanciado do olhar *voyerista*.

Paralelamente à exposição supracitada, desenvolvo uma intervenção urbana móvel, em que o trabalho consiste de uma imagem de parte erógena do corpo e um automóvel. Neste trabalho, utilizo a mesma imagem da vagina, anteriormente impressa nas almofadas, porém, dessa vez, grudada com adesivo sobre o teto do meu carro. O deslocamento do automóvel interfere no espaço urbano de forma ambulante. O fazer é um ato necessário para que a obra se realize, sendo ele parte integrante do jogo de criar formas e

situações. Penso que as formas e as situações que crio têm sua relação com o espaço através do jogo da ocupação desse espaço.

A proposta por mim indicada sobre a forma expositiva desse trabalho faz parte de um jogo criado entre o espectador, o espaço de que a obra se apropria através do seu deslocamento e a própria obra. É um jogo de desvendar, que o espectador terá de aceitar para percebê-la. Vale ressaltar que a imagem só pode ser vista do alto, entretanto, para percebê-la, o espectador deverá se permitir entrar no jogo proposto pela artista. As experiências vivenciadas, diante dos comentários realizados pelo público a respeito das análises da obra, permeiam o universo da educação, da publicidade, da estética corporal, do pornográfico e de gênero.

As reflexões desencadeadas por essa intervenção são da ordem do espaço Sagrado X Profano, do Espaço Público X Privado, da Maternidade X Erotismo, do Permitido X Proibido, da Saúde X Doença, da Escatologia X Assepsia e da Educação X Marketing. Por meio delas, pude concluir que a apresentação da imagem da vagina, coberta de sangue, desprovida da ideia de *fetichismo* e apresentada de uma forma abjeta, provocou questionamentos e curiosidades. O que mais me chamou a atenção, durante o período de permanência da intervenção, foi o fato de que a única agressão ou constrangimento sofrido frente ao uso da referida imagem partiu de alguém que estava numa igreja católica e estava “limpando” as sujeiras lá existentes. Com isso, mesmo que a

ocorrência tenha sido um fato isolado, a atitude de um membro reforça a ideia conservadora do pensamento binário, machista, castrador, que acompanha o projeto de catequização da igreja, o qual dominou durante séculos e ainda hoje prevalece.

Como bem sabemos, a história nos mostra que a imposição do medo e da culpa, como forma disfarçada de exercer o poder e alcançar seus objetivos, era uma das práticas bem sucedidas e utilizadas pela igreja católica durante longo período, inclusive para o domínio e o controle da mulher. Esse pensamento binário percebe a mulher como uma fonte de pecado, provocadora da tentação, e vê seu corpo, sua sexualidade, como uma ameaça ao controle social. Para a mentalidade patriarcal, a função da mulher estava restrita aos cuidados da família, bem como a serviço do homem. Assim sendo, penso que a pessoa que realizou a agressão verbal se sentiu ameaçada e percebeu a imagem como um atentado ao pudor.

Entretanto, analisando as demais abordagens, percebemos que os questionamentos que permeavam o pensamento daquelas pessoas estava mais voltado para as questões relativas à saúde, à estética e à educação do que preocupado com as questões morais. Outro episódio que me chamou a atenção, em várias ocasiões durante os infundáveis congestionamentos no trânsito da cidade, foi o fato de que, quando estava com o carro parado ao lado de algum ônibus urbano e, nele, havia mulheres nas janelas, eram raras as que

fixavam o olhar sobre o capô do carro, após o reconhecimento da imagem. A grande maioria delas, ao reconhecer a imagem, virava abruptamente o rosto e ignorava a ocorrência. Com isso, percebo que o pensamento castrador está muitas vezes mais entranhado no comportamento e na mentalidade das mulheres do que no pensamento dos homens, uma vez que, na maioria das vezes, quem cria, cuida e educa os filhos são as mulheres. Desse modo, as próprias mulheres incutem o pensamento binário e repressor que se perpetua consecutivamente na história.

A partir da realização dessa intervenção, foram feitos registros fotográficos do carro. Posteriormente, cinco dessas fotografias foram organizadas na forma de uma cruz e apresentadas, pela primeira vez, numa exposição coletiva no Museu de Arte de Santa Catarina, MASC em 2007. Intitulada de "Crucifixo", a obra sugeria uma reflexão sobre as questões voltadas ao sagrado e ao profano, ao controle da religião sobre o corpo feminino e ao poder. Suas medidas totais são de aproximadamente um metro e vinte centímetros de altura por noventa centímetros de largura.

Minhas inquietações relativas às temáticas supracitadas continuam. Desse modo, desenvolvo um novo trabalho que se trata de uma fotografia que sugere a representação de um sudário. Sua elaboração é desenvolvida a partir da realização da fotografia de um mexilhão, cuja imagem é impressa sobre

um tecido. Esse tecido é suspenso pelas mãos de uma modelo representando um sudário e fotografado novamente. A imagem que aparece na fotografia são duas mãos segurando o tecido com a imagem do mexilhão impressa sobre seu centro. A forma como o trabalho foi realizado, uma vez que a narrativa representa um sudário, pode sugerir uma alusão da imagem do mexilhão à imagem de algum ícone. No entanto, pelas semelhanças formais, a imagem do mexilhão pode sugerir uma alusão à imagem de uma vagina, o que pode provocar reflexões sobre as questões do pensamento feminino e do comportamento resultante do pensamento binário do patriarcado.

O trabalho foi apresentado em forma de intervenção urbana num projeto da Universidade de Santa Catarina - UDESC, financiado pela Lei de Incentivo Estadual, que promove a circulação de arte produzida por professores e discentes do Centro de Artes da UDESC. A imagem foi grudada com adesivo num *outdoor* situado numa grande avenida, nos vidros traseiros de dois ônibus que circulam pela capital e em ônibus urbanos que circulam nas cidades de Lages e Joinvile, durante os meses de outubro e novembro de 2008.

Na série denominada "Sagrado Profano", utilizo imagens do meu corpo e imagens análogas à vagina nos trabalhos desenvolvidos nos últimos anos, apresentadas ao público em forma de exposições e intervenções. Mostra as vivências que tive ao realizar intervenções artísticas, que são decorrentes da necessidade de testemunhar materialmente as sensações vividas, a partir

dos deslocamentos físicos cometidos desde 2008 da cidade de Florianópolis à cidade de Bilbao, País Vasco. Deslocamentos efetuados para cumprir programas de estudos de doutorado em Escultura na Universidade do País Vasco e demais eventos em áreas afins.

A espetacularização da intimidade é fato frequente no universo das mulheres na (Pós) Modernidade. Esse acontecimento também se estende à arte e pode ser observado nas criações de inúmeras mulheres artistas que desenvolvem suas poéticas a partir das narrativas de si, de suas autobiografias, de seus diários e suas memórias. Tornar públicas as formas de arquivamento do eu, o dar-se a ver a partir da construção da própria imagem, o ler-se a partir do próprio trabalho de arte, em outras épocas, era algo impensável. Sequer o fazer artístico era permitido, estimulado ou reconhecido como atividade profissional, portanto, inconcebível como manifestação de inquietação do eu. Assim, a presença de mulheres artistas na história da arte só teve visibilidade a partir dos movimentos feministas.

Desse modo, apesar de estar numa época um pouco mais privilegiada, usufruo das conquistas proporcionadas pelos movimentos feministas, porém ainda com certa cautela. O lugar de onde estou tecendo estas palavras é o lugar da artista, mulher, estudante de pós-graduação em um país europeu de intensa tradição católica, professora universitária que vive hoje numa capital. Mãe de dois filhos procedentes de diferentes relacionamentos e

também dona de casa que estudou em colégio das irmãs da Congregação de *Notre Dame* durante 12 anos, numa típica cidade de interior, de colonização italiana, movida pela agricultura, com mentalidade provinciana, situada ao sul do Brasil. Por conseguinte, porta em si as arraigadas sequelas decorrentes de ter sido criada em uma família italiana, branca, numerosa, rural, gaúcha, machista, patriarcal e de tradição católica apostólica romana.

Portanto, apresento imagens da minha produção artística recente como uma forma de catarse da inquietação do eu, como uma maneira de relatar, através da arte, os questionamentos que trago no decorrer da minha história de vida como tentativa de sublimar essas inquietações e angústias através de silenciosos e imagéticos protestos diante da posição do ser e viver como mulher nesse contexto.

FIGURA 1
ROSANA BORTOLIN
ANINHADOS
FONTE DA IMAGEM: DANISIO
SILVA (2008).



FIGURA 2
ROSANA BORTOLIN
CRUCIFIXO, 2007
FONTE DA IMAGEM:
DANISIO SILVA (2007)





FIGURA 3
ROSANA BORTOLIN
SUDÁRIO, 2008
FONTE DA IMAGEM:
DANISIO SILVA (2008)



FIGURA 4
ROSANA BORTOLIN
SUDÁRIO, 2008
FONTE DA IMAGEM:
DANISIO SILVA (2008)

FIGURA 5
ROSANA BORTOLIN
ORATÓRIO VERMELHO
FONTE DA IMAGEM:
DANISIO SILVA (2011)



FIGURA 6
ROSANA BORTOLIN
SUJEIÇÃO I
FONTE DA IMAGEM:
DANISIO SILVA (2012)



Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 3. Ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

BORTOLIN, Rosana T. **Ninho, casa e Corpo**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

GADAMER, Hans- Georg. **A Atualidade do Belo**. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1985.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP & A, 2001.

_____. **The Work of Representation/IN HALL Stuart (Org.)**. Representation: Cultural Representations and Signifying Practires. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, Open University, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.

_____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2000.

_____. **Textos Escolhidos**. Florianópolis, SC: Victor Civita, 1989.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: A Perspectiva dos Estudos Culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall e Kathryn Woodward, Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2004.

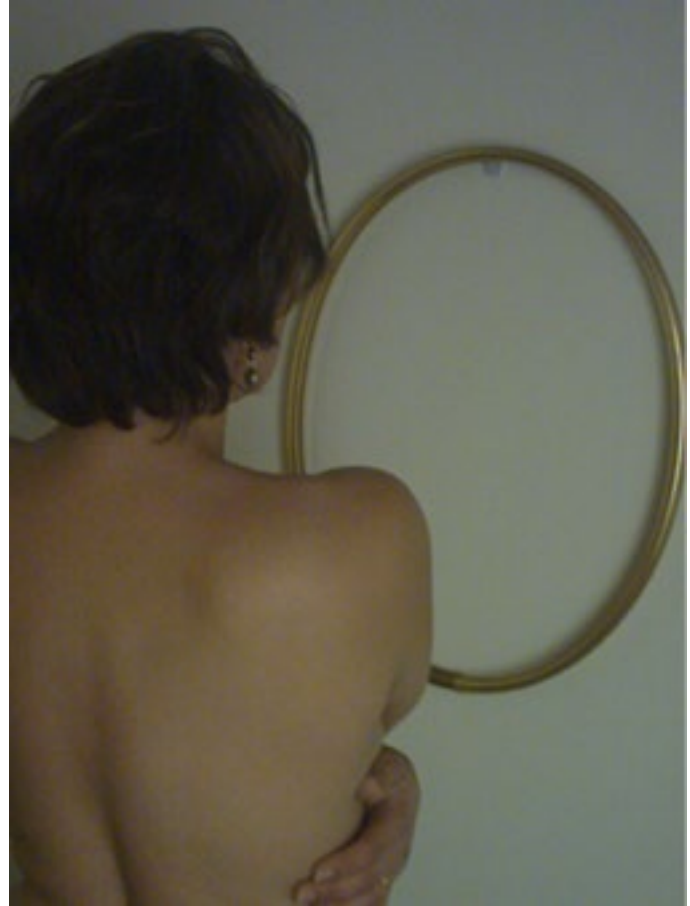
Teresa Lenzi

CONTINGÊNCIA E CONTINGENTE

SOMOS O QUE SOMOS A PARTIR DO QUE NOS É DADO
E PERMITIDO SER E DA CAPACIDADE DE SUBVERTER

Contingência (condição de toda coisa existente ser criada, ser condicionada) e contingente (parte que cada um deve fornecer ou receber). Somos o que somos, mas somos o que podemos e conseguimos ser e sempre dentro e a partir de um extenso e complexo espectro de projeções socioculturais. Somos especulares, diria Lacan, somos, sempre e inevitavelmente, reflexos de um ato inaugural, de olhares que nos são projetados... Novamente Lacan. E nosso poder de decidir, de eleger, circunscreve-se e limita-se a essas reverberações que vêm desde dentro de nossas culturas!

FIGURA 1
TERESA LENZI.
*SIMULACROS IN
SIMULACIONES*,
FOTOGRAFIA COLORIDA,
MONTAGEM, 2004.



Cinderelas e gatas borralheiras, alices e dorotys, madames mins e magas patológicas, madonas e marylins nos perseguem, ontem, hoje e parece ser que *ad infinitum*.

Herdamos um imaginário ao nascermos! E esse imaginário é nosso olho maior e, por isso, tem poder: constitui uma pauta de modelos que, por sua aparente ingenuidade e naturalização, bem como falta de intencionalidade, penetra em nossas estruturas psicológicas, morais e afetivas de uma maneira muito discreta e, ao mesmo tempo, muito, muito contundente. Com e a partir desses modelos, começamos a apreender e aprender o mundo, a identificar os outros e a nós mesmos e a existir.



FIGURA 2
TERESA LENZI.
FOTOGRAFÍAS COLORIDAS
20 CM. X 35 CM.,
S/ TÍTULO, 2000.

E o poder de escolha que temos, que nos é dado e que também é o possível, encontra-se – e poderíamos dizer sempre – indicado, sinalizado e limitado por uma linha fronteira e maniqueísta – no qual o meio-termo parece uma impossibilidade – que se desenha entre fadas e bruxas, ou santas e putas. E, nesse aspecto, reside um dos pontos mais nevrálgicos da cultura humana: insistir na construção de parâmetros e modelos que se sustentam nas duas vertentes mais antigas da história humana: a ideia da existência de uma via dualista dividida entre bem e mal, bom e ruim, certo e errado.

É nesse contexto que se definem os gêneros e, nesse sentido, não se pode esquecer que o gênero, para além de uma caracterização biológica, é uma construção social e, de forma mais aguda, uma instituição sociocultural, da mesma forma que o são a identidade individual e coletiva.

Numerosos autores valoran los aportes del feminismo en su sistemática lucha por determinar que el género sexual es una construcción cultural, en contra de la perspectiva esencialista fundada en la diferencia sexual biológica. Esta visión 'construccionista', asimilada por el llamado postfeminismo o posthumanismo, ha permitido reconocer que las representaciones sociales forman parte de un amplio campo de batalla en el que se libra la lucha por el sentido – el poder interpretativo (según Jean Franco) o el orden del discurso (según Michel Foucault) –, y rechaza el esencialismo como una razón instrumental centrada en el sujeto, cuyo rol hegemónico en la historia moderna estuvo estrechamente relacionado con la construcción de rasgos deterministas, a partir de la exacerbación de diferencias geográficas y de raza que

han funcionado como signos de poder para nombrar y ordenar jerárquicamente lo social. En esta vía, el trabajo de muchas mujeres ha contribuido a desenmascarar los estatutos epistemológicos con los cuales se organiza el saber. (HERNÁNDEZ, 2003, p. 49).

A nós, sejamos homens ou mulheres, está reservado um movimento limitado no que se refere à construção da identidade e da individualidade em um ambiente habitado por modelos fantasmagóricos antigos, mas, sempre reatualizados.



FIGURA 3
TERESA LENZI.
*RETRATOS: IMAGENS
RECICLÁVEIS,*
APROPRIAÇÃO, COLAGEM,
XEROX, FOTOGRAFÍA, 1997.

A sociedade dos humanos, materialmente, evolui continuamente, isso é incontestável. O sentido evolutivo, entretanto, parece seguir restrito a esse âmbito de nossa existência, porque, no que tange às questões conceituais e ideológicas, continuamos condicionados a uma sociedade patriarcal. Os princípios e os valores morais e éticos seguem sendo uma reverberação das antigas estruturas patriarcais que, ao contrário de se diluírem no tempo, encontram cada vez mais condições, através das instituições educativas, políticas, religiosas e, especialmente, através do gigantismo dos sistemas de comunicação, para a divulgação de seus valores dominantes. Vivemos em um tempo que se traveste e aparenta evolução e inclusão: homens e mulheres podem expor seus corpos publicamente, e a publicidade pode vender todo e qualquer tipo de produto através da mídia impressa e audiovisual. Mulheres podem mover-se por todos os lugares, as relações afetivas homossexuais são cada vez mais aceitas pelos conjuntos sociais e, entretanto, modelos de comportamentos ainda seguem sendo ditados incessantemente, sempre conforme aqueles que controlam as instituições e, especialmente, controlando para que os avanços morais não comprometam a *performance* da sociedade, sobretudo, no que diz respeito ao funcionamento da economia e do mercado. Não podemos esquecer que, nesse contexto de liberdade, mulheres seguem sendo violentadas e não podem nem têm direito de decidir sobre as consequências desse tipo de violência sobre seus corpos, porque isso sim afeta as instituições, os resultados políticos e o mercado.

E, ainda, nesse contexto de liberdade expandida, não podemos esquecer – e aqui é coerente recordar Guy Debord e admitir que ele tinha razão – que o momento que vivemos não é nada menos do que um grande espetáculo e que, nesse mundo de espetáculo, está destinado às mulheres cumprirem ora o papel de consumidoras, ora de objetos de consumo e, nesse sentido, nessa dupla via, é a mulher que alimenta o mercado aquecido, é ainda o seu corpo o meio propagador de estereótipos que ela, além de propagar, vai absorver e reproduzir *in continuum*. Aliás, esse fenômeno capitalista passa invisível à maior parte das pessoas e, especialmente, à grande parte do conjunto feminino...

É certo que a história humana é uma história de movimento contínuo e de revisão de valores, princípios e conceitos e que, especialmente, as mulheres conseguiram conquistar, a partir do século XX, mais liberdade e direitos de atuação no mundo do trabalho, no mundo da política e das representações sociais, mas, ainda assim, os modelos e padrões seguem propagando e orientando seus comportamentos e a forma como são vistas e avaliadas pelos demais atores sociais. Ao final, mesmo mais livres, mesmo conseguindo independência financeira e intelectual, seguem sendo avaliadas as mulheres, desde a condição do gênero 'feminino', e isso supõe dar conta de um papel que, historicamente, não evoluiu: ser mulherzinha. Trata-se do cumprimento do padrão e da norma que subjaz e é eternamente alimentado pelos modelos antigos e permanentemente reatualizados.

Diz G. L. Loutro que:

As identidades [...] estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser ou estar no mundo. (p. 28).

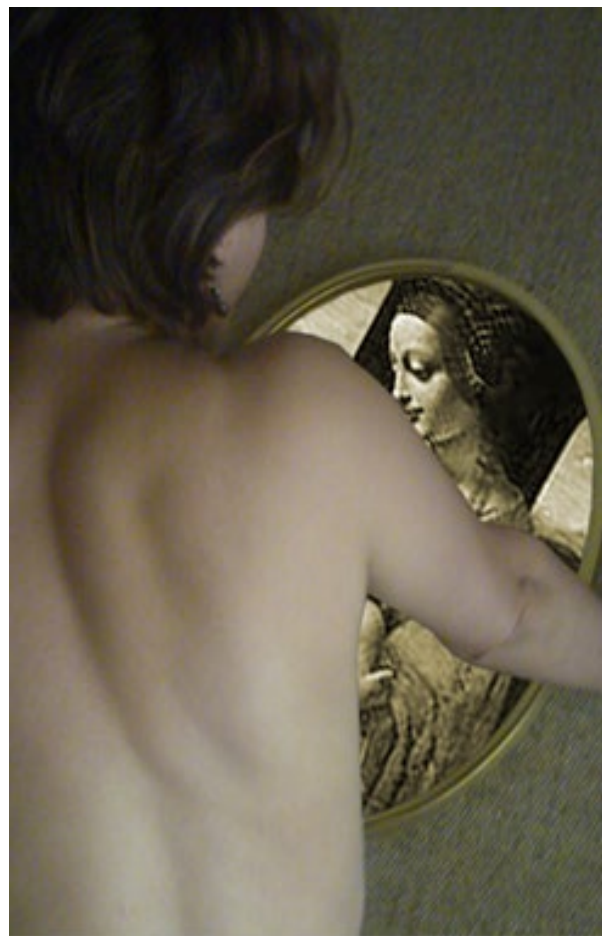
Masculino e feminino revelam diferenças biológicas anatômicas, cromossômicas e hormonais, as quais não podemos negar. Já o gênero é uma invenção da cultura: é uma construção cultural do sexo e engloba diferentes processos de produção de masculinidades e feminilidades, como, por exemplo, processos históricos, sociais, culturais, entre outros, e que só não são piores porque, lenta e gradualmente, os enfrentamos. E esta é uma questão que não pode ser esquecida: as conquistas que hoje desfrutamos são resultado de questionamento e de enfrentamentos. De outra forma, estaríamos submetidas ainda a determinações retrógradas. A imobilidade nunca foi uma boa companheira.

FIGURA 4
TERESA LENZI.
*SIMULACROS IN
SIMULACIONES*,
FOTOGRAFIA COLORIDA,
MONTAGEM, 2004.



A insubmissão... não podemos esquecer disso nunca! A ela se deve a desconstrução dos papéis historicamente destinados aos homens e às mulheres. De outra forma, estaríamos cumprindo papéis sociais que hoje são arcaicos e primitivos. Então, a desobediência é uma necessidade. E essa é uma demanda para o todo sempre, porque o movimento da existência exige e solicita a contínua adaptação e revisão.

FIGURA 5
TERESA LENZI.
SIMULACROS IN
SIMULACIONES,
FOTOGRAFIA COLORIDA,
MONTAGEM, 2004.



Está certo que, após os sucessivos movimentos e as reivindicações do movimento feminista, as mulheres ampliaram seu espaço existencial e conquistaram direitos, tais como casar e descasar, votar, participar da vida política, ocupar cargos importantes, ter filhos de forma independente e ter condições de trabalho e de salário, senão iguais às do homem, ao menos, mais dignas. Mas, a veiculação de estereótipos que alimentam a sua imagem como objeto de desejo e prazer sexual segue sujeita ao mesmo tipo de olhar redutor do homem, um olhar que tem atravessado os séculos da História, mas agora com a ciência delas mesmas. E nem o fato de que os corpos masculinos na atualidade são explorados cada vez mais pelas mais diversas mídias minimiza essa pendência histórica.

Basta uma rápida vistoria em revistas, jornais, séries televisivas, redes sociais e uma observação um pouco mais detalhada do cotidiano para confirmarmos isso! Nas séries televisivas e nas novelas, por exemplo, sejam as personagens femininas ricas ou pobres, empregadas ou profissionais liberais, bonitas ou feias, letradas ou iletradas, sejam suas histórias mais ou menos sofisticadas, exóticas ou populares, seja a trama mais ou menos intelectual, elas mantêm entre si um traço comum: todas as mulheres dessas tramas almejam, desejam e sofrem pelo amor de um homem. E suas vidas somente se realizam e completam, e elas somente alcançam a felicidade, se logram conquistar um bem amado. E, por amor, quase sempre, se comete todo tipo de atos e loucuras. Novelas e minisséries sustentam, alimentam o estereótipo de que

uma mulher só pode ser plena na companhia de um homem, ou de um par afetivo e sexual.

É certo que o afeto é um elemento essencial para a realização pessoal, mas amar não significa dependência, nesse caso, depender é não ser íntegro, é não ser inteiro.

Já não interessa e importa perguntar o que é ser mulher. Interessa pensar, analisar e indagar sobre o que de fato nos interessa como mulheres. Somos nós quem temos que exercitar essa pergunta! Como queremos viver? O que nos pode fazer felizes e realizadas?

Como mulher, sustento que as prováveis respostas para perguntas desse calibre não se encontram em fórmulas ou "pré-conceitos", mas, antes, residem no amplo e irrestrito direito de viver, experimentar, equivocar-se, perder-se e encontrar-se, sempre que possível. Reside simplesmente no direito a não corresponder necessariamente às pautas históricas – ainda que reatualizadas – e aos desígnios de um mundo ainda preponderantemente masculino. Mas, mais especialmente, reside em enfrentar-se e perguntar a si mesmas sobre o que querem, o que desejam e a quem querem de fato satisfazer. Tarefa difícil, porque, ao trazerem modelos atávicos presos ao seu imaginário, as mulheres, mesmo em tempos de maior liberdade, encontram dificuldades para esse enfrentamento frente à indução contínua de modelos. Não é um desafio fácil desconstruir uma história tecida em um tempo que perpassa

todas as civilizações e que sempre, seja através de fatos concretos (leis, regramentos), seja através de invisibilidades (valores, princípios, preconceitos), continuamente sugeriu o perfil do 'gênero feminino', especialmente, na reprodução velada de estereótipos.

Deve continuar presente em nossas agendas da construção das identidades, sejam masculinas, femininas ou híbridas, o desafio permanente da indagação e, se necessário, o exercício da desobediência civil, o direito a escolher, a partir desse repertório que nos é oferecido e projetado, o direito à insubmissão.

FIGURA 6
GRAFITE. CUENCA/ESPAÑA,
2011. ARQUIVO PESSOAL.
FOTO DE
JESÚS GARCÍA-CORTÉS.



Referências

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KRAUSS, Rosalind. **Lo Fotográfico**. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002. ISBN 0-500-20197-8 1945.

HERNÁNDEZ, Carmen. Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos. **Revista Extracámara**, revista de fotografía, n. 20, Caracas, CONAC, enero de p. 49-55, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: 1997.

SONHOS *QUEER* – AFETOS FOTOGRÁFICOS

Rosa Maria Blanca

O trabalho intitulado *A última visão estranha – queer* – (2012) configura-se como uma ação recorrente da *performance* e da fotografia. Isso porque, durante sua execução e pesquisa, faz-se uso da linguagem como tecnologia, tomando em conta distintas dimensões e elementos, como a câmera fotográfica, a visualidade, a intuição, as atitudes, os gestos e a arte contemporânea. Fez parte da exposição coletiva *Distensões do Real*, montada no Espaço Cultural Feevale. Trata-se de uma sequência fotográfica de 30 fotografias em dimensões variáveis.

Essa ação discute o pensamento dicotômico ocidental, ou seja, o código binário da ciência moderna: natural/artificial, mulher/homem, imaginário/real, documento/ficção, teoria/prática. Também, na ação, são convidadas a

trabalhar como “modelos” pessoas que fazem parte de sonhos e visões em um tempo e um espaço *imaginante*, mas que também se revelam como um tempo e um espaço atuais. As/os “modelos” atuam em um contexto de interação que produz *imagens*. Nesse trabalho de linguagem, proponho pensar as *imagens* como realidades, como formas de pensar o gênero, a arte, a visualidade e a estética contemporânea muito além da sua divisão binária, inspirando-me nos estudos *queer*.

Sonhos, espectros, visões

Depois de anos interruptos de pesquisa em arte e teorias *queer*, da procura incansável de modelos, cujas visualidades tornam ambígua a definição das identidades, da sua impossibilidade dicotômica dentro dos sistemas de classificação científicos e ocidentais, sou tomada por sonhos e espectros que não param de se repetir, nos últimos meses.

Em um sonho, estou de pé, em uma praia, olhando para o oceano. No momento de escutar pisadas sobre a areia, viro e deparo-me com a chegada inesperada de uma amiga chamada Elaine Tedesco, artista plástica. A questão é que Elaine é mulher, mas, no sonho, aparece como *homem*, pois usa bigode.

Em outra visão, ando pela cidade procurando tabaco. Agora me parece inverossímil, pois eu não fumo, no entanto, nessa visão, caminho pelas ruas tentando olhar através das vitrines, para encontrar algum tipo de tabaco, solto, pois, se tenho que fumar, eu devo preparar meus próprios cigarros. Na minha procura, caminhando pela calçada, esbarro-me com outra amiga, Simone Ávila, fisiologista. Na visão, ela mostra uma barba.

Na terceira imagem, aquela que desejo que também se configure como a última visão, outra amiga, cuja pesquisa consiste em fotografar imagens nos espelhos, aparece refletida em um dos seus espelhos, também com bigode. Ela não quer ser fotografada como modelo, como outras amigas e conhecidas que se recusam a participar na ação que estou discutindo neste escrito.

Reconheço que esse processo de conhecer uma amiga que figure como *homem* em outra realidade já tinha acontecido comigo, em Madri, Espanha, quando conheci uma *mulher* que por vezes atuava como *homem*, em uma realidade transgênero, precisamente, para advogar pelos direitos das pessoas trans. Também sei que, sem lugar a dúvidas, a ideia de sair ao “campo” para realizar uma *performance* fotográfica é decorrente de uma ação com uma *performer* dentro da minha pesquisa de doutorado intitulada **Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer** (Blanca, 2011), cujo processo fez parte da exposição *Utopia Faber*, mostrada na Pinacoteca Feevale, em abril de 2011.

No caso de Elaine e de Simone, o fenômeno acontece dentro de uma realidade *imaginante* em que elas não são nem *homens* nem *mulheres*. Eis a obsessão: eu sei que são *mulheres*, mas as *imagino* como *homens*. A relação que essa *visualidade* guarda com a ambivalência das identidades, do ser ou não ser é o que parece ser o motor da dimensão artística. Esse fato extraordinário também se produz com as pessoas que me rodeiam, quando estou conversando, dependendo do grau de masculinidade ou feminidade, *visualizo* gêneros estranhos. Basta que uma pessoa considerada *mulher* porte um pouco de pelos em cima do lábio superior da boca e tenha voz ronca, para eu a imaginar essa pessoa como 30 graus *homem* e 70 graus *mulher*. Depois, imagino a sua educação, de como esse sujeito foi tornado e disciplinado para se configurar como um *indivíduo* dentro de um gênero determinado.

Sei que o uso de barba, cavanhaque ou bigode é da ordem da masculinidade. E que o seu *uso* faz do *usuário* um *homem*. Por isso, digo que, nos meus sonhos, tanto Elaine, quanto Simone e determinadas pessoas são *homens*, quando as enxergo com cavanhaque ou bigode. Porém, não deixo de reconhecer que suas aparências não me remetem ao gênero *homem*. O fato de eu saber que elas são *tratadas* como *mulheres* e seu semblante oscilar entre uma identidade e outras provoca-me um *estranhamento*. O desejo de encontrar essa ambiguidade na minha frente, esses fatos visuais, essas realidades (in) classificáveis me seduz.

A partir dessas visões *estranhas* ou *queer*, surgem distintas problematizações que incidem em códigos binários específicos e que determinam meu processo artístico: como produzir realidades visuais que infrinjam a fronteira entre o artificial e o natural? Como fazer uma visualidade que transite entre o imaginário e o físico? Como realizar uma imagem autônoma e, ao mesmo tempo, contígua, em termos de *distensão do real*? É possível trazer à tona uma estética contemporânea?

Uma das primeiras referências, na proposição de uma relação entre o artificial e o natural, puderam ser os quadros vivos ou as esculturas vivas, na década de 60, do grupo *Roxy Music* e do *Lou Read*. Também se destaca a exposição *Transformer*, de 1974 (Goldberg, 2006). Em *Transformer*, a artista Katharina Sieverding (Praga, 1944) realiza uma desconstrução da sua própria imagem, de tal forma que despontam retratos metamorfoseados da sua própria pessoa, até emergirem em uma imagem *andrógina*. Essa outra imagem questiona as expectativas que temos dos retratos de *mulheres* na arte, na história da arte.

Nos retratos d'*A última visão estranha – queer –*, há uma perda – ou uma ganância? – na imagem de Elaine Tedesco. Nesse momento, estou me referindo à imagem de Elaine Tedesco, propositalmente, pois se trata de uma figura pública, ela é uma artista plástica reconhecida internacionalmente, o que acentua o contraste arduamente na visualidade da sequência fotográfica

que fiz dela. A estética apresenta-se flexível. Surge uma ambiguidade entre a aparência da Tedesco na sua vida cotidiana e a sua “nova” aparência no contexto da exposição (Figura 1).



FIGURA 1
ROSA MARIA BLANCA
A ÚLTIMA VISÃO
ESTRANHA – QUEER
COM ELAINE TEDESCO
FOTOGRAFIA PB.

Qual é a verdadeira imagem? Evidentemente, a imagem de uma Elaine como artista *mulher*. Porém, a expansão de uma possibilidade imprevista na incorporação de uma ação desestabiliza o equilíbrio entre o que se sabe dela e o que está sendo visualizado, permitindo uma modificação de realidades pertinentes, mediadas por um conjunto de imagens, sutil. Essa flexibilidade é também sugerida pela *performance* da modelo, de Elaine. Há uma linguagem na ordem da dissonância que se descobre na imposição dos gestos, na expressividade do rosto e no olhar direto à lente da câmera, que se traduz em uma intimidação ao público, no espaço museográfico (Figura 2).

FIGURA 2
ROSA MARIA BLANCA
A ÚLTIMA VISÃO
ESTRANHA – QUEER
COM ELAINE TEDESCO
FOTOGRAFIA PB.



Algumas fotografias, tanto de Elaine quanto de Simone, puderam ser tomadas, por acaso, como propostas sutilmente agressivas. Foram tiradas em *contra-plongê*, ou seja, posicionei-me no chão e foquei a modelo de forma ascendente, para conotar uma posição, um tipo de hierarquia (Figura 3).



FIGURA 3
ROSA MARIA BLANCA
A ÚLTIMA VISÃO
ESTRANHA – QUEER
COM SIMONE ÁVILA
FOTOGRAFIA PB.

Essa imposição visual, essa imposição do fato como visual, de a própria modelo *mulher* se propor como *masculina* poderia, talvez, chegar a anunciar uma dimensão *em processo*, de uma transformação, de certa *transgenerização*. Por outro lado, e isso me parece importante deixar claro, essa imposição não quer dizer que eu esteja desejando veicular um feminismo fascista, negar um conjunto de estéticas clichês, como já fora alertado por Hanna Wilke, no seu trabalho *Beware of Fascist Feminism*, em 1974.

Além do que, na minha *démarche*, evito as tomadas *plongê*. Sou mais a favor das tomadas contra-picado (ou contra-*plongê*), uma forma de reivindicar a visualidade em questão. Trata-se de um vestígio, de um resíduo de ações anteriores, quando trabalhava com modelos trans, quando lutava por encontrar, construir ou mostrar uma estética dissidente, *queer*.

Considero que há um trabalho, uma busca pelo encontro de poses que escapem dos projetos fotográficos de simulação, como os de Vibeke Tandberg, na sua série *Line* (1999), em que, de maneira perspicaz, a artista traz para seus retratos legados pictóricos que favorecem a percepção e o entendimento da sua proposta. Isso também quer dizer que essa ação está permeada por um contexto atual que facilita seu acontecimento.

A interação

Outra interface do trabalho *A última visão estranha – queer* – tem a ver com a *interação* que se produz em dois níveis. O primeiro nível efetua-se a partir do uso da câmera fotográfica. Isso quer dizer que proponho a câmera fotográfica como objeto de *interação*. Durante as saídas ao “campo”, as modelos transformam-se em personagens no momento em que o processo de interação se desencadeia, tendo como referência a máquina fotográfica. Peço às modelos que enxerguem a lente e que imaginem posições, gestos e movimentos, sem perder de vista a câmera (Figura 4).



FIGURA 4
ROSA MARIA BLANCA
A ÚLTIMA VISÃO E
STRANHA – QUEER
COM SIMONE ÁVILA
FOTOGRAFIA PB.

Nessa ação, decidi eu também *interatuar* no espaço com as modelos, de acordo com um roteiro onírico, mas também seguindo movimentos que exploraram uma *intuição*. A dimensão da *intuição* não está relacionada com os instintos. Uso o conceito de intuição como invenção, como uma categoria totalmente cultural. Mas, por isso mesmo, é um aprendizado, uma forma de produzir arte que inclui a experiência, o intelecto, a informação, o conhecimento, a imprevisibilidade, o desenho mental, o desejo visual, o cúmulo de afetos e a sua projeção. A *intuição*, como a estou propondo, dialoga com a atitude que desenvolvemos durante uma partida de xadrez. Opondo, como bem explica o xadrezista Garry Kasparov, a *intuição* ao cálculo, à exatidão de uma tática no campo de ação. A *intuição* é rápida. Na ação fotográfica, disparo tomando em conta a iluminação. Desejo nitidez nas imagens, procurando encontrar um efeito clássico nesse *estranhamento* (des)habitual. Cuido com perfeição os enquadramentos e os contrastes. Sei que corro o risco de tirar imagens borradas pela forma veloz com que me locomovo. A ação exige concentração, pois a mudança do tempo, da luz, pode modificar a sequência. Seria outro trabalho. Durante a ação com a Elaine Tedesco, não existem mudanças de luz, pois estamos em um lugar fechado, com luz contínua, sem nenhum tipo de variação.

No que se refere às tomadas, a decisão de fazer “planos americanos” também inclui *close-ups*. As fotos parecem ser recortes a partir de um

mesmo retrato. Entretanto, trata-se de mais de uma foto em um mesmo plano. Também, mais de uma vez, repito o mesmo plano, modificando só as tomadas, as aproximações e os distanciamentos, tentando captar o gesto, o *dado performático* que bata com o *conceito* gerado no processo. Como de fato acontece com o presente escrito. O ensaio está constituído por tomadas, ângulos e visualidades, captações de afetos que dão lugar a uma produção textual. Fico fixada em uma mesma ideia até esgotar sua possibilidade. Como, quiçá, corresponda a essa *última visão estranha – queer –*, que almejo como finalizada. Mas, não acaba, pelo contrário, duplica, multiplica-se como um vírus em uma rede de acasos, de atos que não têm a intenção de serem deliberados. Qual o objetivo de retratar possibilidades, de projetar visões, de visualizar estranhamentos, de multiplicar ou anular os gêneros, de tomar decisões, realizar escritos, fotos, esboços, afetos e sensações?

O segundo nível dessa mesma interface que denomino *interação* está na afinidade que guardo com as "modelos". O conhecimento que tenho delas e elas de mim tem como resultado certa cumplicidade nos objetivos artísticos. E, simultaneamente, essa *interação* que também se desprende do objeto fotográfico, da minha câmera Sony, cria confiança e, principalmente, o fato de reconhecer que está se produzindo um acontecimento artístico, o que permite a disposição mental e subjetiva de um corpo ativo e improvável. Porque há uma cumplicidade, mas isso não quer dizer que se antevejam os

resultados. A imprevisibilidade rasteja cada movimento. Mas, acredito que essa incerteza construída provoca uma inocência, que pode ser visualizada nos membros, nas mãos, nos braços, no andar, no olhar, de algumas tomadas, *(in)imaginadas*, como o de Simone Ávila.

De forma global, as sequências tanto da Tedesco quanto da Ávila, mostram um ritmo, ecoam as mesmas pautas, os mesmos intervalos. Isso acusa a minha presença. Sinto que estou me descrevendo conceitualmente, através de uma linguagem pessoal que tenta dialogar com o coletivo. Com certeza, essa tentativa de comunicação só é possível mediante a disposição dos planos, as tomadas, a intensificação dos olhares, a coordenação dos movimentos. Não pretendo “originalidade”. Estou inserindo uma proposta em um sistema de codificações culturais (Cotton, 2010).

Direito à visualidade / Direito à arte contemporânea

A produção de visualidades é um direito que parece comportar um espaço específico na arte contemporânea. Em *A última visão estranha – queer –* (2012), existe a decisão de realizar imagens de visualidades que desejo conhecer. É uma imagem, uma imagem que traduz um pensamento no tempo e no espaço.

A fotografia torna possível o direito à visualidade. Muito além do debate entre ficção ou documento, a fotografia torna contemporânea uma necessidade de visualidade. De (re)conceitualização da produção de imagens. Isso não quer dizer que, pela primeira vez, estejamos frente a um campo, como da arte contemporânea, em liberdade. O que estou propondo é a emergência da arte contemporânea como paradigma.

Nesse direito à visualidade, o uso da linguagem da pintura, do desenho, da arquitetura, da música, da dança ou de qualquer outro tipo de linguagem é possível. Mas, é um fato que a fotografia e a *performance* modificam o uso da linguagem na arte. Isso implica que a *(in)corporação* da tecnologia, a interação com uma câmera, a emergência gestual, as atitudes e as predisposições que tanto antecedem quando se tornam consequentes a uma cultura nos levam a pensar no contexto em que mudam as condições de possibilidade em que se produz a arte.

A (des)constituição do que vinha sendo a arte produz um questionamento da arte como legitimação do social. Eis a diferença: defendo o emprego da arte como linguagem, contra o uso da arte como técnica. Quando em uma poética se enfatiza a técnica e se descuida a linguagem, pesquisa-se arte como ciência. O confinamento da arte a seus aspectos meramente formais imobiliza pensar a arte como direito. Transforma-se em uma forma, um mecanismo de reprodução do social.

Inserido no paradigma da arte contemporânea, o corpo, em uma *performance* fotográfica, foge do assujeitamento da representação. Com meu trabalho, encontro, na *interação*, uma forma de produzir uma linguagem da subjetividade, interferindo em uma situação concebida culturalmente como anterior à linguagem: o gênero binário. Essa interferência é absolutamente conceitual e fixa-se em realidades visuais, fatos visuais, *documentos visuais*, entendendo *documento visual* muito além da sua função como um simples registro ou classificação. Se não se realizar esse tipo de confrontação, o resultado será uma apologia, em que a linguagem pesquisada em uma poética será considerada apenas como registro de um pensamento ou de uma obra de arte. A dimensão da linguagem como documento visual instaura a ação como uma realidade contingente em um contexto de arte contemporânea.

Defendo a arte contemporânea como um paradigma que tem como objeto a irreverência, o abjeto, o estranho; incorporando a irreverência como sua própria dimensão crítica (Rostaing, 2009). *A última visão estranha – queer* – apresenta-se como uma irreverência do institucional. Interessa-me esse aspecto, pois ultimamente tem aparecido a tendência de colocar em conflito a arte contemporânea em relação a seus limites. Eu penso que é o social o que está em conflito. As instituições não estão dando conta da dissolução do sistema identitário. O uso da arte contemporânea como paradigma informa-nos da existência de uma arte capaz de produzir conhecimento e, portanto, como um direito.

Estou defendendo a arte contemporânea como um direito, como um direito à produção de visualidades, como um direito para a transformação e a visualização de afetos, de subjetividades passíveis de serem traduzidas a partir da disseminação visual contemporânea (Fig. 5).



FIGURA 5
ROSA MARIA BLANCA
A ÚLTIMA VISÃO
ESTRANHA – QUEER
COM SIMONE ÁVILA
FOTOGRAFIA PB.

O redimensionamento dos modelos de pensamento

O acúmulo de informações no que se refere às identidades, a partir de distintas abordagens, da filosofia, da antropologia, dos estudos de gênero, da psicanálise e dos estudos *queer*, ajuda-me a entender o que acontece na ordem do desejo. Porém, ainda não consigo entender o que me parece tão instigante na ordem da visualidade. Confirmando que a identidade é uma forma expansiva que gravita aparente, orgânica, tecnológica, discursiva e visualmente (Blanca, 2011).

A ordem da visualidade identitária é o que nos seduz. A estética contemporânea desprende-se dessa ordem.

As minhas fotografias reposam em uma nitidez sobressaturando as aparências. A clareza da minha proposta respeita o território do clássico, artístico. Porém, desnaturaliza o paradigma da razão, dicotômico. No trabalho *A última visão estranha – queer –*, há uma incoerência entre o que conhecemos e o que vemos. Esse tipo de proposta só poderia ser apresentada mediante a linguagem da *performance* e da fotografia.

Proponho uma arte contemporânea como uma rede de (re)codificações, um direito à transformação e constituição da nossa própria realidade subjetiva, uma maneira de interferir no código binário, na ciência moderna, individual e coletivamente.

Referências

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, SC, 2011.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

ROSTAINING, Astrid. **L'irrévérence dans l'art contemporain**: un système esthétique? Disponível em: <<http://www2.univ-paris8.fr/scee/articles/rostaing.html>>.

Rosa Maria Blanca é artista e professora. Também é Doutora Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC) e Mestre em Artes Visuais (UFRGS). Atualmente é Coordenadora da Pinacoteca Feevale, professora do Curso de Artes Visuais e Líder do Projeto Centro de Documentação Eletrônica, com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS), na Universidade Feevale e Professora do Mestrado em Industria Criativa, na Universidade Feevale. E-mail: rosablanca.art@gmail.com.

