2021#2
eISSN: 2184-8661

PROCESSOS DE CRIAÇÃO

REVISTA DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E ARTES

ROTURA

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO

2021#2
eISSN: 2184-8661

PROCESSOS DE CRIAÇÃO

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

Rotura — Revista de Comunicação Cultura e Artes Vol. 1 | #2 | 2021

DIRETORES | DIRECTORS
Mirian Tavares e Bruno Mendes da Silva (CIAC)

EDITORES | VOLUME EDITORS
Cecilia Almeida Salles, Jorge Carrega, Patrícia Dourado e Susana Costa (CIAC)

CONSELHO EDITORIAL | EDITORIAL BOARD
Adérito Fernandes-Marcos (Universidade Aberta, Artech-International, CIAC, Portugal)
Aldo Mazzucchelli (Universidad de la República e Universidad ORT, Uruguai)
Anthony Lewis Brooks (Aalborg University, Dinamarca)
Cecília Almeida Salles (Pontífica Universidade Católica de São Paulo, Brasil)
Gabriela Borges (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Gilbertto Prado (Universidade de São Paulo, Brasil)
Jeffrey Shaw (City University of Hong Kong, China)
Jorge La Ferla (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
José Simões (University of Saint Joseph, Macau, China)
Lucia Nagib (University of Reading, UK)
Nigel Power (King Mongkut's University of Technology Thonburi – Tailândia)
Piet Kommers (University of Twente, Holanda)
Tim Bergfelder (Universidade de Southampton, Reino Unido)

CONSELHO CONSULTIVO | ADVISORY BOARD
Aurelio González y Pérez (El Colegio de México – México)
Gilbertto Prado (Universidade de São Paulo – Brasil)
Piet Kommers (University of Twente – Holanda)
Ignacio Aguaded (Universidade de Huelva – Espanha)
Hanspeter Ammann (King Mongkut's University of Technology Thonburi – Tailândia)

REVISORES | REVIEWERS
Adérito Fernandes-Marcos
Alba Vieira
Ana Carvalho
Ana Clara Santos
Ana da Silva
Ana Filipa Cerol Martins
Ana Isabel Candeias Dias Soares
Ana Loureiro
António Araújo
António Branco
António Costa Valente
António Lacerda
Aquinei Timóteo
Beatriz Cantinho
Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva
Camila Mangueira
Carina Infante do Carmo
Caroline Govari Nunes
Caterina Cucinotta
Cecilia Almeida Salles
Célia Vieira
Cláudia Albuquerque de Lima Costa
Daniela Garcia
Denize Araújo
Francisco Gil
Francisco Lameira
Gabriela Borges
Gabriela Soares
Heitor Alvelos
Hugo Barreira
Ingrid Fechine
Isabel Carvalho
Joana Lessa
João Samartinho
Jorge Carrega
José Alberto Pinto
José Bidarra
Julia Godoy
Kenia Dias
Letícia Torres
Luísa Monteiro
Manuel Célio Conceição
Marcello Messina
Marcelo Ribaric
Maria Caeiro
Maria Cunha
María Jesús Botana Vilar
Maria Potes Barbas
Marina Estela Graça
Mário Dominguez
Marta Mendes
Mirian Estela Nogueira Tavares
Neuza Costa
Olivia Novoa Fernández
Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Pedro Alves da Veiga
Pedro Cabral Santos
Pedro Ferré
Pedro Sousa
Raquel Pacheco
Rita Wengorovius
Sara Vitorino Fernandez
Selma Pereira
Sílvia Quinteiro
Susana Raquel Mendes da Silva Costa
Teresa Torres de Eça
Tiago Cruz
Wiliam Pianco

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCTION
Juan Manuel Escribano Loza (CIAC)

IMAGEM DA CAPA | COVER IMAGE
Conceção artística, fotografia e performance de Roberto Alencar, especialmente para a Revista Rotura – Dossier de Processos de Criação

CAPA | COVER
Bloco D Design e Comunicação Lda.

Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes é uma publicação do Centro de Investigação em Artes e Comunicação, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. É publicada semestralmente em acesso aberto.

Rotura – Journal of Communication, Culture and Arts is a publication of the Center for Research in Arts and Communication, funded by the Foundation for Science and Technology. It is published twice a year, on an open access basis.

URL: publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura
Email: rotura@publicacoes.ciac.pt
eISSN: 2184-8661

EDITORA | PUBLISHER
CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação
L20 & L21
Campus de Gambelas
Universidade do Algarve
8005-139 Faro — Portugal
Tel: +351 289 800 900 Ext: 7541
Email: secretaria.ualg@ciac.pt | ciac@ualg.pt
Web: www.ciac.pt

DIREITOS DE AUTOR | COPYRIGHT
Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

This work is licensed under Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License (CC-BY-NC).

CIAC CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto "UIDP/04019/2020 CIAC" da Fundação para a Ciência e Tecnologia.
This publication is funded by national funds through the project "UIDP/04019/2020 CIAC" of the Foundation for Science and Technology.

Conceção artística, fotografia e performance de Roberto Alencar, especialmente para a Revista Rotura – Dossier de Processos de Criação

SUMÁRIO | CONTENTS

7
"Dar a criar"
"Give to create"
Cecilia Almeida Salles, Jorge Carrega, Patrícia Dourado e Susana Costa

ARTIGOS TEMÁTICOS | THEMATIC ARTICLES

10
Grupo XIX e Roberto Alencar: memórias à deriva – Práticas cênicas na perspectiva da teoria crítica dos processos de criação
Grupo XIX and Roberto Alencar: drifting memories – Scenic practices from the perspective of the critical theory on creative processes
Paula Martinelli e Wagner de Miranda

16
Método e registo: uma proposta de utilização da a/r/cografia e dos diários digitais de bordo para a investigação centrada em criação e prática artística em média-arte digital
Method and log: a proposal for the use of a/r/cography and digital diaries in new media art creation and practice-based research
Pedro Alves da Veiga

25
Estratégias diagramáticas na criação gráfica: disseminação e convergência
Diagrammatic strategies in graphic creation: dissemination and convergence
Cláudia Amandi e Paulo Freire Almeida

33
Processos sensíveis de comunicação: a arte como espaço de escutas possíveis
Sensitive processes of communication: art as a space of possible listenings
Maria Lucília Borges

41
Do-comentário: GUELRA em *Documentary of the process of artistic research*
Do-commentary: GUELRA in *Documentary of the process of artistic research*
Catarina Almeida

49
O processo de criação de *Torto Arado*: o agente público, o cientista e o escritor
The *Torto Arado* creation process: the public agent, the scientist and the writer
Ricardo Mendes Mattos

58
O processo de criação entre literatura e pintura no Modernismo brasileiro através do *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti
The creation process between literature and painting in Brazilian Modernism through the *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, by Anita Malfatti
Gabriele Oliveira Teodoro

64
Contributos para o estudo das relações entre arte e poder: leituras de Mário-Henrique Leiria
Contributions to the study of the relations between art and power: readings of Mário-Henrique Leiria
Marta Mendes Braga

70
Paisagens sonoras: o cotidiano nas poéticas da contemporaneidade
Soundscapes: the everyday in poetics of contemporaneity
Rosimária Rocha

VARIA

79
Da materialidade da obra à imaterialidade da representação digital: uma reinterpretação das obras de Francis Bacon em um contexto pedagógico
From materiality to immateriality: a digital reinterpretation of Francis Bacon's graphic works in a pedagogical context
Cláudia Lima, Susana Barreto e Rodrigo Carvalho

87
***Nineteen Eighty-Four*: um diálogo entre a ficção e a contemporaneidade**
Nineteen Eighty-Four: a dialogue between fiction and contemporaneity
Adriano Cristovão e Bruno Mendes da Silva

ENTREVISTAS E RECENÇÕES| INTERVIEWS & REVIEWS

93
Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa
Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa
Marcelo Garcia Rocha

CRÓNICA DE ARTE| ART CHRONICLE

99
Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbr'à-baixa
This mysteriously (&) artistic (&) chronicle: the d(r)own-town otherness of Coimbra
André Feitosa de Sousa

Cecília Almeida Salles, Jorge Carrega, Patrícia Dourado e Susana Costa
ROTURA, 2 (2021): 7-8
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/73

"Dar a criar"

"Give to create"

Cecilia Almeida Salles
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil
cecilia.salles@gmail.com

Jorge Carrega
Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC)
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
jmcarrega@ualg.pt

Patrícia Dourado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Grupo de Pesquisa em Processos de Criação | Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) | Universidade do Algarve
São Paulo, Brasil | Faro, Portugal
apdourado@ualg.pt

Susana Costa
Programa de Doutoramento em Média-Arte Digital
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
srsilva@ualg.pt

> "A única forma de receber uma criação,
> escrevi uma vez,
> é criá-la novamente."
>
> —Guillermo Boido[1]

Guillermo Boido, poeta argentino, na obra que reúne um conjunto de entrevistas concedidas ao também poeta Roberto Juarroz, afirma que a criação é mais que um "dar a ver", mais do que trazer a obra ao foco, é, também, "um dar a criar", um oferecer o foco ao outro. Em *Poesia e Criação,* Boido conta a Juarroz de seus processos criativos/criadores e ressalta a importância da receção do ato criador, das partilhas que se estabelecem entre criador/leitor/público. Para o poeta, a melhor maneira de receber uma obra é recriá-la.

Os estudos deste Dossier se debruçam, de diversas maneiras, sobre o tema da criação. Confirmamos com ele o interesse crescente pelo estudo científico dos processos de criação, ao mesmo tempo em que foi possível perceber, também, a importância das teorias processuais que orientam os estudos dessa área. A diversidade de abordagens e de objetos foi uma marca importante do número, que traz estudos acerca da criação no teatro, na dança, na literatura, no design, nas artes visuais, nas artes sonoras, na arte digital, no audiovisual, entre outros.

Estão presentes abordagens processuais como a Teoria Crítica dos Processos de Criação de Cecília Almeida Salles (em **Grupo XIX e Roberto Alencar: memórias à deriva – Práticas cênicas na perspectiva da teoria crítica dos processos de criação**, de Paula Martinelli e Wagner de Miranda); a Ar/to/grafia de Stephanie Springgay, Rita Irwin e Sylvia Kind (em **Método e registo: uma proposta de utilização da a/r/cografia e dos diários digitais de bordo para a investigação centrada em criação e prática artística em média-arte digital**, de Pedro Alves da Veiga), o estudo das Disseminações e Convergências de Joy Guilford (em **Estratégias diagramáticas na criação gráfica: disseminação e convergência**, de Cláudia Amandi e Paulo Freire Almeida), a Teoria dos Afectos de Espinosa-Deleuze (em **Processos sensíveis de comunicação: a arte como espaço de escutas possíveis**, de Lucília Borges); o conceito de "comentário" em Foucault (em **Do-comentário: GUELRA em *Documentary of the process of artistic research***, de Catarina Almeida).

1 In *Poesia e Criação*, 2021, p. 4.

Direitos de Autor (c) 2021 Patrícia Dourado, Cecilia Almeida Salles, Jorge Carrega, Susana Costa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Ainda nos Artigos Temáticos, outro aspecto latente é a escuta dos artistas e o pensamento relacional como base para o estudo dos processos, como em **O processo de criação de *Torto Arado*: o agente público, o cientista e o escritor**, de Ricardo Mendes Mattos; O processo de criação entre literatura e pintura no Modernismo brasileiro através do ***Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti**, de Gabriele Oliveira Teodoro; **Contributos para o estudo das relações entre arte e poder: leituras de Mário-Henrique Leiria**, de Marta Mendes Braga, e **Paisagens sonoras: o cotidiano nas poéticas da contemporaneidade**, de Rosimária Rocha.

A secção Varia conta ainda com dois artigos neste número: **Da materialidade da obra à imaterialidade da representação digital: uma reinterpretação das obras de Francis Bacon em um contexto pedagógico**, de Cláudia Lima e Susana Barreto, que trata da relação entre materialidade digital e práticas pedagógicas; e **Nineteen Eighty-Four: um diálogo entre a ficção e a contemporaneidade**, de Adriano Cristóvão e Bruno Mendes da Silva, que analisa as relações entre tecnologia, vigilância e totalitarismo, ao estabelecer paralelos entre o livro *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell e a sociedade contemporânea.

A secção Entrevistas e Recenções traz **Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa**, uma entrevista realizada por Marcelo Garcia Rocha, que aborda, entre outras questões, os temas do colonialismo nas artes, a possibilidade de outras histórias das artes e o papel da universidade neste contexto.

O atual número inaugura ainda uma nova secção, a Crônica de Arte, em que a visita a museus, galerias, exposições, sessões de cinema, teatro, dança, lançamentos de livros, entre outros, é gatilho para reflexões teóricas, filosóficas, políticas, sociais, que possam contribuir com as discussões contemporâneas a volta de temas, especialmente, da Arte, da Cultura e da Comunicação, nos seus mais diversos aspetos.

Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbr'à-baixa, de André Feitosa de Sousa, é o texto de estreia desta secção, e tem como ponto de partida a experiência de visitar o circuito expositivo *Habitar-se/Coabitar-nos*, com curadoria de Susana Rodrigues, em Coimbra, em que foram observados os trabalhos dos artistas Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas e Thales Luz.

Diante da riqueza de abordagens, o que nós, editores, podemos esperar (e desejar) aos que receberem este número é que possam, também, "dar a criar" —pela prática artística, pela leitura, pela escrita, pela investigação—, que possam receber estas folhas como portas abertas, como convites em extensão, para criar e recriar. À maneira de Boido, oferecer companhia, presença, na falta de respostas finais; pedaços da experiência humana que, a cada gesto de criar/recriar, completamos. •

—Os editores:
Cecilia Salles, Jorge Carrega,
Patrícia Dourado e Susana Costa

ARTIGOS TEMÁTICOS | THEMATIC ARTICLES

Paula Martinelli e Wagner de Miranda
ROTURA, 2 (2021): 10-15
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/64

Grupo XIX e Roberto Alencar: memórias à deriva – Práticas cênicas na perspectiva da teoria crítica dos processos de criação

Grupo XIX and Roberto Alencar: drifting memories – Scenic practices from the perspective of the critical theory on creative processes

Paula Martinelli
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil
paulamartinellia@gmail.com

Wagner de Miranda
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil
wagnerdemiranda@hotmail.com

RESUMO

O artigo destaca aspectos dos processos de criação do artista do corpo Roberto Alencar, circunscritos ao espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014), e do Grupo XIX de Teatro na montagem do espetáculo *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017). Alencar fornece vasto material sobre interações e trânsitos ao exercer recursos cênicos diversos e procedimentos de várias linguagens artísticas. O Grupo XIX, por sua vez, traz à tona aspectos importantes sobre a produção em grupo ao contemplar a participação de pessoas externas à companhia nas discussões sobre a dimensão sociopolítica dos espaços públicos. Ambos são, aqui, observados a partir de documentos e arquivos gerados pelos artistas e pelos pesquisadores que acompanharam os respectivos percursos criativos. Para isso, utiliza-se a Teoria Crítica de Processos de Criação proposta por Cecilia Almeida Salles e sua base fundada nas práticas. Salles considera a complexidade em uma proposição teórica que parte dos objetos de estudo para elucidar aspectos gerais sobre a criação e as especificidades dos processos em foco —um esforço interdisciplinar que reúne colaborações de teóricos como Charles Peirce, Edgard Morin, Vincent Colapietro e Pierre Musso. No artigo, as produções de Alencar e do Grupo XIX são pontos de partida para a discussão sobre a pesquisa e o estudo dos processos de criação em afinidade com a produção cênica.

PALAVRAS-CHAVE

Processos de Criação, Artes do Corpo, Teatro, Dança, Performance

ABSTRACT

The article highlights aspects of the creation processes conducted by the body artist Roberto Alencar's, concerning the play *Zoopraxiscópio* (2014), as well as those from Grupo XIX de Teatro in the assembly of the play *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017). Alencar provides vast material on interactions and transits by resorting to diverse scenic resources and procedures in various artistic languages. Grupo XIX, on its turn, highlights important aspects of group production by contemplating the participation of people from outside the company while discussing the socio-political dimension of public spaces. Both are observed from the point of view provided by documents and archives that were generated by the artists and by the researchers who followed their respective creative paths. For this, the article utilizes the critical theory on creation processes proposed by Cecilia Almeida Salles and its theoretical basis supported by the artistic practices. Salles considers complexity in a proposition that starts from the objects of study to elucidate general aspects on creation and also taking into account the specificities of each process —an interdisciplinary effort that brings together collaborations from theorists such as Charles Peirce, Edgard Morin, Vincent Colapietro and Pierre Musso. In the article, the productions of Alencar and Grupo XIX are the starting point to a discussion about the studies on creative processes in affinity with scenic production.

KEYWORDS

Creation Processes, Performing Arts, Theater, Dance, Performance

Introdução. *E se?*

Nas possibilidades de se trilhar um caminho ou outro na construção da materialidade artística, encontra-se o grande desafio das práticas. As escolhas, além de darem forma ao que podemos chamar de obra, definirão o próprio caminho —muitas vezes pavimentado pelo erro e

Direitos de Autor (c) 2021 Paula Martinelli, Wagner de Miranda
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

pelo acaso. Ao investigarmos a dinâmica dos processos criativos, nos deparamos com várias formulações de hipóteses, inúmeras alternativas de começos e recomeços, e nos damos conta de que disso se trata o processo; eternos começos e recomeços. Não há início ou fim, mas há sempre as perspectivas, hipóteses, referências e memórias —materializadas nos arquivos e ativadas nas práticas e experimentações. Acerca desse aspecto dos processos dinâmicos da criação, Salles nos esclarece que

> A natureza inferencial do processo, associada a seu aspecto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por ideias novas ou pela formulação de hipóteses, diante de problemas enfrentados (abdução, em termos peirceanos). A criação como processo relacional mostra que elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. (Salles, 2006, p. 99).

Do mesmo modo são os estudos dos processos de criação, conforme propostos por Salles, pois as pesquisas são também processos nos quais o conhecimento flui em encadeamento inferencial, não-linear, transversal. Assim está posto o primeiro ponto de afinidade entre os processos de criação artística e acadêmica: as práticas encontram-se entrelaçadas; o objeto —de estudo ou do trabalho artístico— é delineado pelas escolhas daqueles que atuam no fazer; agentes criativos que são afetados de volta pelas inferências que o objeto próprio lhes devolve.

A partir disso, há duas importantes implicações: a primeira seria a ausência da verticalidade entre as práticas e aqueles que as conduzem, visto que objetos e sujeitos se modificam mutuamente ao longo dos processos. Segunda, e derivada: a ausência de controle sobre o objeto, de forma que a atividade criadora, seja ela em qualquer área da expressão ou do conhecimento, incorre na troca entre subjetividades e, por outro lado, naquilo que o objeto —mesmo quando inanimado— tem a oferecer. Falamos da negociação entre autores e destes com os materiais, da experimentação dos limites do corpo, dos procedimentos que a materialidade, orgânica ou inorgânica, possibilita; dos desafios e conflitos que ela impõe e, naturalmente, das respostas do pesquisador e do artista a essas provocações inerentes ao processo. Nas reuniões do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, conduzido por Salles e do qual fazem parte estes autores, é comum que se diga: "o objeto aponta a abordagem", significando que não existe uma metodologia prévia à qual se moldaria o objeto. Pelo contrário: é na plena tensão entre objeto e sujeito, e nas perguntas e hipóteses que ela impõe, que o processo se desenrola; no "e se?".

Stanislavski dizia a seus atores: "Vocês agora sabem que o nosso trabalho numa peça principia com o uso do se, como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação" (Stanislavski, 1999, p. 87). A dúvida, a indagação, as tentativas, as idas e vindas; enfim, a negociação e a não-linearidade são constantes dos processos —muito embora existam narrativas posteriores que mascaram o não-saber sob uma aura de controle e objetividade que não se confirma na prática. Nesse sentido, propomos neste artigo a abordagem de projetos cênicos que foram publicados e nos quais o "e se?" e todos os seus desdobramentos são acatados e convertidos em procedimentos. O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo seriam, portanto, motrizes da atividade criadora —e assim são postas por Roberto Alencar no processo de criação do espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014) e pelo Grupo XIX, em *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017), acompanhados pelos pesquisadores que assinam este artigo.

Grupo XIX. *Núcleo de acompanhamento e a deriva como estratégia de criação*

Em agosto de 2017, começaram as reuniões do assim chamado *Núcleo de Acompanhamento de Processo*, um grupo composto por cerca de quinze pessoas externas ao Grupo XIX de Teatro que foram por ele selecionadas para fazerem parte do desenvolvimento do então novo projeto da companhia, o espetáculo *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo*. Foram quatro meses de reuniões e ensaios. Nesses encontros, o desenvolvimento da peça aparecia intercalado a discussões sobre assuntos gerais: atualidades, o fazer artístico, referências e preferências dos presentes.

No primeiro encontro, quando o projeto ainda se chamava *A Estufa e a Cidade*, o romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, foi apresentado pelos integrantes da companhia como o ponto de partida para a peça. A partir do livro, da leitura de excertos, o espetáculo-performance foi tomando forma. A companhia já tinha clara a proposta de obra itinerante, a sugestão de que atores e público caminhassem pelas ruas do centro de São Paulo, enquanto os estímulos auditivos eram reduzidos pelo uso de protetores auriculares. De frente para a Avenida São João, no calçadão que dava acesso ao Vale do Anhangabaú —hoje completamente modificado após grande obra que descaracterizou completamente o patrimônio—, o próprio público construía uma estufa de madeira e lona transparente, com degraus que posteriormente eram ocupados por plantas e por ele próprio. Uma coreografia executada pelos membros da companhia, em meio ao fluxo corriqueiro de pedestres, finalizava o espetáculo-performance.

O vagar pelas ruas da cidade como o detonador de experiências sensoriais trazidas pelo contato com os labirintos urbanos e com as tantas pessoas desconhecidas; ir além das atividades cotidianas executadas apressadamente; prestar atenção ao entorno e sentir-se, ao mesmo tempo, absorto pela cidade e deslocado daquele ritmo que rege todos os outros: esses eram objetivos amplamente discutidos durante as reuniões. Inadvertidamente, *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* foi também a despedida de um espaço, de uma cidade e de uma rotina que já não existem mais.

Chegou-se à proposta de deriva facilitada pelo uso de protetores auriculares —ao passo em que eles filtram muitos dos ruídos que criam uma massa sonora indistinguível, não eliminam totalmente os sons e direcionam a atenção a certas situações. Funcionam como foco sonoro que pode, a cada apresentação, direcionar-se ao desconhecido à espera no curso de trajetos, que também foram definidos com a ajuda do núcleo de acompanhamento.

A própria composição do núcleo, tão heterogênea e diversa —havia atores, pesquisadores e entusiastas vindos de áreas muito diferentes do conhecimento— nos mostra que processo e obra estão articulados. Nós, do núcleo de acompanhamento, pessoas desconhecidas, éramos os passantes de um experimento nascido na deriva, no flanar, no desconhecido. Quais contribuições levaríamos? Quais as nossas histórias, referências? O que esse encontro entre díspares poderia acrescentar ao projeto poético da companhia? Quais descobertas esse processo traria? Essa postura do indagar e do testar as articulações coletivas do núcleo de acompanhamento seguiu como premissa dos encontros. Referências eram frequentemente apresentadas pelos integrantes da companhia, que compartilham suas leituras, gostos e opiniões em busca de retorno.

O morto no mar da Urca[1], conto de Clarice Lispector, foi uma dessas provocações. No texto, uma mulher experimenta seu vestido novo, uma tarefa tão trivial quanto a saída de Mrs. Dalloway rumo à compra das flores, quando descobre que um homem morrera afogado perto dali. Ela então começa a se perguntar sobre quem seria aquela pessoa cuja vida fora tragada pelo mar e, assim, é arrebatada por seus próprios medos, em uma ocasião que deveria ser tão leve quanto a roupa nova que vestia.

A mulher e o morto no mar. Eis um dos anti-encontros nos acasos de vidas separadas por barreiras invisíveis, tão profundos mesmo que breves e fortuitos; esses não-encontros que podem nos conectar com aquilo que há de mais íntimo. O desconhecido, o que não tem controle, o medo que solapa a banalidade prazerosa da prova do vestido, a ideia de suicídio que irrompe os preparativos para uma festa. Mas, também, a doçura das crianças que passam e brincam entre os remedos do planejamento urbano; dos skatistas que fazem pistas em canteiros cheios de verde —e que anos mais tarde seriam demolidos.

Walter Benjamin recorre a Proust e à imagem literária que o autor francês descreve longamente ao final do primeiro capítulo de *Em Busca do Tempo Perdido* (1927) para falar dessas memórias surpreendentes, lampejantes. A memória involuntária em Proust é a do encontro com a infância a partir das sensações gustativas do personagem; arrebatadora. E, para Benjamin, pode, a exemplo do que fez Proust, ser provocada através da literatura. Ou seja, a passagem da *madaleine* não é apenas um excerto descritivo, mas um esforço de escrita com ritmo e cadência literários suspensivos e, por isso, potencialmente provocadores de memórias involuntárias. A busca convertida em procedimento de criação. Assim ocorre com o espetáculo-performance do Grupo XIX: o que as esquinas familiares e pessoas desconhecidas nos têm a oferecer de surpreendente a partir do confronto das circunstâncias com registros individuais.

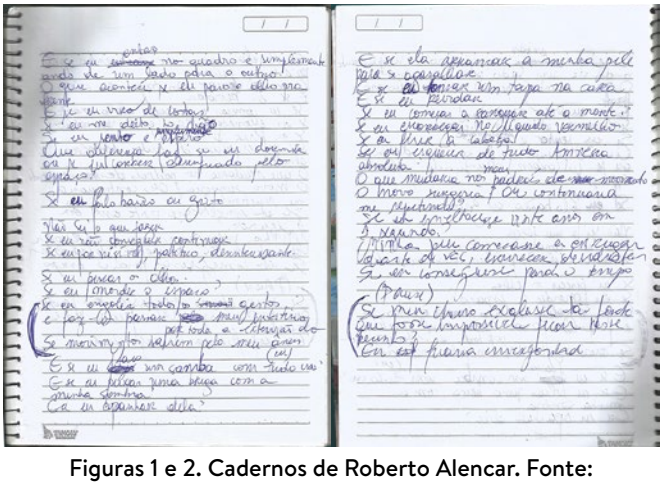
A memória, essa matéria-prima idiossincrática, dá sentido à deriva da prática cênica —tanto no processo de desenvolvimento do espetáculo-performance junto ao núcleo de acompanhamento, quanto nele próprio, para os participantes. É preciso reconhecer-se como *um* no meio dos *tantos* que caminham por aquelas ruas e, ao mesmo tempo, parte dos fluxos da metrópole —e do processo— que acontecem conosco e, ainda sim, à nossa revelia. Esqueçamos a lembrança fidedigna, do resgate daquilo que foi, para pensarmos em uma construção presente —e, por isso, inacabada— de um vir-a-ser cujos desdobramentos não estão sob o controle do Grupo XIX, de ninguém. O espetáculo-performance é ato de provocação, faísca, chamado à memória e à imaginação; puro "e se?".

Esse chamado se constitui, desde o início, por procedimentos que evitam o ensimesmar da linguagem teatral e da própria companhia. Da seleção de um núcleo de acompanhamento às referências literárias, o descentramento, a não-linearidade entre as linguagens —sempre em diálogo nos processos— e a abdicação do controle são convertidos em práticas e transpostos para o público no espetáculo-performance. Não havia espectadores passivos e, sim, participantes que, ao final do trajeto pelas ruas, ainda com os protetores auriculares, construíam a estufa onde eles pensavam sobre os anti-encontros que haviam acabado de ter, reconstruindo suas próprias memórias sobre a cidade, sobre pessoas, sobre si mesmos. Memórias dos encontros de outrora, de outra vida, soterradas no espaço já modificado por retroescavadeiras e pela crise de saúde pública, mas vivas nestas linhas.

Roberto Alencar. *Criação no âmbito do erro e do acaso*

Roberto Alencar é dançarino, ator e performer-artista do corpo que transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Aqui observamos processos circunscritos à realização de *Zoopraxiscópio* (2014), espetáculo que reflete sobre a obra do fotógrafo Eadweard Muybridge[2], inventor de aparelho ótico homônimo e capaz de criar a ilusão de movimento animado. A palavra "zoopraxiscópio", derivada do grego (*Zôion* – ser vivo, animal; *práxis* – ação humana; *scópio* – observar), significa "observar a vida humana e animal em ação". As imagens sequenciadas eram impressas nas margens de um disco, colocado dentro do equipamento. Uma manivela fazia o disco girar dentro da máquina que projetava, em uma superfície externa, as figuras em movimento.

Ao observarmos arquivos de criação de *Zoopraxiscópio*, percebemos que o erro e o acaso são incorporados como procedimentos por Alencar. Muitas vezes, a partir da expectativa do erro, abre-se o caminho para a experimentação, que pode levar à delimitação de escolhas e à concretização da obra. Há um sentido muito claro de usar o improviso —recurso recorrente de treinamento do corpo para o artista— como sistema de criação em todo o trajeto, inclusive nas apresentações públicas. Alencar diz: "A improvisação será uma ferramenta fundamental tanto no processo de construção quanto na cena propriamente dita". Nos documentos a seguir, podemos encontrar pistas do uso, por Alencar, de exercícios de improvisação em que a possibilidade do erro atua na estruturação do espetáculo, instaurando processos geradores de imagem e movimento (ver figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2. Cadernos de Roberto Alencar. Fonte: Acervo do artista. Foto: Wagner de Miranda

Transcrição de texto das figuras 1 e 2:

"E se eu entro no quadro e simplesmente ando de um lado para o outro
O que acontece se eu paro e olho para a frente
E se eu viro de costas
Se eu me deito no chão

1 Disponível em https://claricelispector.blogspot.com/2007/11/o-morto-no-mar-da-urca.html. Acesso em 5 de maio de 2021.

2 Eadweard J. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo que ficou conhecido por sua técnica de captura de imagens usando várias câmeras, em diferentes posições, para fotografar algo em movimento. Muybridge desenvolveu quase todo o seu trabalho como fotógrafo nos Estados Unidos, ficou famoso pela sua técnica de captura de imagens, usando várias câmeras em diferentes posições ao mesmo tempo para fotografar um objeto em movimento.

Se eu me sento e simplesmente espero.
Que diferença faz se eu dormir ou se eu correr desesperado pelo espaço?
Se eu falo baixo ou grito
Não sei o que fazer
Se eu não conseguir continuar
Se eu for risível, patético, desinteressante
Se eu piscar os olhos
Se eu morder o espaço?
Se eu engolir todos os gestos e fazê-los passar por toda a extensão de meu intestino
Se movimentos saírem pelo meu ânus (cu)
E se eu faço um samba com tudo isso
E se eu puxar uma briga com minha sombra?
Se eu apanhar dela?
E se ela arrancar a minha pele para se agasalhar
E se eu tomar um tapa na cara
E se eu peidar
Se eu começar a sangrar até a morte?
Se eu escorregar no líquido vermelho
Se eu ferir a cabeça
Se eu esquecer de tudo. Amnésia absoluta
O que mudaria nos meus padrões de movimento
O novo surgiria? Ou continuaria me repetindo?
Se eu envelhecer vinte anos em 1 segundo?
Minha pele começasse a enrugar
diante de vocês, escurecer, desidratar
Se eu conseguisse parar o tempo
(pausa)
Se meu cheiro exalasse tão fortemente que fosse impossível ficar nesse recinto?
Eu ficaria envergonhad".

O artista pretende gerar instabilidade a partir de infindáveis perguntas que abrem possíveis caminhos de ação, na tentativa de acionar mecanismos criativos que convocam a incerteza e o acaso a participar de seu processo de criação. O erro é assumido como via e o acaso como potência em um procedimento de aproximação com Muybridge É como se, em seu processo de criação, *Zoopraxiscópio* estabelecesse um jogo de contato e improvisação com a obra do fotógrafo.

A conjunção "se", que se repete nos arquivos, pode impor à cena ou ao desenho, por exemplo, a condição de possibilidades de movimentos. "Se" coloca, potencialmente, infinitos graus de entrelaçamento que são acionados no processo de busca do que pode vir a ser criado. A partir dos cruzamentos propostos no texto, o acaso é posto, a dúvida é convocada, o erro é assumido e os procedimentos vão aparecendo. A esse respeito, Salles afirma que

> As interações são norteadas por tendências, rumos, desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização do desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. (Salles, 2006, p. 33).

São essas perguntas que o artista faz a si mesmo, detonadoras de crises, impulsionadoras de possibilidades, que o direcionam, o movem. Mais do que as ações descritas no texto que ora analisamos, importam as possibilidades que abrirão os caminhos para trabalho. As listas de Alencar pretendem acionar caminhos que, como as imagens de Muybridge, possam "revelar mais do que os olhos podem ver" e mostrem "o que nunca tinha sido visto antes" (ver figura 3). E isso —mostrar o que não foi visto ainda— é uma busca muito clara de Alencar, presente em outros momentos de seus arquivos. Para alcançar esse objetivo, como Muybridge, ele propõe-se a "fatiar o tempo —expandir e multiplicar o tempo em várias imagens sequenciais" (ver figura 3).

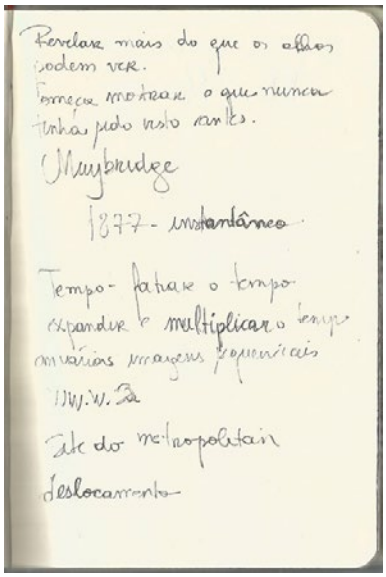
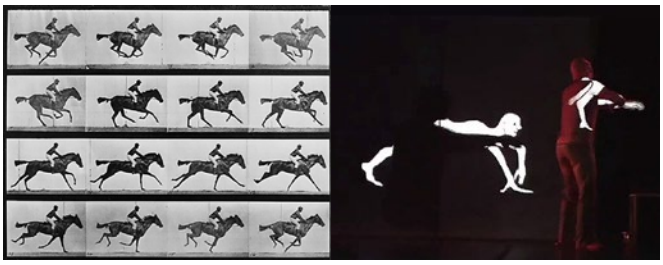


Figura 3. Anotações de Roberto de Alencar. Fonte: Acervo do artista. Foto: Wagner de Miranda

É preciso ir além do registro do funcionamento mecânico do movimento para transformá-lo e subvertê-lo de modo a lançar uma proposição artística: imagem e palavra intermediadas pelo corpo, estabelecendo um processo comunicativo que, ao mesmo tempo em que se utiliza do corpo, avança além dele para revelar o não visível.



Figuras 4 e 5. Reprodução de imagem do livro *The human figure in motion* sobre a obra de Muybridge, e cena do espetáculo *Zoopraxiscópio*. Foto: Wagner de Miranda

Em *Zoopraxiscópio*, o artista cria um caminho em que a imagem de Muybridge (ver figura 4) ressignifica a imagem para Alencar (ver figura 5). E esse movimento abrange o percurso oposto. Ambas as propostas são intermediadas pelo corpo. No processo artístico de Alencar não há princípio, não há fim. Há marcos. O artista, inserido no mundo, volta, muitas vezes, às questões que o contaminam: corpo, desenho, movimento. Os processos são não-lineares. Eles apresentam várias camadas: algumas podem ser constituídas da formação técnica, empírica e/ou acadêmica do artista, outras são feitas de escolhas conscientes e inconscientes, procedimentos repletos de idas e vindas, em ligações sutis ou nem tanto, que se esclarecem na medida em que acontecem, se

desenvolvem e são postas no mundo. Fica claro que, para Alencar, os caminhos que constituem sua obra, também, são os da indeterminação e os da incerteza, calçados de modo muito complexo, com indagações elaboradas em redes relacionais não hierarquizadas. Essa não-linearidade é apresentada por Salles como elemento geral dos processos:

> [...] podemos falar que a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro é inevitável. Transitoriedade acarreta a impossibilidade de se ter um conhecimento absoluto (inacessibilidade completa) e a possibilidade de ter um conhecimento errado (representação errada). (Salles, 2006, p. 133).

A partir do exposto, verificamos que a elaboração de pensamento sobre processos de criação estabelece diálogo com o artista e com a obra, refutando disposições esquemáticas e, assim como a dinâmica do processo criativo, contemplando o inesperado. O artista, ao assumir essas relações no seu trabalho, as toma e as transforma em matéria-prima, produzindo técnica e linguagem pessoal.

> Os recursos criativos surgem, portanto, como modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. […] Toda essa ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisões. Estamos no campo dos *flashbacks*, *flashforwards*, colagens, fragmentações, linearidade da narrativa, narrativas interpoladas, pincelada densa ou fina, câmera lenta, ausência de pontuação, jogos combinatórios, saturação de imagens, uso de processo randômico, transição de imagens etc. O artista tem instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação. (Salles, 2006, p. 84).

Observamos que Alencar estabelece um uso para o desenho que vai além de um sistema de registro e construção do corpo na cena. Para ele, o desenho é compositor da cena, interferindo e reconstruindo o sentido do corpo que dela participa, num jogo que questiona as formas bidimensionais e tridimensionais. A construção de memória não está somente no poder de registro do desenho, a memória se faz no próprio desenho.

> Ao falarmos de percepção e memória, de um modo geral, e de filtros, seleções, recorrências, de modo mais específico, estamos desenhando parte de nosso diagrama do espaço da subjetividade na construção de obras de arte: onde podemos observar algumas das singularidades das transformações. Sob esse ponto de vista, o tempo da criação pode ser visto como o tempo dessas transformações, que não estão delimitadas ao âmbito da percepção e memória, como mencionamos anteriormente, mas que podem ser observadas também no modo como a matéria-prima de cada artista é elaborada. Estou me referindo aos recursos ou procedimentos criativos, ou seja, nos modos de expressão, que envolvem manipulação e consequente transformação dessa matéria-prima, marcados pela singularidade de cada artista, no âmbito de suas buscas pessoais. (Salles, 2006, pp. 83-84).

Assim, o uso de determinada matéria-prima, táticas ou recursos criativos, pode surgir da necessidade de estabelecimento de critérios ou de respostas a problemas e dilemas surgidos do próprio trajeto poético. O processo produz dúvidas e incertezas que são como entroncamentos das redes produtoras de imagem e comunicação. É preciso, portanto, que Alencar se desestabilize e se desafie constantemente —estímulo que o ajuda a criar o caminho de seu projeto elaborado na observância do protagonismo da continuidade e do movimento. Uma obra que é processo.

Alencar procura um corpo capaz de pô-lo à deriva, no sentido segundo o qual também se dá todo o seu processo de pesquisa, investigação e produção. O artista apresenta o corpo em movimento, entendendo "movimento" também como "pensamento". É corpo permanentemente em estado provisório, em transição, em nomadismo, em mutação que explicita conceitos acerca da mobilidade, próprios das artes do tempo e da natureza da elaboração do pensamento artístico no contemporâneo, como pilares que sustentam seu trabalho.

Conclusão. *Estudo dos processos de criação: vínculo entre práticas cênicas e teóricas*

Roberto Alencar e Grupo XIX reverenciam o incerto, apreciam a deriva, os meandros de seus processos, as visualidades que não se pode controlar e, sobretudo, as surpresas que eles próprios terão quando essas práticas forem submetidas a outros processos, aqueles dos agentes criativos que passam transitoriamente pela função de público. Esse apreço pela dúvida é, portanto, convertido em procedimento.

Convém diferenciarmos procedimentos (Salles, 2006) de técnicas e tecnologias; embora inseparáveis, estes três termos não são sinônimos. Em suas buscas pessoais, apoiadas em tecnologias disponíveis e técnicas próprias de cada linguagem, os artistas desenvolvem seus procedimentos, ou seja, suas maneiras de fazer. Procedimentos são criados a partir de técnicas e meios selecionados por autores, ao passo que também são criadores de meios e técnicas; são a demanda por outros modos de criar, que gera, ainda, outras tecnologias.

Essas estratégias de criação baseadas nas incertitudes nos remetem, necessariamente, ao caráter dinâmico e relacional da criação, conforme teoria das redes proposta por Salles (2011): as interações entre sujeitos não seguem uma ordem pré-estabelecida, não respeitam etapas ou subordinações hierárquicas; é na não-linearidade que se dispõem os nós das redes e, na transversalidade, que ocorrem as intersecções e ligações entre eles. Com isso, há a desconstrução de conceitos sedimentados no senso comum sobre os processos de criação, como se fossem a sucessão de etapas a serviço da realização de uma grande epifania originária. Além disso, a continuidade do ato criativo em rede, cujo entremeio de agentes está em constante construção e movimento, posiciona atos da autoria e contemplação como parte dos processos.

Quando escolhemos a lógica não-linear e transversal estamos, portanto, reafirmando o vínculo entre a teoria e os processos sobre os quais ela versa, de maneira que as práticas do Grupo XIX e de Roberto Alencar nos servem como a transposição das contribuições teóricas de Salles aos exercícios artísticos e à materialidade das obras levadas a público. Em ambos os casos, a pesquisa e o levantamento de hipóteses são levados às apresentações, ao público. O experimento é, portanto, ato de pesquisa: quando define experimentação, Salles coloca busca e pesquisa como elementos balizadores —"a experimentação deixa transparecer a natureza indutiva e investigativa da criação. [...] hipóteses artísticas são levantadas e postas à prova [...]" (2010, p. 80).

Essa é uma postura provocativa que nos faz pensar sobre o que são erros e acasos dentro dos processos de criação que os tomam como procedimentos. Quando todas as chances são aceitas como geradoras de possíveis resultados satisfatórios, o erro deixa de existir em sua concepção no senso comum e é acatado como oportunidade exploratória. O acaso, por sua vez, é em certa medida esperado e faz parte das atividades cênicas tais como serão levadas a público. Diante dos processos e práticas cênicas, Alencar e o Grupo XIX não temem o errar, muito menos rechaçam o inesperado: longe de ser potencial desperdiçado, erros e acasos se articulam em um campo aberto de possibilidades e novas formas de interação entre artistas e público.

Chegamos assim à fundamental similaridade entre a teoria de processos e os seus objetos do estudo:

> Ao discutir a criação como processo de conhecimento (Salles, 2011), observam-se, com clareza, momentos nos quais o artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, se poderia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Nos documentos dos processos são encontrados vestígios de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. (Salles, 2017a, pp.197, 198).

Temos, a partir das falas de Salles, que os processos de criação artísticos coincidem, portanto, com a elaboração de uma pesquisa —conduzidos por meio das explorações de procedimentos de cada autor ou grupo deles— e vice-versa. Artistas são pesquisadores inquietos que criam e vasculham arquivos, buscam referências, experimentam e ensaiam em um trabalho constante de formulação, teste, descarte ou confirmação de suas hipóteses. Criar é estar constantemente às voltas com o "e se?". A identificação desse caráter hipotético da criação nos leva a outra importante constatação teórica geral: as transformações sucessivas. Cada hipótese e as escolhas que delas derivam desembocam em inúmeras outras perguntas e possibilidades.

Percebemos como o próprio percurso de construção da teoria dos processos de criação é visto por Salles como uma busca que, em muito, se aproxima da atividade artística. Um trabalho arqueológico, de sondagem por vestígios de cada processo e das memórias a ele vinculadas na forma de arquivos de criação, mas com um robusto amparo teórico que nos orienta para o tratamento dessas evidências processuais, uma vez que elas sejam "escavadas". Neste ponto da discussão, fica evidente o motivo pelo qual reunimos neste artigo os espetáculos *Intervenção Dalloway Rio dos Malefícios do Diabo* e Zoopraxiscópio. Ambos transportam a não-linearidade entre tempos e linguagens, a deriva, as hipóteses e as transformações —aspectos gerais dos processos de criação— a seus procedimentos peculiares e, ainda, inserem o público como agente criativo a partir dessa proposta. São exemplos contundentes que demonstram a força da Teoria Crítica de Processos de Criação e a relevância da produção contemporânea na elucidação de modos de criar —não apenas os da atualidade, como aqueles que os precedem.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas; v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense.

Salles, C. A. (2002) Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: Zular, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. Iluminuras.

_____. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume.

_____. (2008). *Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Educ.

_____. (2010). *Arquivos da criação: Arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte.

_____. (2017a). *Crítica dos processos de criação e a recepção em artes: Uma interação possível*. In Desgranges, F. & Simões, G. (Org.). *O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas*. Hucitec; iNerTE.

_____. (2017b). Processos de criação em grupo: diálogos. Estação das Letras e Cores.

Stanislavski, C. (20014). *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.

SOBRE OS AUTORES

Paula Martinelli possui bacharelado em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É especialista em Teoria Psicanalítica pela PUC-SP e integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação na mesma instituição, além dos grupos internacionais The International Federation for Theatre Research e The Image Research Network. Os processos de criação nas artes são a principal área de interesse e pesquisa. Discussões sobre a imagem, sobre as práticas do sujeito que cria, bem como sobre a história da arte e as recorrências processuais encontradas nas diferentes linguagens, momentos e áreas da expressão artística orientam trabalhos que sugerem abordagem ampla e interdisciplinar sobre a criação e sua função psíquica.

Wagner de Miranda é doutorando —desenvolve pesquisa sobre os processos de criação do teatro, dança e performance— (Bolsista Capes) e Mestre (Bolsista CNPq) em Comunicação e Semiótica, ambos na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) orientados pela professora Cecília Almeida Salles. Especialista em História das Artes – Teoria e Crítica e Graduado em Artes Visuais (Licenciatura) e em Teatro (Licenciatura), pela Faculdade Paulista de Artes. É ator formado na Casa das Artes de Laranjeiras/CAL, no Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP (CNPq). É professor de história das artes (teatro, performance e artes visuais) e de interpretação teatral há duas décadas. É diretor de teatro, ator, cenógrafo, figurinista, performer e artista visual.

Pedro Alves da Veiga
ROTURA, 2 (2021): 16-24
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/47

Método e registo: uma proposta de utilização da a/r/cografia e dos diários digitais de bordo para a investigação centrada em criação e prática artística em média-arte digital

Method and log: a proposal for the use of a/r/cography and digital diaries in new media art creation and practice-based research

Pedro Alves da Veiga
Departamento de Ciências e Tecnologia
Universidade Aberta
Lisboa, Portugal
me@pedroveiga.com

RESUMO

Este artigo propõe uma abordagem metodológica e prática de suporte ao desenvolvimento de processos artísticos e investigação criativa em média-arte digital que apoie a criação, recriação, documentação, comunicação e preservação dos artefactos. Para este efeito, este artigo toma como ponto de partida a a/r/cografia, uma proposta metodológica apresentada pelo seu autor como uma evolução da a/r/tografia, mais adequada à investigação e criação em média-arte digital. Ela é agora complementada pelo conceito de diário digital de bordo, sendo também este uma evolução do diário gráfico já utilizado nas artes visuais. Desta sinergia, resulta o potencial de não apenas investigar de forma sistemática os processos criativos e evolutivos subjacentes à criação de artefactos de média-arte digital, como também de proceder ao seu registo digital, iterativo e incremental, para memória e referência futura. Este registo tem como destinatários os próprios a/r/cógrafos, mas também o público que poderá aceder a um manancial de informação de contextualização e funcionamento do artefacto, contribuindo desta forma, também, para a própria curadoria. Ao propor a associação do método ao registo, cria-se um sistema adequado para modelar, prototipar, refletir, avaliar, exibir, apresentar, discutir e divulgar obras de média-arte digital, bem como para registar esses mesmos processos, a investigação e comunicação a eles associados e sobre eles desenvolvidos. Esta proposta visa, assim, contribuir para a criação de uma "literacia criativa" sobre a média-arte digital, produzindo conhecimento que possa revelar-se de utilidade na prática a/r/cográfica atual e futura, tanto pelos respectivos autores como por terceiros, aumentando ainda a compreensão das ligações interdisciplinares da média-arte digital aos seus contextos individuais, sociais, históricos, educacionais, políticos, económicos, tecnológicos e culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Metodologia, Criação artística, Média-arte digital, A/r/cografia, Diário digital de bordo

ABSTRACT

This article proposes a methodological and practical approach to support the development of artistic processes and creative research in new media art, which supports the creation, re-creation, documentation, communication and preservation of artefacts. For this purpose, this article uses a/r/cography as a starting point, a methodological proposal presented by its author as an evolution of a/r/tography, optimized for new media art practice and research. This is now complemented by the concept of digital journal, as an evolution of the graphic journal, already used in the visual arts area. This synergy results in the potential not only to systematically investigate the creative and evolving processes underlying the creation of new media-art artefacts, but also to digitally, citeratively and incrementally document their evolution, for future reference and memory. This ledger is intended for the a/r/cographers themselves, but also for the audience, who will be able to access a wealth of information on the contextualization and operation of the artefact, thus also contributing to curatorship. Through the proposed association of method and registry, an adequate system is created to model, prototype, reflect, evaluate, display, present, discuss and disseminate works of new media art, as well as to document these same processes, the research and communication associated with and developed over them. This proposal aims, therefore, to foster the creation of a "creative literacy" on new media art, producing knowledge that may be useful in current and future a/r/cographic practice, both by the respective authors and third parties alike, further increasing the understanding of the interdisciplinary links between new media art

Direitos de Autor (c) 2021 Cláudia Amandi, Paulo Freire Almeida
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

and its individual, social, historical, educational, political, economic, technological and cultural contexts.

KEYWORDS

Methodology, Artistic creation, New media art, A/r/cography, Digital journal

1. Introdução

Fazer investigação criativa em artes implica a produção de trabalho pelo artista, que também investiga a sua própria criatividade, os seus processos criativos e de comunicação, assim contribuindo para a produção de conhecimento. O conceito de *criação e prática artística digital* (CPAD) pode ser entendido como um ecossistema onde agentes humanos e não humanos coexistem. Os agentes humanos são os artistas, investigadores e todos os que com eles colaboram ou interagem, incluindo pares e público, e os agentes não humanos são todas as ferramentas, hardware e software, necessárias para a criação, desenvolvimento, produção, exibição e comunicação dos artefactos idealizados pelos agentes humanos, incluindo artefactos geradores de artefactos. Nesse ecossistema estabelecem-se e sustentam-se relações diretas, mas também mediadas, dado que qualquer representação de um agente humano através de um meio digital constitui ela própria uma mediação. Contudo, a noção de que existe um continuum da CPAD, varrendo um espectro amplo que contempla num dos seus extremos os processos de criação e prática artística ditos tradicionais e enriquecidos por tecnologias digitais e redes digitais de comunicação, e no outro extremo uma criação e prática artística totalmente digital, é suficientemente abrangente e, simultaneamente, precisa.

Nesse espectro, em cada instância das variações e combinações de recursos, agentes e ligações, a existência de um método que conduz e documenta a criação e prática artística facilita a identificação das variáveis, das decisões, das possibilidades que conduzirão o processo a uma situação de equilíbrio ou prosperidade, tal como num ecossistema biológico, tornando possível analisar dependências, atingimento de objetivos e —também pela negativa— como alguns processos podem conduzir determinados agentes ou relações ao declínio, ou a processos divergentes.

O método estimula a (auto)avaliação contínua dos processos criativos, a (auto)reflexão crítica sobre os resultados intermédios e a sua organização, incidindo, também, sobre os fluxos de *feedback* entre agentes do ecossistema (criador, público, investigadores, artistas, académicos, críticos, entre outros). O registo documental da evolução do processo, guiado pelo método, apresenta-se sob a forma discursiva multimodal e hipermediática, suportada em ferramentas digitais, tanto de consulta como de produção de novos recursos. Nele encontramos componentes de planeamento, documentação, análise e comunicação, incluindo aspetos conceptuais, de narrativa, de interação e de exposição, entre outros. Aqui adota-se e adapta-se o papel de *prosumer*, característico da Web 2.0, transformando o investigador —que estuda o estado da arte, recolhendo evidências, estudos e pensamentos— em criador —que produz remisturas ou novos materiais para posterior partilha.

As ferramentas digitais podem, assim, ser encaradas como um conjunto de possibilidades adicionais, e não um imperativo inescapável da modernidade, que irá cercear ou eliminar outros aspetos comunicacionais diretos e (igualmente) positivos, técnicas e materiais não-digitais, com os quais continuarão certamente a (co)existir, assim sendo o desejo do artista/criador/investigador.

Desta forma, a proposta apresentada por este artigo é suportada na a/r/cografia (Veiga, 2019) enquanto método, complementado pela utilização de Diários Digitais de Bordo (DDB) como ferramenta de registo de todo o processo. E, mantendo a metáfora do ecossistema, esta simbiose é particularmente adequada para a investigação criativa em média-arte digital, não por simples decalque/semelhança com as práticas pré-digitais, mas acima de tudo porque nasce da própria CPAD.

2. A/r/cografia

Na criação e prática artística digital, o foco do processo de investigação incide na experimentalidade artística: o seu significado, intenção, descobertas associadas e a comunicação do todo. A a/r/cografia (Veiga, 2019) é uma proposta de amplificação da a/r/tografia (Springgay, Irwin & Kind, 2005) e visa enquadrar o trabalho de investigação criativa sob três prismas: o da arte (*art* – A), o da investigação (*research* – R) e o da comunicação (*communication* – C).

> Tome-se o conceito de "artista", por exemplo. Ele ainda está imbuído pela ideia da natureza quase romântica da expressão de um sujeito criativo. Tome-se o conceito de curador, ou técnico ou designer —e ter-se-ão mitologias semelhantes que raramente são abordadas no seu discurso formativo. Mas a ideia de um único sujeito criativo que cria significado e conteúdo para todos está ultrapassada de tantas formas que é bastante surpreendente que não tenha ainda desaparecido completamente. E porquê? Porque mantemos papéis tradicionais de competências quando as evidências de formas de criatividade muito mais efetivas e promissoras estão à vista por todo o lado? A resposta talvez seja que somos criaturas de hábitos. Mas, de forma mais pungente, outra resposta é que existe um sistema de poder associado a esses papéis que são difíceis de contrariar —estando meta-mitologicamente entrelaçados com o nosso tecido cultural e político de produção de significado. (Jacobsen & Søndergaard, 2010, p. 79).

Ao encarar o artista fora do espartilho do sistema de poder invocado por Jacobsen e Søndergaard, assumindo —e desejando as manifestações de— suas vertentes de investigador e comunicador, a a/r/cografia inscreve-se, assim, na família dos métodos de investigação baseada em artes (*arts-based research* ou ABR). O feliz acrónimo da a/r/tografia (em que as iniciais a/r/t evocam *art*) não é ignorado, e em sua substituição propõe-se a metáfora do arco (a/r/c – *arc*) enquanto percurso criativo e exploratório, preterindo a eficiência do percurso mais curto retilíneo para assumir as vantagens da exploração excêntrica, embora centrada, buscando caminhos que, não sendo os mais curtos e eficazes numa lógica economicista, permitirão uma recolha mais diversa e abrangente de elementos, inspirações e reverberações. É importante notar que o arco se distingue da deriva por exigir precisão na origem, no destino e na própria excentricidade, determinada e deliberada.

A a/r/cografia segue os mesmos seis preceitos da a/r/tografia: *contiguidade*, *investigação vivida*, *metáfora e metonímia*, *aberturas*, *reverberações* e *excesso* (Springgay, Irwin & Kind, 2005).

Pela contiguidade, justifica-se a relação estreita entre a arte, a investigação, a comunicação e o texto escrito. Os quatro elementos complementam-se e ampliam-se, em vez de um extrair significado dos outros.

A investigação vivida reconhece que a pesquisa é um processo corporalizado, em realização contínua e subjetiva, e coproduzido com os restantes agentes do ecossistema, sem um verdadeiro começo ou

fim, dado ser um processo generativo e rizomático. A fenomenologia inerente a este processo produz questionamentos e interpretações (por vezes até em conflito entre si) e não necessariamente respostas unívocas e singulares.

A metáfora e a metonímia são usadas no processo de construção de significado para os tornar acessíveis aos nossos sentidos, em que um significante pode substituir outro, mesmo quando interpretados por sentidos distintos (substituindo, por exemplo, texto por imagem, ou imagem por som). O jogo que vemos entre significante e significado, tanto na metáfora como na metonímia, como o existente nas barras (/) de a/r/cografia, leva-nos a reconsiderar os significados normalizados, que podem assim mudar através do tempo e do espaço.

As aberturas podem ser entendidas como rasgos na nossa realidade mundana, através dos quais constatamos a existência de múltiplas percepções do mundo —formas sensoriais ou textuais de conhecimento. A investigação é realizada entre/dentro/e nas fronteiras de cada uma dessas abordagens. É através das aberturas que o artista/investigador/comunicador entra no texto e nele se enreda, frequentemente de forma tortuosa e complexa. Mas as aberturas permitem também uma participação partilhada que pode ter ressonâncias emocionais. O objetivo do produto a/r/cográfico comunicacional é então construir estas aberturas, para que a audiência (alvo da comunicação) possa participar na conversa.

As reverberações são os movimentos que dão origem às aberturas. As reverberações chamam a atenção para o movimento. Por meio das dúvidas, dos medos e das incertezas deslocam-se outros significados para a superfície.

O último preceito, o excesso, implica abraçar uma certa perda de controle, sobretudo nos momentos iniciais, sobre a investigação, sobre o processo de construção de significado. Este não é o tipo de investigação que explica os dados de forma organizada (ou, sequer, que os explica), que cria dogmas, ou produz codificaçõesorganizadas. A investigação a/r/cográfia poderá nunca terminar —daí também a sua natureza rizomática e generativa.

> A a/r/cografia permite que o indivíduo se mova simultaneamente em direções diferentes, facilitando potencialmente novas evoluções, derivados ou até mesmo novos projetos, todos originários de uma linha inicial de investigação. Se a a/r/tografia já era considerada uma metodologia de situações pelos seus criadores, então claramente a a/r/cografia é uma metodologia de generatividade, podendo conduzir a mudanças imprevistas através de contribuições de amplas e variadas audiências; passando por estágios através dos quais os próprios artistas evoluem, através da comunicação —reflexivamente, através da escrita e autoanálise; com o público, envolvendo-se em conversas, entrevistas ou questionários; ou com outros artistas ou pares académicos, através de análises e visões compartilhadas. Desta forma os artistas refinam e fazem evoluir os seus artefactos artísticos enquanto reflexo dessa mesma comunicação, incorporando o processo nas próprias obras de arte. Esta metodologia é particularmente indicada para a produção digital, uma vez que podem coexistir, de forma não-destrutiva, diferentes estádios de evolução de uma mesma obra, ao contrário da pintura ou escultura, em que cada nova iteração implica a obliteração ou ocultação do estádio anterior. E, também por este motivo, a metáfora do rizoma se justifica. (Veiga, 2020a, p. 55).

Mas cabe ao investigador determinar que momentos podem dar origem a instâncias de exibição ou comunicação, e este é o "segredo do sucesso": admitir o excesso, mas dele extrair conjuntos manejáveis, com significado, e que possam ser exibidos e comunicados.

Esta é uma visão mais integradora e interdependente da obra de arte, não como um monólito finalizado e imutável, mas como uma semiose, potencialmente em contínua construção e evolução, resultante de processos iterativos gerados por interações com os vários agentes —humanos e não-humanos— do ecossistema. É importante reconhecer que nestes processos existem diferenciações importantes —chamemos-lhes etapas— e que elas estabelecem relações complexas de implicações mútuas, não necessariamente sequenciais —apesar de assim poderem ser apresentadas, mas que mesmo elas podem, a todo o momento, ser revisitadas, questionadas e reorientadas.

Contrariamente à a/r/tografia, que sugere processos de inquirição fluidos, adaptáveis e contínuos, sem indicar um método específico, a a/r/cografia identifica sete fases ou etapas distintas, iterativas e generativas, no processo da investigação criativa (Veiga, 2020b, pp. 101-110), também ilustradas na figura 1:

1. inspiração,
2. gatilho,
3. intenção,
4. conceptualização,
5. prototipagem,
6. teste e
7. intervenção.

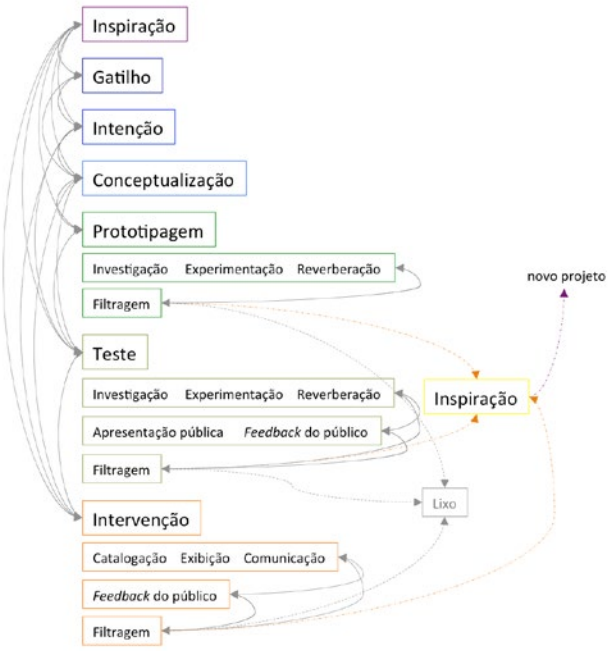


Figura 1. Etapas do método a/r/cográfico

Cada um desses momentos alimenta o seguinte e, potencialmente, alimenta-se a si próprio e aos anteriores através da (auto)reflexão do a/r/cógrafo. A metáfora do "arco" sugere ainda que dos arcos de progressão entre os vários momentos podem surgir potenciais inspi-

rações para outros projetos ou resultados não-relevantes, que poderão ser descartados ou armazenados para posterior reflexão ou utilização.

A utilização do método a/r/cográfico não é incompatível com a utilização de outras abordagens ao desenvolvimento de projetos artísticos. Na verdade, tomando como exemplo as fases propostas por Marcos (2017, pp. 136-137), todas elas podem ser enquadradas na a/r/cografia.

Existem, contudo, dois pontos de diferenciação:

1. Enquanto que Marcos propõe considerar a *meditação estética* como uma fase, a a/r/cografia sugere que ela faz, na verdade, parte de todas as fases, estando na origem da *filtragem*, já que o artista/criador está em constante apreciação estética da sua evolução.
2. Para Marcos distinguem-se dois subciclos: o do desenho da mensagem e o do desenvolvimento do artefacto. A a/r/cografia assume que eles se interpenetram, já que é frequente durante a implementação surgirem alterações ao conceito, novas inspirações que o irão afetar ou até transformar, ou algumas das opções e descobertas realizadas nesse percurso de implementação se substituírem, elas próprias, à inspiração original, dando origem a novos aspetos conceptuais do projeto. A figura 1 ilustra a possibilidade de ocorrência dessas influências, por meio das interligações existentes entre todas as etapas.

Assim, a relação entre o modelo do *ciclo de criação* proposto por Marcos e a *a/r/cografia* encontra-se detalhada na tabela 1:

Ciclo de criação / A/r/cografia	Visão	Conceito	Narrativa	Experiência	Meditação Estética	Desenho	Implementação	Exibição
Inspiração	■							
Gatilho	■							
Intenção	■	■	■	■	■			
Conceptualização		■	■	■	■	■		
Prototipagem					■	■	■	
Teste					■		■	■
Intervenção					■			■

Tabela 1. Relação das etapas da a/r/cografia com o "ciclo de criação" de Marcos

3. Do Diário Gráfico (DG) ao Diário Digital de Bordo (DDB)

A autoetnografia investiga e regista, retrospectiva e seletivamente, experiências baseadas ou incluídas na identidade cultural específica do próprio indivíduo. Mas esse registo pode ser acompanhado por uma reflexão crítica da experiência vivida, por forma a enriquecê-la e objetivá-la. A condução de uma investigação de caráter fenomenológico, suportada na autoetnografia (Pitard, 2019), pode desta forma constituir-se como uma estratégia analítica e representacional, sublinhando a autorreflexividade e mantendo a ligação estreita com a realidade vivida, para documentar e fornecer explicações sobre as alterações sofridas pelo artista e respetiva obra ao longo do processo criativo. Surge, assim, como um complemento ao método criativo da a/r/cografia.

Uma forma de proceder a um registo evolutivo de qualquer atividade humana, incluindo a própria vivência quotidiana e, portanto, também dos processos criativos evolutivos, é o chamado *diário*, que na sua expressão mais simples se resume a um conjunto de folhas, um caderno ou livro onde se reúnem notas, habitualmente por ordem cronológica. Ao longo da História existem documentos de autores diversos que ilustram este tipo de registo, incluindo a sua passagem de um registo textual a um formato híbrido, povoado de desenhos ou colagens, como os esquiços de Leonardo da Vinci[1], as cartas de Mark Twain[2], ou o diário gráfico de Frida Kahlo[3].

Eduardo Salavisa refere-se ao seu diário gráfico como "um lugar livre", "o lugar primordial sem que seja punido ou chamado atenção." (Salavisa, 2011, p. 373), mesmo que depois opte pela sua divulgação pública. Para Ordine, é importante salientar a "utilidade dos saberes inúteis" (2016, p. 12), apontando à era do utilitarismo a tendência de hipersimplificação, reduzindo a importância de fatores como memória, pesquisa e contexto para apenas se centrar no efeito ou função. O diário gráfico permite, justamente, contrariar essa tendência redutora e mostrar o pensamento do criador, todas as suas hesitações, nuances e percursos, e essa riqueza não pode ser ignorada.

Para Tiago Cruz (2012), o diário gráfico tem uma função de memória, dado permitir elaborar registos misto (por exemplo, factos e opiniões) que permite uma maior aproximação entre observador e observado, e facilita a colocação de reflexões ou de esboços com carácter exploratório. A sua função, conteúdo e forma, apresentam-se como um processo semiótico traduzido na documentação, memória, viagem, companhia, representação, interpretação, exploração, reflexão, espaço criativo e comunicação. A sua utilização como objeto comunicacional não está, contudo, isenta de problemas, nomeadamente quando o seu uso, previsto inicialmente como privado é, a dado momento, alterado para a esfera pública. Diferentes usos e funções podem dar origem a diferentes significados e símbolos, e a documentação das hesitações e diferentes abordagens do criador podem eventualmente traduzir-se aos olhos do público em falta de objectividade e veracidade na sua concretização final. Mas sabendo que os processos de criação raramente são lineares e sem retrocessos, até essa aparente desvantagem pode ser usada de forma educacional, para melhor transmitir a complexidade do ato criativo artístico.

Na era do digital, assiste-se à migração dos vários formatos do diário (texto, gráfico, *assemblage*) para o formato eletrónico, e disso são testemunho os blogs pessoais, feeds de Instagram, Facebook ou Twitter, entre outros formatos. Se já McLuhan salientara a estreita relação da mensagem com o meio, também Eisner menciona esta ligação inquebrável entre forma e conteúdo: "Muda o ritmo de um verso de poesia e mudarás o significado do poema" (Eisner, 2008, p. 12). O "diário digital de bordo" (DDB) assume, assim, um caráter metamediático, multidimensional, criativo, dinâmico, herdando traços dos diários gráficos, seus antecessores, mas permitindo um maior envolvimento e partilha com outros agentes do ecossistema criativo, mesmo durante a sua escrita, numa evolução iterativa onde podem ser incluídas influências externas, estimulando a autorreflexão e análise crítica, permitindo e facilitando a exploração de diferentes caminhos,

1 http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r
2 https://bancroft.berkeley.edu/Exhibits/mtatplay/literarymischief/rebusletter.html
3 https://artsandculture.google.com/exhibit/a-peek-at-frida-kahlo-s-diary-museo-dolores-olmedo/sAKymDksayhmJA?hl=en

sem perder, contudo, a noção dos objetivos e do planeamento global do projeto.

> O artista ou criativo em arte e cultura digital imerge numa viagem de intensa reflexão, que resulta do amadurecimento gradual da sua visão primordial (*theoria*), da experimentação prática com as tecnologias e os materiais (*praxis*) e da construção efetiva ou materialização de protótipos de e do próprio artefacto (*poiesis*) enquanto no cenário de exposição, uso e fruição. Trata-se de uma viagem prenhe de conflitos e questionamentos interiores, face ao processo, os materiais, a ideia primordial e o público. A prática tem-nos ensinado que quanto mais profundo for o processo de reflexão-experimentação-construção (materialização) levado a cabo pelo criador, realizado com os tempos adequados, que incluem pausas e períodos de intensa atividade, maior será a propensão para atingir resultados de elevada qualidade estética na perspetiva da experiência proporcionada. (...) Por outro lado, o ciclo de criação abre-se, naturalmente, à colaboração em rede, entre grupos de interesse, conjugando diferentes conhecimentos e disciplinas, face às especificidades tecnológicas, expositivas, entre outras, exigidas no desenvolvimento do artefacto. (Marcos, 2017, p. 135).

Adicionalmente, o DDB é um reforço importante para a construção de uma literacia da própria média-arte digital. O conceito de literacia digital assenta sobre aspectos funcionais —como a competência para trabalhar com computadores em software especializado, para a visualização e descodificação de imagens e infografias digitais, para a navegação em websites e identificação de fontes fidedignas, entre outros— bem como aspetos éticos —como a consciência social e ambiental ou o pensamento crítico. A literacia não pode, assim, resumir-se à aquisição de competências técnicas ou científicas, ou ao exercício de uma determinada prática, mas deve, sobretudo, considerar a análise, a avaliação e a reflexão crítica de todas as atividades inscritas no processo criativo, incluindo o impacto da obra de arte junto da audiência e a capacidade de formular juízos informados sobre o papel do artefacto artístico na sociedade e na cultura.

Uma visão que retrata os aspetos acima descritos é apresentada por Alexander et al. (2017), e propõe o termo "literacia criativa" como a combinação prática da literacia informacional, da análise crítica e da criação digital. O DDB deve, assim, assumir-se como instrumento importante na construção desta "literacia criativa", ligada à média-arte digital, dando relevo não apenas aos processos criativos e de pesquisa, como também aos processos analíticos e críticos, abarcando a relação do artefacto e da investigação a ele associada com as respetivas audiências.

3.1. Definição

O DDB é, pois, um registo *hiperescrito* (no sentido de ser potencialmente construído por hipertexto, hiperligações e objetos multimédia) que documenta um percurso evolutivo, frequentemente colaborativo, por descoberta desinibida e ciclos de revisita, meditação e autocrítica, visando a construção de conhecimento e comunicação por meio da estética, aptidão e função da obra assim criada. Atente-se no texto seguinte de Salomé Afonso, e substitua-se o termo *aluno* por *artista* e *Diário Gráfico* por Diário Digital de Bordo:

> Por ser um objecto pessoal fechado em si mesmo, o Diário Gráfico torna-se num espaço indicado à experimentação sem inibições, a que apenas o aluno tem acesso, e onde o aluno não coloca a questão "eu não sei" ou "eu não consigo". Ele é o criador da sua obra e naquele pequeno mundo guarda as suas conquistas, desabafa as suas frustrações, desenha um campo de batalha e regista as suas vitórias. No final, aquele arquivo que conta a história de um percurso, será um recurso para avaliar a sua evolução, reconhecer os pontos de viragem nas suas aprendizagens e recordar técnicas, teorias ou histórias que lhe possam ser úteis na continuação desse percurso. O diário sendo por isso um exacerbador do ego do aluno, passará a ser a sua memória externa e um arquivo sempre vivo e pronto a ser atualizado. (Afonso, 2014, p. 97).

Pode, assim, afirmar-se que um DDB é um registo vivo e evolutivo de intenções, processos, pensamentos, inspirações iniciais, desenvolvimentos, *(self)brainstormings*, linhas de investigação, testes, erros, concretizações, diálogos e intervenções públicas.

Distinguem-se, quanto à origem, três tipos de informação passível de ser registada num DDB:

1. o registo de informação *interna*, gerada pelo autor, como a descrita anteriormente, incluindo pequenos textos, esquemas, esboços, fotografias, reflexões, meditações e autocrítica,
2. o registo de informação *externa*, como bibliografia, projetos de referência, hiperligações para vídeos e outros elementos multimédia e websites externos,
3. e ainda o registo das *interações externas* com outros agentes, como sejam diálogos, inquéritos, apresentações públicas, entrevistas, formais e informais, com amigos e familiares próximos, docentes, discentes, colegas e público.

O DDB será usado durante a totalidade do projeto para registar a sua evolução, sendo a periodicidade de atualização um espelho da velocidade ou intensidade do progresso criativo, e num estado avançado do desenvolvimento, após decisões e opções iniciais, revela então o seu potencial permitindo ao autor/artista a exploração de outras ideias e soluções, mantendo o registo não eliminatório de todas as possibilidades e caminhos, facultando a possibilidade de avaliar o trabalho já realizado, de voltar atrás, retomar ideias abandonadas anteriormente, de rever o posicionamento artístico ou de validar o momento presente através da análise do percurso efetuado.

Por tudo o que foi exposto acima deve também salientar-se que um DDB não pretende ser usado diariamente, exceto se o projeto conhecer evolução diária, tal como também não deverá em circunstância alguma ser escrito apenas depois da finalização do processo criativo, como se se tratasse de uma memória linear, não refletindo as hesitações, retrocessos ou dúvidas: ele deve justamente espelhar todas essas situações, para não desvirtuar a sua essência.

Assim, o DDB não pode ser encarado como um ónus adicional para o projeto: ele é o registo do projeto, sustenta-o e é parte integrante do projeto e facilitará todo o trabalho de investigação e escrita científica que se seguirá nas etapas de comunicação.

> Por fim, ou começo, escrever sempre será e estará inacabado. É um processo se fazendo, extravasando qualquer matéria visível e vivida. E ainda mais, escrever sobre uma poética artística é uma ação que necessita distanciamento. É preciso olhar de fora, de longe, uma vez que a prática artística é um instante em que estamos muito colados com nós mesmos.

> Portanto, tecer palavras torna-se um componente de fuga à própria formalização. (Corteze & Pohlmann, 2017, p. 43).

3.2. Estrutura e forma de um Diário Digital de Bordo

O DDB é construído de forma cronológica sequencial, identificando por datas crescentes de registo cada uma das suas entradas. Os conteúdos de cada entrada podem ter várias formas, desde texto (por exemplo: descrições, pensamentos pessoais ou anotações), imagens (como esquemas, ilustrações, desenhos ou fotografias), e ainda hipertexto (como ligações a websites, vídeos, artigos ou projetos online).

É uma boa prática anotar-se em cada entrada a etapa em que ela se insere (por exemplo, por meio de uma palavra-chave ou numeração, de acordo com o método), bem como procurar caracterizar o tipo de entrada (narrativa, estética, trabalho em curso, recursos, desafios, dificuldades, avaliação de progresso, entre outros elementos). Essas anotações devem ser feitas de forma sistemática e consistente para facilitar a identificação de cada entrada aquando de uma revisita.

No caso de se optar pela produção de um DDB online, no formato de um blog ou *website*, a palavra-chave pode ser substituída com vantagem pelo uso da *hashtag* correspondente, que facilitará a pesquisa por elementos do projeto de cada etapa ou função. Ainda no caso de se ter optado por um website, a inclusão de uma nuvem de termos de pesquisa é também de recomendar, pela facilidade que a utilização da mesma na consulta permite. Mas até para uma versão em formato documental (Word, PDF ou outro) se pode produzir uma nuvem de palavras introduzindo o texto numa ferramenta como o Wordart[4], que rápida e facilmente produz resultados personalizáveis, incluindo a análise de frequência, como exemplificado na figura 2.

Figura 2. Nuvem de palavras do projeto You&Me[5], criada a partir do website wordart.com

Não é exigido que o DDB tenha um cuidado estético específico, podendo revestir-se do aspeto de um documento técnico, de estrutura simples e leitura direta, conforme documentado na figura 3, ou então que reflita os cuidados estéticos e a imagem projetada para o próprio artefacto, conforme exemplificado na figura 4.

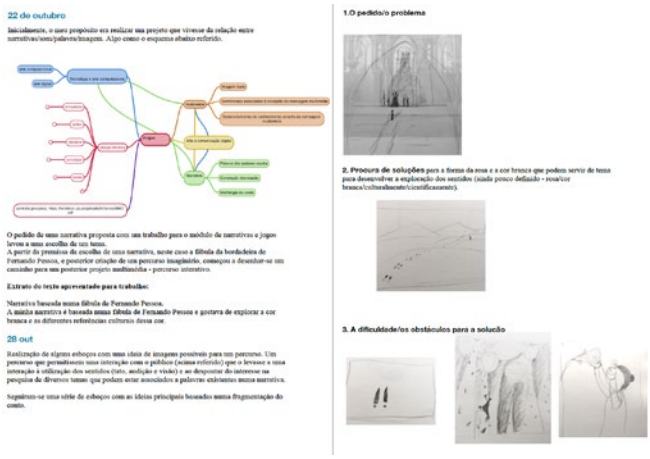


Figura 3. Excerto das páginas iniciais do DDB de Ana Completo, estudante do DMAD[6], da Unidade Curricular de Projeto de Arte Computacional, ano letivo de 2019-20

Figura 4. Excerto da etapa de testes do DDB de Filipa Cristina, estudante do DMAD, da Unidade Curricular de Projeto de Arte Computacional, ano letivo de 2019-20

4. O Diário Digital de Bordo enquanto artefacto de comunicação

Os dois exemplos de DDBs sugeridos nas figuras anteriores integraram-se numa experiência que interligou duas unidades curriculares no Doutoramento em Média-Arte Digital: Projeto de Arte Computacional (um módulo de Formação Avançada em Tecnologia e Arte Computacional) e Intervenção Artística e Interculturalidade, dedicada à curadoria da arte digital e à produção da exposição dos artefactos criados no âmbito de Projeto de Arte Computacional.

Em tempos de pandemia, no ano letivo de 2019-2020, a exposição não pode realizar-se da forma presencial habitual, durante o retiro doutoral. Assim foi substituída essa realização por uma exposição online, que se mantém visitável[7]. Durante a semana do retiro tiveram lugar sessões síncronas, via Zoom, em que os artistas puderam falar sobre as suas obras, esclarecer dúvidas, interagir com as mesmas, de

certa forma substituindo-se ao próprio público. Mas ao tomar a opção de exibir os DDBs, enquanto artefactos digitais, assumiu-se o papel informativo complementar dos mesmos na construção da literacia criativa, possibilitando não apenas uma visão histórica de todo o processo criativo, reflexivo e adaptativo, como também do funcionamento dos próprios artefactos. Assim, em cada página do website dedicada a um projeto individual, para além da informação base sobre o autor e o próprio projeto, existe ainda a possibilidade de descarregar o respetivo DDB em formato PDF. Esta opção poderá ser mantida em futuras edições do retiro doutoral, mesmo em formato presencial, recorrendo à colocação de códigos QR junto dos artefactos, atendendo ao papel insubstituível do DDB.

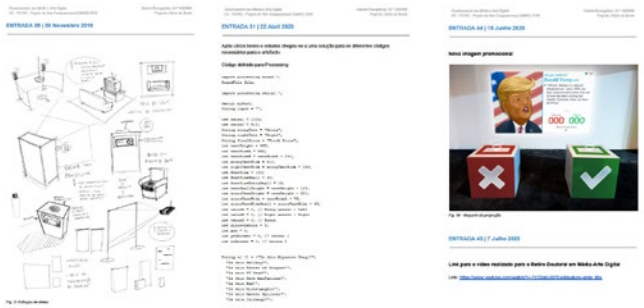


Figura 5. Três entradas no DDB de Gabriel Evangelista, estudante do DMAD

Nota. Espaçadas no tempo (novembro, abril e junho), documentam o "caos" criativo inicial, a programação do artefacto e o aspeto da implementação final, bem como uma ligação para um vídeo documentando o seu funcionamento.

5. Avaliação

Há um sentimento generalizado e contemporâneo de que na arte tudo é possível e admissível, devido a uma cultura que estimula e preza a liberdade de expressão individual. No entanto, uma grande quantidade dessa expressão individual, sobretudo a que é partilhada através das redes sociais, parece paradoxalmente carente de individualidade e caracteriza-se principalmente por ser desprovida de outra ambição ou propósito que não seja o de entreter ou decorar. Criar arte é fundamentalmente uma tarefa representacional e comunicacional, dado que o artista se esforça por produzir símbolos e metáforas que transmitam uma ideia, um sentimento ou uma história para a audiência, utilizando, no caso presente, a mediação das tecnologias digitais na criação dessa relação com o público.

Importa, pois, que o a/r/cógrafo possa avaliar o seu trabalho, quer nas fases iniciais —posicionando-o nas suas intenções— quer nas fases finais —examinando o atingimento dos objetivos. A avaliação baseada no desempenho baseia-se na ideia de que o resultado de um processo de investigação a/r/cográfico representa com precisão o que o investigador sabe e consegue produzir.

Atendendo às características autorreflexivas da a/r/cografia, é crucial que a (auto)avaliação do trabalho artístico desenvolvido possa também ser efetuada de forma objetiva pelo a/r/cógrafo, numa primeira instância, já que posteriormente se seguem instâncias externas de avaliação: o trabalho de investigação será submetido à avaliação de pares em revistas e eventos científicos da área, e a obra de arte submetida a júris de exposições e festivais. A autoavaliação deve ser realizada com a máxima objetividade e honestidade, constituindo-se como uma preparação para os questionamentos que poderão vir a ser levantados aquando da avaliação por agentes externos.

Figura 6. O espaço tridimensional a/r/cográfico da intenção/intervenção e seus eixos

Um dos desafios da a/r/cografia reside, portanto, em permitir que os seus praticantes possam autoavaliar o seu trabalho, procurando um posicionamento cuidadoso e planeado. Assim, é sugerido um modelo tridimensional de um espaço de intenção/intervenção, apresentado na figura 6, fluindo ao longo de três eixos principais, que representam os três vetores de análise (Veiga, 2020a, pp. 107-108). Este modelo assenta no pressuposto de que o a/r/cógrafo tem, por inerência de funções criativas e de investigação, o propósito de imbuir os seus trabalhos com inovação artística, científica e comunicacional, tornando-os relevantes para além da mera exaltação dos valores vigentes e já explorados, quer a nível técnico e estético, mas —sobretudo— a nível académico. Os três eixos são:

1. Estética – cujos limites variam desde a apatia ou indiferença até à paixão —que inclui quer uma forte e apaixonada aceitação, quer uma rejeição comprometida e visceral. Por que esta escolha e não usar como limite inferior a rejeição forte e superior a aceitação apaixonada, de forma alternativa? Porque os artistas podem procurar causar a rejeição intencional e deliberada, até mesmo a repulsa, como parte da sua declaração de intenções. Se os artistas conseguem criar uma resposta apaixonada no público, seja uma resposta planeada de rejeição ou aceitação, então isso é uma conquista, por comparação com a total apatia.
2. Aptidão – no que se refere às capacidades artística, técnica e de investigação, este eixo varia desde a inépcia até à mestria. É importante que o a/r/cógrafo ofereça as suas melhores capacidades para o projeto (ou as da sua equipa), e garanta, assim, que a sua intenção possa ser cabalmente implementada. Em resumo, o a/r/cógrafo deverá reconhecer a sua própria qualidade técnica

e, consequentemente, a sua capacidade, para a melhor execução da sua intenção.

3. Função – que varia entre um apoio ao *status quo*, mesmo que implícito, nada desafiando ou inscrevendo-se como mais um contributo numa área já explorada e, no extremo oposto, a sua ruptura através do desafio e da inovação. Ao eliminar a função da prática artística ou, por outras palavras, ao estetizar a arte, está-se a promover a anulação da sua aplicabilidade e poder interventivos e, portanto, este eixo lida com um dos aspetos mais diferenciadores da produção artística na atualidade.

Deve notar-se que este modelo não é um modelo matemático de pontuação quantitativa onde, mais do que pensar-se em classificação ou valor numérico de posicionamento, interessa definir um posicionamento. Assim, este modelo pretende facilitar a visualização desse posicionamento, que pode ser assumido pelo artista de forma cabal em qualquer ponto do seu espaço. Utilizando os eixos na sua forma direta de progressão entre os extremos propostos, considere-se agora o ponto central, no cruzamento destes eixos no espaço tridimensional, que será designado por ponto OK, ou seja, um ponto onde todas as características representadas nos três eixos são medianas.

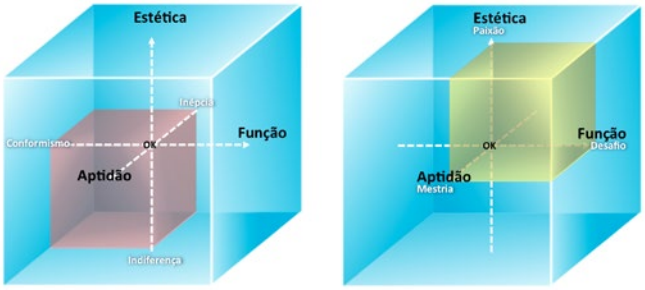


Figura 7. A zona vermelha, do conformismo, inépcia e indiferença, e a zona verde, do desafio, mestria e paixão

Um posicionamento negativo em todos os eixos, abaixo do ponto OK, representa um potencial sinal de alerta para o a/r/cógrafo, pois indica conformismo (ausência de inovação), apatia (falta de apelo estético) e inépcia (falta de capacidade de execução). Contudo, pode ser um objetivo do criador ser deliberadamente conformista ou apático (até como forma de crítica criativa ou sarcástica). Assim, o que se pretende com este modelo é tornar visíveis e assumidas tais opções. Por outro lado, o eixo da função prende-se muito diretamente com uma necessária característica da investigação e respetiva comunicação: que ela seja inédita e especializada, ou seja, desafiante, porque empurra as fronteiras do conhecimento.

Quando todos os valores são positivos, acima do ponto OK, o projeto estará na zona verde, considerada ideal em termos de sua intervenção a/r/cográfica, uma vez que o seu autor terá criado uma obra hábil, que desafia o meio em que se insere (estético, tecnológico, social, económico, político, histórico, ambiental ou geográfico) de forma inovadora e apaixonada, por meio da prática artística, investigação e comunicação. As zonas vermelha e verde estão assinaladas na figura 7.

6. Conclusão

A a/r/cografia estimula e assiste a investigação e a prática criativa e artística em média-arte digital, suportando-se numa rede não-linear, sistémica, interdisciplinar ou até transdisciplinar de conhecimento. Isto sucede não apenas devido às características da própria média-arte digital, abrangendo tecnologia, arte e ciência, mas especialmente devido à natureza da investigação que ela implica, e à forma como a exposição e a comunicação também (retro)afetam essa mesma investigação, potencialmente tornando-a iterativa e evolutiva —ou generativa. Esta rede de interferências comporta-se como um rizoma, onde várias ligações se estabelecem a cada momento; onde origem, fim, hierarquia e organização linear podem ser substituídas por um jogo de interdependências, interligações, meditações e revisitas. Conforme se pode observar na figura 1, todos os fluxos no diagrama são bidirecionais, exceto os dois fluxos de saída (lixo e inspiração para outros projetos). Assim, e uma vez que o próprio ponto de origem (inspiração) pode derivar de outro projeto, ocorrerão inevitavelmente várias interferências/influências mútuas entre projetos aparentemente independentes, especialmente quando existirem autores/interventores comuns.

A arte é sempre criada em contextos: sociais, culturais, económicos, políticos, históricos, entre outros. Existe ainda um contexto institucional em que a produção de arte é orientada pelas forças de mercado que, juntas, criam um sistema de valores em que a arte é legitimada, julgada, experimentada e comercializada, e existem também contextos que promovem a sua emancipação daquelas forças, por via do *artivismo* ou *hactivismo*. Além disso, as perspetivas filosóficas sobre a arte, as normas e valores culturais, bem como as preocupações pragmáticas também afetam a produção e o consumo da arte (Leavy, 2020, p. 303). Assim, o registo e contextualização (temporal, geográfica, política, social) apropriados dos processos e fluxos de pesquisa, criação e comunicação, é tão importante como o das próprias obras de arte, artigos, capítulos e livros, pois todos são considerados objetos de trabalho/criação. Mas importa que o criador esteja ciente de aspetos que ultrapassem as pressões da moda ou do momento, e para isso foram sugeridos três eixos de desenvolvimento e (auto)avaliação.

O DDB apresenta-se como uma forma adequada de documentar os processos a/r/cográficos de criação, detalhando todas as etapas da sua evolução, permitindo *a posteriori* ter uma visão clara sobre os percursos (arcos) percorridos, ou até recuperar opções entretanto descartadas.

> À medida que novas perspectivas teóricas e epistemológicas, particularmente aquelas baseadas em políticas de justiça social, surgiram, uma necessidade de inovação metodológica também se desenvolveu. Assim, por exemplo, o interesse pelas artes tem sido natural para alguns investigadores qualitativos porque eles consideram a investigação artística como uma extensão do que já fazem. (...) há uma congruência entre as habilidades necessárias para conduzir investigação qualitativa e aquelas que orientam a prática artística. Em suma, ambas as práticas podem ser concebidas como ofícios com o objetivo de lançar luz sobre algum aspeto do mundo social. Além de aceder e (re) presentar vozes subjugadas, esses métodos são adequados para projetos nos quais o investigador procura múltiplos significados. Em contraste com a pesquisa positivista, que limita o conjunto de significados que podem emergir de um projeto de investigação, as práticas baseadas nas artes adequam-se à multiplicidade. (Leavy, 2020, p. 305).

E a multiplicidade é também espelhada na metáfora do arco, já que entre dois pontos podem existir infinitos arcos de ligação, indo assim ao encontro da visão de Leavy.

A a/r/cografia e o Diário Digital de Bordo apresentam-se, assim, como método de investigação e ferramenta de registo de processos de criação, particularmente direcionados para a média-arte digital. Eles prosperam-se sobre um sistema de comunicação aberto e interativo, com características dinâmicas que permitem ao a/r/cógrafo articular relações entre disciplinas, por meio de contextos, narrativas, memórias, diálogos, e deles produzir registos polivalentes. Estes DDBs poderão, inclusivamente, ultrapassar a sua função de espelho e suporte aos processos da própria investigação, constituindo-se como uma espécie de artefacto-sombra do objeto artístico, parte da vertente de comunicação.

BIBLIOGRAFIA

Afonso, S. F. (2014). Diário Gráfico ou a nossa Memória Externa. *Revista Matéria-Prima*, *2*(3), 96-102.

Alexander, B., Becker, S. A., Cummins, M., & Giesinger, C. H. (2017). Digital literacy in higher education, part II: An NMC Horizon project strategic brief. The New Media Consortium.

Corteze, M. D., & Pohlmann, A. R. (2017). Notas de um diário gráfico móvel: Experimentos impressos de uma produção artística. *Anais do VI Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Artes: contato e trama na arte contemporânea*. Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Cruz, T. (2012). O Diário Gráfico enquanto recurso e discurso semiótico. *Revista Imaginar 54*, 16-30.

Eisner, E. (2008). O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação? *Currículo sem Fronteiras*, 8(2), 5-17.

Jacobsen, M., & Søndergaard, M. (2010). MAPPING the domains of media art practice: A trans-disciplinary enquiry into collaborative creative processes. *Technoetic Arts*, *8*(1), pp. 77-84.

Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford Publications.

Marcos, A. F. (2017). Artefacto computacional: elemento central na prática artística em arte e cultura digital. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, *4*(1), 129-147.

Ordine, N. (2016). *A utilidade do Inútil: Manifesto*. Faktoria K de Livros.

Pitard, J. (2019). Autoethnography as a Phenomenological Tool: Connecting the Personal to the Cultural. In Pranee Liamputtong (ed.), *Handbook of Research Methods in Health Social Sciences*, (pp. 1829-1845). Springer Singapore.

Salavisa, E. (2011). *Diários Gráficos em Almada*. Museu da Cidade de Almada.

Springgay, S., Irwin, R. L., & Kind, S. W. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. *Qualitative inquiry*, *11*(6), 897-912. https:// doi.org/10.1177/1077800405280696

Veiga, P. A. (2020a). O Museu de Tudo em Qualquer Parte – Arte e Cultura Digital: Inter-ferir e Curar. Grácio Editor, CIAC.

Veiga, P. A. (2020b). "A/r/cografia – A Criatividade Investigada na Investigação Criativa". In Marques, D. & Gago, A. (Eds.), *Investigação-Experimentação-Criação: em Arte-Ciência-Tecnologia* (pp. 51-74). Publicações Universidade Fernando Pessoa.

Veiga, P. A. (2019). A/r/cography: Art, Research and Communication. *Proceedings of ARTECH 2019*, 23–25. https://doi.org/10.1145/3359852.3359859

SOBRE O AUTOR

Pedro Alves da Veiga é um artista e investigador doutorado em Média-Arte Digital pela Universidade do Algarve e Universidade Aberta. É Professor Auxiliar Convidado na Universidade Aberta, onde é Subdiretor do Doutoramento em Média-Arte Digital. Esteve ligado à atividade empresarial durante mais de duas décadas, e desenvolveu trabalhos premiados de webdesign e multimédia. É membro integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação, e colaborador do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Participa regularmente em projetos na fronteira entre arte, ciência e tecnologia, incidindo os seus interesses de investigação na influência das economias da atenção e experiência no ecossistema da média-arte digital; métodos de investigação baseada em arte; hactivismo e artivismo; e curadoria de média-arte digital. Desenvolve atividade artística em assemblage, programação criativa generativa e audiovisuais digitais. Tem exposto as suas obras, individual e coletivamente, em Portugal, Brasil, Espanha, Itália, Holanda, Roménia, Rússia, China, Tailândia e EUA.

Cláudia Amandi e Paulo Freire Almeida
ROTURA, 2 (2021): 25-32
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/60

Estratégias diagramáticas na criação gráfica: disseminação e convergência

Diagrammatic strategies in graphic creation: dissemination and convergence

Cláudia Amandi
Faculdade de Belas Artes (FBAUP) | Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS)
Universidade do Porto
Porto, Portugal
csousa@fba.up.pt

Paulo Freire Almeida
Escola de Arquitetura, Arte e Design (EAAD.UM) | Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT)
Universidade do Minho
Guimarães, Portugal
pofa@eaad.uminho.pt

RESUMO

Este artigo apresenta uma releitura do modelo de criação na prática das artes visuais, arquitetura e design. Esse modelo concretiza-se no processo gráfico que corresponde ao projeto ou preparação de uma obra e que consiste em uma grande variedade de desenhos, fotografias, anotações e objetos. Desse modo, esta revisão propõe que o processo gráfico assenta em uma espacialidade diagramática, onde se valoriza a natureza relacional dos diferentes elementos do processo, como motivadores e estruturantes da obra a criar. Dessa natureza diagramática ou relacional, deduz-se uma dinâmica de ações e decisões marcada por uma complementaridade entre movimentos disseminadores ou convergentes. Esse processo pode, assim, ser expansivo e sem contornos definidos e, complementarmente, sintético e assertivo, tendendo a uma solução ou forma final. A sua espacialidade diagramática e a sua dinâmica disseminadora ou convergente resultam finalmente em uma materialidade construtiva e fragmentária, onde se compõem conjuntos híbridos e efémeros de materiais: desenhos, recortes, fotografias encontradas, colagens, mapas, textos, amostras de materiais, objetos. Nesse contexto, o processo gráfico possui uma dinâmica absorvente onde se depositam as inúmeras referências pessoais e coletivas. Esses materiais compõem um corpo de elementos que se vai transformando continuamente de projeto em projeto, como a repetição de um ciclo, onde cada iteração transforma e adapta ideias anteriores. Nesse sentido, a criação não resulta de uma originalidade fundamental, de uma ideia a partir do nada ou da pura inspiração, mas, antes, da interação e participação do autor dentro de um fluxo constante de referências e elementos.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho, Processo, Diagrama, Disseminação, Convergência

ABSTRACT

This article presents a review on the model of creation in the practice of visual arts, architecture and design. This model is translated in the graphic process related to a preparation of a final work and, consisting on a wide variety of drawings, photographs, annotations and objects. Thus, this review proposes that the graphic process is based on a diagrammatic spatiality, where the relational nature of the different elements of the process is valued as the basic motivation and structure of the main concept of the work. From this diagrammatic or relational nature, results a dual dynamic of actions and decisions with complementarity relations between dissemination and convergence. This process can be expansive and without defined borders, but also, synthetic and assertive, tending to a solution or final form. Its diagrammatic spatiality and its disseminating or convergent dynamics finally result in a constructive and fragmentary materiality, composed by hybrid and ephemeral sets of materials: drawings, clippings, photographs, maps, collages, texts, samples and objects. The graphic process works as an absorbent surface where the numerous personal and collective references are laid upon. These materials make up a body of elements that continuously changes from project to project, such as the repetition of a cycle, where each iteration transforms and adapts previous ideas. In this sense, creation does not result from plain originality, an idea from nothing or pure inspiration, but rather from the author's interaction and participation within a constant stream of references and elements.

Direitos de Autor (c) 2021 Pedro Alves da Veiga
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

KEYWORDS

Drawing, Process, Diagram, Dissemination, Convergence

Introdução

O tema da criatividade é hoje objeto de várias disciplinas, mas o seu centro continua a ser a psicologia. Porém, nas artes visuais e, especialmente, no desenho, a criatividade encontra um duplo sentido. Se, por um lado o desenho é um espaço de criatividade ou palco da imaginação; por outro, é também um instrumento gerador, produzindo as condições para o desenvolvimento de um processo, justamente designado, criativo. Ou seja, o desenho proporciona meios de visualização de ideias e, ao mesmo tempo, de organização espacial de conteúdos e imagens. Nessa segunda função, a possibilidade de arranjo e rearranjo de imagens e elementos em uma qualquer superfície, proporciona um efetivo espelho de organizações neuronais de ideias. Por essa razão, a função de organigramas e quadros com palavras, setas e signos é tão comum no planeamento de ações e soluções, desde as artes à organização de trabalhos e empresas. Mas, como observam alguns autores, se parece óbvio que artistas e designers usem o desenho como ferramenta criativa, deve-se salientar que nem sempre foi assim. Em várias épocas históricas e em diferentes comunidades, os objetos e imagens eram realizados sem o recurso a desenhos preparatórios, ora por cópia e adaptação, ora por experiência artesanal (Durand, 2003, p. 11). O uso de um processo gráfico preparatório à obra é uma característica da cultura moderna (da Renascença em diante) e ocidental.

A ideia de um modelo gráfico comum entre arte, design e arquitetura (Dubery & Willats, 1972) assenta na educação pelo desenho, onde o conhecimento dos sistemas de representação gráfica validados pela geometria, se constitui como fundamental. Referimo-nos às perspetivas, axonometrias e vistas ortogonais. Mas esse conhecimento não se esgota na representação da forma sólida, passando, também, para a óptica, ou a geometria das sombras próprias e projetadas e gradações tonais, ou a própria representação da cor. Apesar de todos os desvios e liberdades expressivas possíveis, as diversas representações comuns no desenho de projeto são referenciadas aos sistemas projetivos (relativos às diversas formas de projeção de um volume na superfície plana) (Dubery & Willats, 1972). Para além dessa linguagem visual comum, existem etapas de desenvolvimento no projeto, já identificadas na oficina da Renascença e na Academia Maneirista ("pensieri, studi, disegno") (Tolnay, 1972, p. 19) que ainda ecoam nos "Design Methods" propostos por Jones nos anos 70 (Jones, 1970). Em síntese, essas etapas evoluem dos primeiros esquissos rápidos e concetuais, até representações detalhadas, passando por estudos de reformulação e transformação, correspondendo à fase exploratória do projeto.

Pela sua importância no campo do desenho, tem sido estudado o papel das imagens e do seu agenciamento como processo criativo. Por exemplo, a partir de Jean Piaget, Jean Charles Lebahar refere o termo "operativo" para descrever o desenho do arquiteto, em que, entre esquemas, perspetivas, modelos ou notas, cada registo opera uma forma de cálculo mental de avaliação. O registo é, assim, um "operatório", enquanto o processo é "operativo"; isto é, realiza ações, proporciona transformações, como cerne de um curso gerador e produtivo: "O operativo designa não apenas o que é operatório, mas também o encadeamento pragmático de uma série de atos imaginados em pensamento" (Lebahar, 1983, p. 25). Desse modo, o desenho de projeto em arquitetura é uma forma de cálculo percetivo, antecipando de maneira sucessiva problemas de medida, encaixe, organização espacial e formal. Porém, as características essenciais do processo gráfico em arquitetura podem ser extrapoladas para o processo criativo em artes e design.

Independentemente da qualidade semântica das imagens, é também relevante a sua organização na superfície de trabalho —uma mesa, um caderno, uma parede. Essa organização é topológica na medida em que cuida das relações espaciais entre diversos "operatórios" e procura um equilíbrio, que será a ideia ou a solução final do problema a resolver. Enquanto se movem, retiram e substituem imagens, textos, amostras e fotografias, o processo está em curso e ainda não está resolvido. Nas palavras de Cláudia Amandi:

> Em última instância e de grosso modo, o processo centra-se no momento da ação, nos procedimentos, na produção material e na relação constante entre estes e o pensamento. O resultado final pode ser considerado como objetivo da utilização de um processo específico ou valorizado enquanto etapa de um discurso artístico. A relação entre o processo específico e a experimentação pode ser recíproca e interativa, no entanto, esta permutação de compromissos, permite apenas distinguir ou valorizar o processo segundo um determinado contexto, sendo o processo, no entanto, comum a toda a produção artística. (Amandi, 2010, p. 3).

O grau de complexidade, dimensão e escala da superfície de trabalho é muito variável, podendo ter apenas algumas páginas de um caderno, ou considerando toda a parede do atelier (Amandi & Almeida, 2020). Mas, independentemente da escala, existem algumas constantes operativas que se poderão identificar no processo gráfico. Retomando uma clássica noção de J. P. Guilford (1897-1987), existe na criatividade o pensamento convergente que é sintético, conclusivo e assertivo e em complementaridade; e o pensamento divergente, que é exploratório, irresoluto e multiplicador (Guilford, 1967). Em termos simples, perante dois problemas, o pensamento convergente tende a encontrar uma solução comum, enquanto o pensamento divergente tende a criar quatro problemas. Esses traços são intuitivamente detetados pela propensão para a síntese e, por vezes, para a redução excessiva ou, pelo contrário, para a criatividade exuberante, mas, também, para a confusão e o pensamento errático. Naturalmente, o processo equilibrado supõe uma relação complementar entre estas duas predisposições.

Em uma adaptação das noções de convergente e divergente para o processo gráfico, podem-se aduzir os movimentos de convergência e disseminação (Amandi, 2010) idealizados como modelo de processo criativo em artes. Aprofundando as noções de Guilford, a dualidade entre convergência e disseminação descreve variações dentro de um espaço onde as formas e ideias alteram a sua posição relativa e correspondem às constantes oscilações no processo criativo do autor.

Com efeito, "espaço" é a noção topológica central nesse modelo criativo como se percebe pela insistência em metáforas espaciais: "começando pela produção projetual, temos assumido que os desenhos são basicamente entidades espaciais, que significam ou representam basicamente relações espaciais" (Maynard, 2005) ou "A forma como os elementos são arranjados no espaço —em grupos, ordens, ou distâncias— pode ser significativo, como imagem e como metáfora" (Kieras, 1992).

Espacialidade do processo gráfico: estratégias diagramáticas

Quando o desenho representa uma forma de modo iconográfico, confrontam-se as características representacionais da imagem, ou seja,

aquilo que o desenho representa: um objeto, uma casa, uma forma escultórica. Mas se o desenho sublinhar relações espaciais abstratas, ou sem escala, forma ou referência real, então entra-se no domínio do diagrama. Assim, um diagrama é uma forma ou função gráfica que procura explorar e fixar relações espaciais entre diversos elementos de natureza distinta: figura e escrita. Como salienta Josep Maria Montaner, a origem do conceito de diagrama remonta a Charles Peirce para distinguir dentro da categoria de "ícone", a imagem, o diagrama e a metáfora (Montaner, 2017, p. 9). Ou seja, o diagrama é essencialmente um operatório de relações espaciais, um tipo de ícone que faz mover e mudar posições, relações e ligações.

Nesse pressuposto, a parede de trabalho dos artistas ou o organigrama de ações a desenvolver em um programa de trabalho, são diagramas ou cumprem funções diagramáticas porque colocam em evidência as posições, relações, ordem e hierarquia entre diversos elementos de diferentes origens e naturezas. Montaner destaca que o conceito de diagrama teve uma evolução que passou pela filosofia e pela própria atividade dos artistas, tornando-se uma ferramenta híbrida de criação. Assim, escreve: "Podemos definir o diagrama como uma ferramenta gráfica que permite visualizar fenómenos ou fluxos" (Montaner, 2017, p. 23). Se, na origem, em Peirce, o diagrama tem o sentido de um esquema; depois, evolui para um sistema complexo onde se sobrepõem diversos níveis de informação. Como ferramenta, assume a dimensão de uma estratégia ou disposição tática para fazer frente a problemas de ordem criativa.

> O objeto gráfico que podemos classificar como diagrama —sistema de diferentes marcas, relacionadas entre si por uma teia de ligações— apresenta-se como um mecanismo de imaginação e conhecimento que serve de operador. Mas assim construído esse objeto, e sucessivamente outros consequentes —não há razão para isolar cada um. Na verdade, o que se forma é uma continuidade de operações que se distinguem apenas por índices de adensamento no espaço da folha, mas que não estão verdadeiramente separados. Formam um tecido que expande a lei associativa de marcas a um horizonte indefinido. Não tarda que percebamos o seu carácter interminável, processual. Da simples associação entre uma palavra e um desenho, espalha-se como um contínuo de associações, absorvendo todo o tipo de materiais e referências. (Almeida, 2002, p. 174).

Assim, uma estratégia diagramática é uma forma de preparação projetual, mobilizadora do ato criativo que consiste em sistematizar e desenvolver relações espaciais entre vários aspetos de uma ideia ou conceito, mudando e colocando novas informações de forma a testar e visualizar soluções. A estratégia é, por definição, expansiva e indeterminada porque não tem limites predefinidos. Basta pensar em projetos que se prolongam por anos, ou que são abandonados e recuperados.

Os exemplos mais comuns para a visualização do processo gráfico nesse campo diagramático é a parede de trabalho como lugar natural de afixação de diversa informação. O termo mais correto será "papéis", na medida em que o espaço da parede é coberto por desenhos, fotografias, palavras de ordem, recortes, amostras e até objetos suspensos. Por vezes, a sua colocação poderá apenas obedecer a uma conveniência da arrumação de espaço, mas esse espaço funciona como um campo orbital de materiais. Nessa parede, esses elementos vão-se movimentando sem um plano definido, mas mantendo um diálogo com a mesa de trabalho. Mesa e parede relacionam-se como duas estações de trabalho —uma mais volátil, indefinida e que aproxima coisas sem nome; a outra que experimenta uma direção separando-a das restantes e testando construções. Ou seja, a parede funciona como ecrã de visualização e disposição (no que a língua inglesa exprime como "display") e a mesa funciona como um lugar de operações técnicas, onde se realizam os desenhos. Assim, é natural que os desenhos na parede funcionem em parte como produtos, mas também como pontos de partida para outras séries. Por outro lado, a observação da parede permite em diferentes momentos observar várias ramificações de imagens aparentadas, interpretar padrões visuais com afinidade ou, mesmo, alterar, retirar ou acrescentar informação.

E, nessa perspetiva, o conjunto de imagens colocadas na parede de trabalho funciona como um mapa mental das ideias, onde é possível reconstituir afinidades e relações entre formas, conceitos e como se foram transformando. As ações do processo são tarefas ao dispor do autor para organizar o espaço de criação como um espaço concreto, feito de desenhos, amostras, apontamentos, objetos, recortes de jornais, palavras soltas, fotografias. Note-se que, apesar da recorrência de termos disciplinadores, este processo tem variantes psicológicas ou comportamentais de pessoa para pessoa e, em certos momentos, esse desenvolvimento pode mesmo até ser aparentemente caótico. A interpretação desse espaço de imagens também não é linear e o seu autor não pretende dialogar com outros para além de si próprio, podendo tornar esse "display" desconexo a terceiros. Os elementos afixados estão em suspenso, as relações são hipotéticas e as possibilidades construtivas não são seguras, criando a hipótese de permanente desenvolvimento.

Movimentos de disseminação e convergência

Em 1975, no RijksMuseum, foi apresentada uma exposição com o título de *Functions of Drawing*, na qual Rudi Fuchs estabelecia quatro funções do desenho: definição, exposição, ritual e exploração (Fuchs, 1975). Essas funções são enquadramentos possíveis entre outros, em uma variação de terminologia por vezes coincidente, ou modificada. Porém, a ideia de "função" parece servir a uma tendência moderna ou contemporânea para encontrar sentidos operativos nas imagens gráficas, para além de uma simples fruição descritiva, contemplativa e estética. No contexto apresentado por Fuchs, talvez seja adequado que as tarefas de projeto e criação se enquadrem na função "exploratória", na medida em que o projeto é a exploração de uma ideia para chegar a uma solução.

Se a estratégia diagramática diz respeito essencialmente a modalidades espaciais, ou seja, relações topológicas entre conceitos visuais; os movimentos de disseminação e convergência refletem a dinâmica de aproximar e separar elementos nesse espaço, em ações como experimentar, organizar ou repetir (Amandi, 2010).

Assim, no plano diagramático do processo, existem ações que correspondem a alterações na disposição e presença dos elementos, de modo a reconfigurar a organização entre diversas imagens e ideias. No contexto de Movimentos de Convergência e Disseminação, as tarefas são ações práticas, ou seja, ações simples de descrever e observar na arrumação e tratamento dos materiais gráficos. Mas as funções do desenhos são menos óbvias, porque dizem respeito a ações mais amplas, mais abrangentes, como a representação ou a experimentação. "Por conseguinte, se a 'representação' é uma função, então a 'medida, observação, cópia e correção' poderão ser tarefas práticas, ações físicas destinadas a concretizar uma intenção inicial" (Amandi, 2010, p. 19). Mas tal como o conceito de representação não é absolutamente claro, toda a função pode ser interpretada dentro do processo individual do

autor enquanto uma intenção e objetivo nem sempre manifestos, com uma metodologia interna nem sempre coerente ou lógica.

Tomemos o exemplo de um autor que tem uma estratégia recorrente de colecionar material encontrado em jornais ou revistas. A sua tarefa de escolha, recorte e arquivamento de imagens poderá ser evidente e fácil de descrever. Mas a função deste arquivo de imagens poderá ser descrita como uma forma de incorporar a realidade de modo direto e, ao mesmo tempo, oblíquo. Direto pela apropriação de imagens sem conteúdo artístico e oblíquo pelo choque de formas dissonantes, sugerindo associações imprevisíveis e divergentes. Os dadaístas ou surrealistas foram notados pelo uso dessas tarefas: recortar, colar, juntar fotografias e gravuras; e funções: ligar significados e desbloquear associações psíquicas. Outros autores mais modernos como Robert Rauschenberg (1925-2008) retomaram essas práticas de apropriação de objetos e imagens em "combinados" visuais. Independentemente das poéticas associadas à recolha de despojos, existe uma estratégia de colocar lado a lado ou reunir imagens que não foram pensadas para estarem unidas. A superfície torna-se "absorvente" nas palavras de Barbara Rose sobre Rauschemberg (Rose, 1976, p. 24). O fotógrafo Robert Frank (1924-2019) pode ser indicado como um exemplo de funções associativas na fotografia, ainda que as suas tarefas fossem diferentes —Frank fotografava diretamente os seus motivos e não recolhia o seu material de fontes alheias. Portanto, certas imagens de Frank e Rauschenberg apresentam muitas afinidades e podem ser abordadas por funções associativas e até narrativas comuns. Mas as suas tarefas são distintas, ou até opostas. O processo gráfico e criativo é assim um espaço (diagrama) de ações (tarefas, funções) em movimentos de disseminação e convergência.

No que respeita à disseminação, este conceito descreve incidências de expansão indeterminada do processo sem o imperativo de uma solução, onde os resultados decorrem de uma dispersão de várias formas ou resultados. Em sentido inverso, pode-se identificar uma metodologia conducente à solução de problemas concretos, por exemplo um projeto de arquitetura, a definição de uma instalação ou uma série bem determinada de pinturas. Nesse caso, as diferentes etapas tendem à "redução de incerteza", nas palavras de Lebahar, e a procurar uma solução partilhada por uma comunidade ou equipas de trabalho. Portanto, a subjetividade deve ser articulada com objetivos e necessidades bem determinadas quanto a prazos, recursos, solução de problemas práticos ou de produção. Nesse contexto, o processo criativo vê-se dominado por movimentos de disseminação e convergência, respetivamente.

As tarefas definem ações concretas e específicas, ou técnicas, como recortar, mas, também, percetivas, como comparar ou medir. Apesar da natureza mais elementar dessas ações, a sua pertinência e adequação dependem de uma instrução e cultura técnica do desenho que incorpora critérios de exigência concetual. A título de exemplo, uma maior insistência em tarefas percetivas —como medir, comparar, verificar— corresponde a uma preocupação com o conjunto, não dependendo da técnica manual, mas antes de uma exigência em relação ao sucesso de funções como representar ou comunicar.

As funções são metas para as quais o desenho trabalha, ou seja, representar, compor, planear, experimentar, e que detêm um carácter mais aberto, mais amplo e, portanto, subordinam as tarefas. Se, por exemplo, um processo gráfico não permite o planeamento de uma obra, será necessário rever certas tarefas de medida, ou de seleção e ordenação de fotografias e demais documentos de trabalho.

Na estratégia diagramática, o espaço de disposição gráfica alterna entre critérios de disseminação e convergência. Entre um acumular dispersivo e, por vezes, caótico de imagens e papéis; e uma seleção organizada e filtrada desses elementos. Nessa organização, podem-se contemplar convenções de leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo, espaços regulares e toda uma estrutura vocacionada à leitura. As funções do diagrama podem ser imaginar ou comunicar, servindo-se de diferentes tarefas. A iteração na recorrência de elementos, a seleção de imagens, a organização de desenhos permite identificar incidências, recorrências.

A materialidade do processo gráfico: construção e fragmento

Anteriormente, foi apresentado um modelo descritivo da espacialidade e dinâmica do processo gráfico no contexto da criação em artes, arquitetura e design. Apesar das variantes cada vez mais acentuadas entre estas três práticas, subsiste uma tradição de desenho como representação e exploração da forma e das condições visuais e construtivas do objeto. Também é comum uma exploração livre e variada de modos e sistemas de representação, experimentação e testagem de soluções pelo desenho e ainda por modelos tridimensionais, vulgo, maquetas.

Portanto, a questão da materialidade do processo gráfico está intimamente ligada a suportes de desenho e imagem, como papéis de diversas qualidades. Mas essa primeira apreciação encontra especificidades semânticas na diferença entre desenhos feitos de imaginação, imagens recolhidas de revistas, gráficos ou tabelas, imagens científicas, mapas ou reproduções de obras de arte. Os espaços de arrumação, que constituem um elemento material, também variam entre cadernos, arquivos, álbuns de recorte, "painéis de inspiração" ou simples pastas com diversos papéis.

As diferentes imagens podem servir a funções muito diferentes, desde o desenho que representa um espaço no projeto de arquitetura, ao estudo de composição de uma pintura, ao mapa de localização de uma instalação. Porém, outra característica de materialidade do processo gráfico é a integração de amostras, ou seja, elementos reais como objetos encontrados ou exemplares de materiais ou ainda provas de cor. Um exemplo comum do uso de amostras de cor ou material encontra-se no processo do design de moda, onde, por vezes, um pedaço de tecido colado no desenho da figura representa a peça de roupa, ou quando vários fragmentos de tecido sugerem uma combinação de texturas e cores.

Todavia, uma forma de analisar a materialidade do processo gráfico no ato criativo relaciona-se, em parte, com a portabilidade dos elementos e, em consequência, a sua escala, normalmente pequena, em folhas A5 e A4. Essas características não são imperativas, mas acompanham a dinâmica do processo. Relaciona-se com o uso rápido e imediato do desenho na sua vocação de anotação gráfica. Os pequenos esboços ou esquissos são fáceis de arrumar e transportar, agilizando desse modo a organização de vários registos em uma folha, no estirador ou em pastas. A pequena escala confere eficácia ao processo, tanto do ponto de vista do ato gráfico como da agilização dos elementos no espaço de trabalho.

A pequena escala também comporta uma eficácia percetual, porque torna-se mais fácil abarcar o campo visual e estabelecer relações entre os diferentes espaços do trabalho, de modo a ver a diversidade como um todo relacional. Essa unidade, formada por parcelas acomodadas com maior ou menor sentido de organização, produz uma associação temporária, cuja espacialidade já foi descrita como diagramática. Contudo, a sua materialidade é afim de uma construção, montagem ou colagem. A esse propósito têm sido evidenciados vários aspetos acerca dos bastidores do processo criativo, pela evocação dos arquivos de artista ou arquiteto.

Porém, antes de analisar mais em detalhe a condição construtiva, será necessário indicar que a primeira condição material do processo gráfico é a sua vocação "absorvente" (Rose, 1976), já antes mencionada acerca de Robert Rauschenberg. Os cadernos de apontamentos, pastas de ficheiros e paredes de trabalho assumem uma função de absorver e acumular, de modo, por vezes, acrítico, uma grande diversidade de elementos.

Em seguida, a noção implícita de conectar imagens e objetos produz uma materialidade construtiva ou própria da montagem. Dessa ligação, são modelos originais os dispositivos de apresentação e disposição pública, dos arquivos às vitrinas ou mapas e organigramas, às paredes de trabalho onde se afixam elementos resultando em uma construção visual destinada à exposição. Esse conceito é expresso no termo francês de "assemblage", onde se juntam e associam materiais diversos. O processo ou tarefa que mais rapidamente se associa à montagem ou construção gráfica é a colagem, cuja prática sempre foi comum nas artes, mas apenas com estatuto desde o período cubista.

Porém, como demonstram diversos estudos de Ingres (Goetz, 2006), já no século XIX, havia uma especial cultura de colagem, tanto ao nível profissional como nos costumes burgueses: herbários, álbuns de fotografias com cartas e memórias diversas (tufos de cabelo, gravuras, tecidos), ou ainda em diferentes dimensões, como arquivos colecionistas.

A colagem e corte, a duplicação e a transferência de imagem, ora por decalque ou por fotocópia, ou ainda impressão digital —são processos de deriva gráfica onde se acentuam dinâmicas de citação, apropriação e duplicação. No caso concreto da arquitetura, uma das características específicas é o uso de folhas de papel vegetal onde se vão produzindo sucessivos decalques de soluções, sobrepondo a imagem em diferentes camadas. Assim, o uso de maços de folhas de papel vegetal identifica uma materialidade própria do processo criativo em arquitetura. O diagrama do processo desenvolve-se na superfície da folha, mas também em profundidade vertical.

Mas, a colagem propicia uma dinâmica mais aberta, ou disseminadora. Pensada como um elemento de composição, não é em menor grau, também, uma força de decomposição e fragmentação, porque implica o corte, a "découpage" por onde se insinua um desenho subtrativo, por vezes improvisado sobre a imagem apropriada.

> A apoteose do gesto retido, experimental. Com dissonâncias. Já não apenas a intuição genial da 'composição' analítica, que permite construir um raciocínio, mas a 'decomposição', devida ao tempo, que torna algumas destas montagens de sonhos, ruínas de projetos inalcançados. (Goetz, 2006, p. 80).

A colagem no seu binómio de composição e decomposição é também uma metáfora dos excedentes criativos, quando os projetos não têm curso, fracassam ou ficam suspensos nos seus erros e desilusões. Portanto, a montagem como forma material do processo criativo assume também a forma de uma ruína, ou "destroço" gráfico.

Mas ainda no domínio da montagem, tal como notado por Adrien Goetz citando Plínio, em um dado momento cultural, é muito difícil superar as obras clássicas. Plínio referia-se às estátuas cujo modelo natural não poderia ser ultrapassado. Pelo que apenas restava a montagem ou "assemblage" de partes (Goetz, 2006, p. 86). Nesse sentido, existe uma reserva sobre o próprio conceito de originalidade, segundo a qual o artista enceta sucessivas variações e recomposições de modelos pré-existentes. A materialidade da folha em branco sobre a qual se projeta uma ideia nova, cede lugar a um campo de imagens em permanente transformação e autorregulação.

Nessa linha de pensamento, as ideias do autor surgem a partir de um magma contínuo onde as referências anteriores se vão reciclando e revisitando. Em vez de um movimento que surge de súbito, existe mais uma transformação de elementos de onde se vão destacando certas imagens e, assim, formando o que aparentam ser novas ideias. Contra o conceito de ideias espontâneas e imediatas, propõe-se que os modelos de criação descritos nesse contexto diagramático e processual assentem em uma iteração (Amandi, 2010), ou repetição cíclica de soluções, em que, em cada etapa, os elementos se vão transformando de modo gradual.

Por outro lado, essa dinâmica progressiva e contínua é acompanhada por uma materialidade compósita, de onde sobressaem fragmentos. As ideias já consolidadas fragmentam-se e contaminam-se mutuamente pela ação de recorte e colagem ou recomposição. Nesse fluxo de fragmentos, existe uma tendência à recitação de formas e soluções, incorporando partes de um trabalho em outro. Não precisamente no sentido cronológico de uma sequência evolutiva, mas no sentido de uma variante alternativa, uma hipótese em aberto dentro de uma rede de trabalhos, o universo de trabalho e interesse do autor. Sobre a pesquisa criativa do artista Ellsworth Kelly, Yve-Alain Bois traça também uma análise sobre o processo gráfico em geral, focando o conceito de fragmentação: "A fragmentação é uma ferramenta para multiplicar as trocas de sinais; aparentemente simplificando o universo visual, a fragmentação dissolve os limites taxionómicos e declara a infinita maleabilidade desse universo" (Bois, 2002, p. 200).

Essa fragmentação permite, portanto, não só eliminar o lugar, a pertença da forma ou coisa, como permite dissociá-la do seu significado ou da sua lógica, desenvolvendo novas orientações e relações e criando novos limites no processo autoral. Tudo é possível de ser matéria, tudo é possível de ser pensado, algo que, em última instância, encontra reflexo em uma das frases que Sol LeWitt aponta acerca da Arte Concetual: "Pensamentos irracionais devem ser seguidos absolutamente e logicamente" (LeWitt, 1978, p. 68).

No processo, o autor desenvolve estratégias não necessariamente sequenciais, por vezes até ao mesmo tempo e que se enquadram nos movimentos de disseminação e de convergência. Não existe uma equação, mas é possível entender que o processo criativo é diagramático, porque ordena, aproxima, aumenta ou diminui a importância dos elementos consoante às necessidades e posições que o autor escolhe. É possível e necessário manter a disseminação aberta, ao mesmo tempo em que se desenvolvem determinadas orientações que desejam convergência. Orientações que se experimentam e organizam em uma forma, em um objeto, em uma consolidação. Para, logo a seguir, esse mesmo objeto voltar a ser segregado pelo todo e tornar-se mais um fragmento que será reutilizado, reciclado e revisto à luz do universo de trabalho do autor. Estas características são repetidas, vezes sem conta. Uma espécie de perseguição que se mantém, porque, em última instância, a ação do autor nunca está completa ou resolvida.

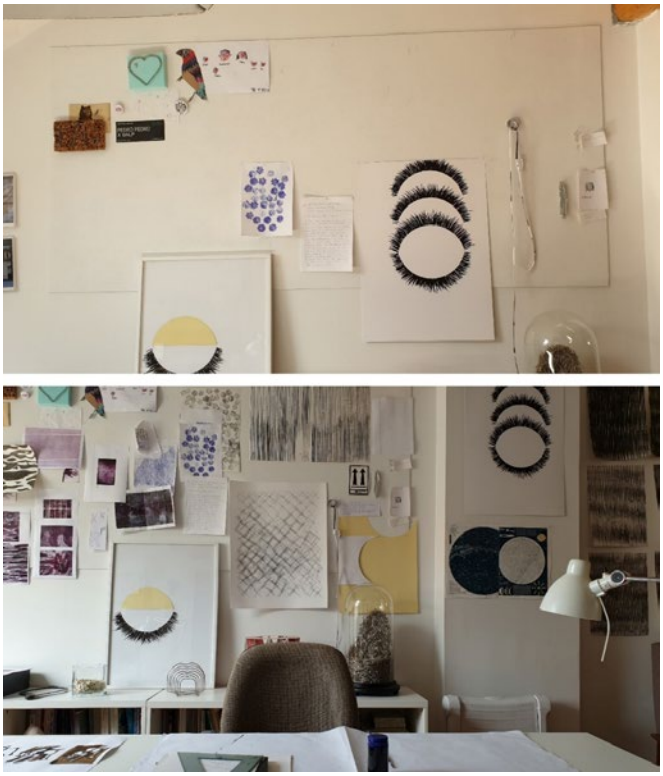
A fragmentação é, portanto, um modo para o autor poder reconstruir por dentro os elementos que mais o fascinam, os mais obsessivos, relevantes, intuitivos, obscenos, lógicos etc. Vezes sem conta. Um processo repetitivo que intensifica a procura. A fragmentação torna-se uma ferramenta que permite essa infinidade de permutações, devaneios e encaixes impossíveis. De cada vez que se fragmenta, prepara-se um novo salto, organiza-se o corpo e prepara-se a queda, como refere Delfim Sardo:

> Existe, na prática de alguns artistas, essa característica fundadora —a repetição. Por mais que seja uma prática

> conducente ao similar (e nesse sentido uma prática mimética), radica numa reinvenção do próprio processo do fazer. Por vezes essa mimética presente na ação repetitiva realiza-se numa retoma do já feito, do construído, procurando uma outra instância, uma diferença maior. (Sardo, 2006, p. 16)

Exemplos concretos

Para exemplificar de modo sucinto a dimensão diagramática, a dualidade da dinâmica convergente e disseminadora e, ainda, a materialidade construtiva e fragmentária, usamos o processo gráfico de Cláudia Amandi como exemplo (Amandi, 2021). O seu trabalho é maioritariamente produzido em uma relação entre um universo de formas elementares e a referência a processos explícitos do desenho. Nesse trabalho, cada forma estabelece uma ligação representacional e depende de uma ação gráfica específica a cada imagem. Dessa ambiguidade entre signo representacional e marca gráfica, nascem inúmeras variações seriais que estabelecem entre si, cadeias de relação diversas: padrões, grelhas, manchas, escritas, pictogramas e gestos. Os diferentes grafismos tornam-se recorrentes e circulares, recombinando-se sob novas formas e versões.



Figuras 1a e 1b. Espaço de trabalho de Cláudia Amandi. Dois momentos da parede de trabalho entre um período mais vazio referente a um final de ciclo e uma fase mais ativa. Fonte: aquivo da artista

Um dos elementos centrais na atividade processual de Cláudia Amandi é a utilização constante das paredes de trabalho, como se ilustra nas seguintes imagens (Figura 1a, 1b e 2) (Amandi & Almeida, 2020). As paredes de trabalho refletem essa dinâmica processual como se pretende ilustrar. Entre a figura 1a e 1b, é possível observar dois momentos distintos no uso deste espaço. Em 1a, a imagem regista o fim de um ciclo. Este ciclo está associado ao momento em que foi desenvolvido e exposto publicamente um corpo de trabalho em uma galeria. A parede reflete esse momento. Praticamente todo o material que, em nível processual, contribuiu para esse corpo de trabalho específico é retirado, e o vazio da parede está agora pronto para reiniciar um novo ciclo de atividade. Nesse processo, observa-se, na Figura 1b, como a parede vai "reacumulando" elementos. Por vezes, de modo casual e arbitrário, apontam-se algumas coincidências formais; nesse caso, entre círculos, grelhas, traços e manchas. A presença de elementos de trabalhos anteriores faz sempre parte dos reinícios seguintes e vai aglutinando diversidade material formada por desenhos encontrados, fotografias, materiais impressos, anotações escritas, referências bibliográficas, entre outros. Nesse novo contexto relacional, esses materiais adquirem um caráter de potência, de possibilidade construtiva, sem, no entanto, haver um compromisso. Esses materiais ficam assim em espera e latência.

Na figura 2, podemos notar como a parede mostra diferentes desenhos e imagens, percebendo-se relações formais entre categorias: manchas, grelhas, formas esquemáticas de pálpebras e pestanas, corações. Entre essas diferentes formas, cuja origem é totalmente independente, começa a formar-se uma "imagem latente", ou um princípio de convergências e cristalizações. Desses princípios ordenadores surgirão séries ou conjuntos formalizados e balizados por aspetos visuais bem definidos: formato, dimensão, suporte, material, forma, gesto. No quadro apresentado na figura 2, observa-se como existe um cruzamento de relações entre imagens e como esse cruzamento cria uma interdependência entre as diferentes imagens.

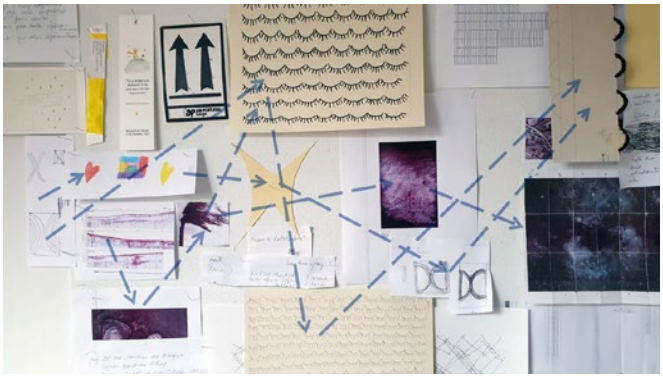


Figura 2. Parede de trabalho de Cláudia Amandi. Cruzamento de ideias e formas no espaço diagramático de criação gráfica. Fonte: aquivo da artista

Na figura 4, encontram-se diversas experiências recorrentes em torno de grelhas e folhas com círculos. Essa solução é reincidente no trabalho de Cláudia Amandi desde "Endemia" (2014), recorrendo ao uso de folhas perfuradas com um furador de papel. Pelos orifícios, *são depois realizados desenhos a marcador ou* tinta-da-china, sobre outras folhas, explorando sobreposições, duplicações e a própria qualidade material da folha perfurada. Essas séries dão lugar a uma proliferação de material gráfico que assume contornos indefinidos, entre a experiência e o trabalho final. Nas paredes de trabalho, repousam papéis perfurados, provas de transferência… os círculos de papel são guardados em frascos ou baldes de papel sugerindo esculturas ou alguma matéria que será absorvida noutro trabalho. Os materiais

e experiências relativos às diferentes séries "perfuradas" (*Todos*, 2020; *Afluentes* 2018; Grelhas 2014) vão-se depositando na parede e em frascos, contaminando ou disseminando-se por outros trabalhos em uma continuidade onde uma ideia inicial dá lugar a formas diferentes. Com efeito, os conjuntos derivados não são variantes de uma versão inicial, mas, antes, ramificações de aspetos desse trabalho, por exemplo a solução de utilizar furos no papel e uma composição em grelha (Amandi & Almeida, 2020).

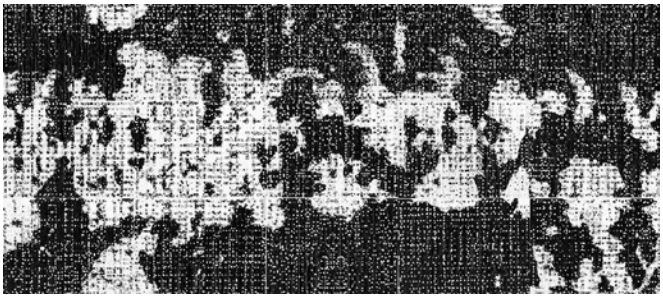


Figura 3. *Afluentes*, Cláudia Amandi, 2018. Tinta-da-China s/papel, 15 (29 × 42 cm). Fonte: arquivo da artista

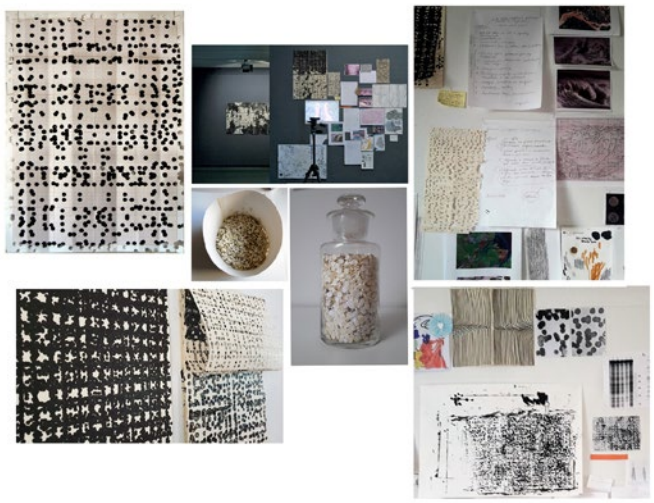


Figura 4. Cláudia Amandi: o uso recorrente de papeis perfurados é um motivo recorrente que cria uma série de elementos que se vão espalhando pelo corpo de trabalho. Este processo cria um efeito de disseminação. Fonte: aquivo da artista

Considerações finais

Em síntese, procurou-se descrever um modelo de criatividade relativa ao processo gráfico em artes visuais, design e arquitetura e que se entende como espacialmente diagramático, com uma dinâmica dual entre disseminação e convergência e que assume uma materialidade construtiva alusiva a processos de montagem, colagem, mas, também, fragmentação.

Esse modelo implica que a criação é uma atividade contínua, onde as formas se vão repetindo em ciclos e em que cada ciclo fragmenta e reconstrói as formas anteriores em novas soluções, agregando e absorvendo referências como um reflexo percetivo. Dentro das dinâmicas comuns a estes processos, o artista revê-se mais como um condutor de matérias, em parte alheias, em parte pessoais, absorvendo imagens e referências e deixando que as suas próprias escolhas e acasos de trabalho transformem as velhas referências em novas imagens. Como referido, o processo criativo torna-se mais contínuo e ondulatório e não tanto marcado por espaços vazios e inspirações. As ideias apresentam-se também como a sedimentação de múltiplas experiências e referências, no lugar de uma ideia absolutamente original e fundadora.

A consciência sobre o processo gráfico como uma espécie de constelação de fragmentos permite suspender a angústia e a crise de ideias, na medida em que o artista não se vê como um inventor ou um criador a partir da folha em branco ou de um vazio primordial, mas antes se revê como um participante no fluxo de eventos e imagens em torno de si.

AGRADECIMENTOS

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

ACKNOWLEDGMENTS

This initiative was supported through the Multiannual Funding of the Landscape, Heritage and Territory Laboratory (Lab2PT), Ref. UID/04509/2020, financed by national funds (PIDDAC) through the FCT/MCTES.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, P. F. (2002). *Imagem Conceptual e Processo Criativo – O Diagrama como Instrumento e Metáfora do Projecto Artístico.1*. Universidade do Minho.
Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo. Tese Doutoramento*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Amandi, C., & Almeida, P. F. (2020). Andar sem sair do sítio, A parede de trabalho: Espaço de navegação gráfica. *Psiax, Série 2, nº4*. https://bityli.com/ggyPL
Bois, Y. A. (2002). Pichenette. In *Ellsworth Kelly, Tablet 1948-1973*. The Drawing Center.
Dubery, F., & Willats, J. (1972). *Drawing Systems*. Studio Vista.
Durand, J. P. (2003). *La Representation du Projet, Approche Pratique et Critique*. Éditions de la Villette.
Fuchs, R. (1975). *Functions of Drawing*. Rijksmuseum, Kroller Muller.
Goetz, A. (2006). *Ingres Collages*. Le Passage, Musée Ingres.
Guilford, J. (1967). *The Nature of Human Intelligence, New York, McGraw Hill, 1967*. McGraw Hill.
Jones, J. C. (1970). *Design Methods Seed of Human Futures*. Wiley.
Kieras, D. (1992, junho). Diagrammatic display for engineered systems: Effects on human performance in interacting with malfunctioning systems, International Journal on Man-Machine Studies. *International Journal on Man-Machine Studies*, 36, pp. pp. 861-895.
Lebahar, J. C. (1983). Le Dessin d' Architecte, Simulation Graphique et Reduction d'Incertitude. Editions Parenthèses.
LeWitt, S. (1978, Junho). Sentences on Conceptual Art. In *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, New York.
Maynard, P. (2005). *Drawing Distinctions, The Varieties of Graphic Expression, Cornell University Press,*. Cornell University Press, Ithaca and London.
Montaner, J. M. (2017). *Do Diagrama às Experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. GG, Gustavo Gili.
Sardo, D. (2006). *Cousa, Diogo Pimentão*. Fundação Carmona e Costa.
Tolnay, C. d. (1972). *History and Technique of Old Master Drawings*. Hacker Art Books.

WEBGRAFIA

Amandi, C. (2021). *Claudia Amandi*. https://bityli.com/LbvHO
Rose, B. (1976). *Drawing Now*. The Museum of Modern Art. https://bityli.com/lryUN

SOBRE OS AUTORES

Cláudia Amandi é Professora Auxiliar do Departamento de Desenho da FBAUP e Membro Integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). Desenvolve trabalho de investigação na área do Desenho, ações e métodos de trabalho no processo criativo, e nos cruzamentos entre a escultura e o desenho. Doutorou-se pela FBAUP em 2010 com a tese intitulada *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo,* um estudo sobre o papel do desenho no processo artístico atual. Como artista plástica, o seu trabalho ao longo dos anos foi convergindo para processos de repetição, interessando-se particularmente por aqueles que, na sua aparência mecânica de execução, deslocam o referente do resultado. Ações como aglomeração, variação, expansão, saturação e sobreposição de marcas e/ou materiais vão construindo malhas, imagens, matérias diferenciadas como sistemas de multiplicação de conteúdos. Esta produção pode ser vista em http://claudiaamandi.weebly.com/

Paulo Almeida licenciou-se em Artes Plásticas-Pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1993. É professor na área de Desenho na Universidade do Minho desde 1997. Apresentou as Provas de Aptidão Científica e Pedagógica em 2002 sob o tema "Imagem Conceptual e Processo Criativo". Em 2008 doutorou-se em Desenho com a tese *Mancha Directa. O Desenho como Expressão e Representação*. Entre 2012 e 2015 foi Vice-Presidente da EAUM. Como docente ensina ainda nas licenciaturas em Design Marketing e Moda, Design de Produto e no Mestrado em Tecnologia e Artes Digital e Mestrado Integrado em Arquitetura. Desde 2017, é Professor Associado de Desenho. É membro integrado do Laboratório de Paisagens Património e Território. Desde 1993, realiza exposições em Artes Visuais.

Maria Lucília Borges
ROTURA, 2 (2021): 33-40
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/57

Processos sensíveis de comunicação: a arte como espaço de escutas possíveis

Sensitive processes of communication: art as a space of possible listenings

Maria Lucília Borges
Departamento de Jornalismo – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, Minas Gerais, Brasil
maria.borges@ufop.edu.br

RESUMO

Na conferência *O que é o ato de criação?* (1987), o filósofo Gilles Deleuze indaga aos alunos de cinema "qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?". Sua resposta nos traz à reflexão uma outra faceta dos processos de comunicação que ultrapassa os domínios da linguagem (verbal) alcançando outros territórios mais sutis e sensíveis, dos quais a arte se alimenta. Tomando o sujeito como potência criadora (poder de afetar) e como potência sensível (poder de ser afetado), este artigo propõe investigar os processos de comunicação pelas vias do sensível, da arte e de suas afecções, a partir do processo de criação em experimentações artísticas realizadas com alunos de Jornalismo. Em tais experiências, o estudo sobre conceitos como clichês, afectos e comunicação sensível foram fundamentais para a compreensão da arte e o estímulo da sensibilidade e do potencial criativo dos alunos. Para tanto, partimos do conceito de comunicação discutido por Santaella (2001), Baitello (1998) e Flusser (2007), e da ciência e filosofia dos afectos em Damásio (2004) e Deleuze (2002), a fim de reconhecer processos sensíveis de seres vivos e máquinas como efetivamente processos comunicacionais e, portanto, criativos.

PALAVRAS-CHAVE

Comunicação, Arte, Sensível, Ato de criação, Afectos

ABSTRACT

In his lecture, *What is the creative act?*, Deleuze asks graduate Cinema students, "What relationship is there between the work of art and the communication?" His response brings us to the reflection of another facet of the communication processes that surpass the realms of (verbal) language reaching some other more subtle and sensitive territories, of which art feeds. Taking the subject as a creative potency (the power to affect) and as a sensitive potency (the power to be affected), this article proposes to investigate the communication processes by means of the sensitive, of art and its affections, from the creative process in artistic experiments carried out with Journalism students. In such experiences, the study of concepts such as clichés, affects and sensitive communication were essential for the comprehension of art and the stimulating of students' sensitivity and creative potential. For that, we start from the concept of communication discussed by Santaella (2001), Baitello (1998) and Flusser (2007), and from the science and philosophy of affects by Damásio (2004) and Deleuze (2002), in order to recognize sensitive processes of living beings and machines as effectively communicational and therefore creative processes.

KEYWORDS

Communication, Art, Sensitive, Creative act, Affects

Introdução

Muitos autores corroboram o pensamento de que a comunicação não é privilégio do humano. Plantas, animais, fungos, bactérias, vírus etc. exibem também mecanismos de comunicação cada qual com sua singularidade projetada pela natureza[1]. Antes, porém, de uma existência macro, esses seres vivos e comunicantes exibem uma eficiência maquínica no universo microscópico (em suas unidades subcelulares e celulares, órgãos etc.). A mesma eficiência que garante sua existência também garante a sua comunicação com o meio.

1 Em seu livro *Comunicação e Pesquisa* (São Paulo: Hacker Editores, 2001), a pesquisadora Lucia Santaella fez um mapeamento da área de Comunicação, apresentando, logo no início do livro, definições de comunicação a partir de vários autores, desde a filosofia e a teoria de sistemas às ciências cognitivas.

Direitos de Autor (c) 2021 Maria Lucilia Borges
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Da mesma forma, o ser humano, com toda a sua complexidade maquínica, muito antes de aprender a linguagem (oral e escrita) já se comunicava em sua "proto-existência" na caixa uterina. Podemos, então, dizer que a comunicação humana também "fala" em seu universo micro muito antes de uma existência no macro. Estamos vivos por uma eficiência do processo de comunicação do nosso corpo, ou não estamos mais, por uma falência desse processo. A comunicação seria possível, portanto, na sua forma mais silenciosa, começando pelo corpo antes de se tornar *um* corpo.

De silêncio, a música é feita. Essa misteriosa arte capaz de enlevar a alma e curar o corpo tem sua existência modelada pelo silêncio e pelo ruído. Este último, em sua aspereza concreta, comunica, a quem escuta, uma vibração que atravessa as camadas da pele, estremece as células, e dispara, por vezes, reações igualmente ásperas: as emoções.

Emoção, assim como a comunicação, não é "privilégio" do humano. Até os seres mais simples em sua maquinaria são capazes de ter emoções, o que não quer dizer que "sentem". Paramécio, ameba, mosca estão entre os exemplos citados por António Damásio na obra *Em busca de Espinosa* (2004), para quem a emoção é um processo biológico e evolutivo que exerce um papel fundamental na nossa comunicação, influenciando nossas tomadas de decisão.

Para Damásio, as emoções precedem os sentimentos e são visíveis no corpo, ao passo que os sentimentos permanecem em silêncio, escondidos na mente. Se as emoções precedem os sentimentos, a sensação, "composto de afetos e perceptos" (Deleuze & Guattari, 1992), precede as emoções. A sensação é primeira no processo de sentir e se conserva no silêncio ou na arte, nos "acordes de tons ou de cores", na música ou em uma pintura.

> Por que as emoções precedem os sentimentos? A minha resposta é simples: temos emoções primeiro e sentimentos depois porque na evolução biológica as emoções vieram primeiro e os sentimentos depois. As emoções foram construídas a partir de reações simples que promovem a sobrevida de um organismo e que foram facilmente adotadas pela evolução. (Damásio, 2004, p. 37).

Arte, emoção e comunicação são conceitos que se interconectam pelas vias da estética, do grego *aisthesis*, *sentir*. "Sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas." (Barilli, 1989 apud Santaella, 1994, p. 11). Se sentir (com os sentimentos) vem depois das emoções, o que se "sente" diante de uma obra de arte? Que *sentir* é esse que afeta nossos corpos, convida todos os sentidos e enleva a alma? Um "sentir estético", cuja potência de afecto nos instiga à investigação, a partir de experimentações artísticas realizadas com alunos do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), no contexto da disciplina Estética e Comunicação.

Mais do que um estudo teórico sobre os conceitos de Estética, Comunicação, e outros que os tangenciam, como arte e afectos, propusemos aos alunos o desafio da compreensão destes conceitos na prática. De um lado, por meio da experiência estética, com visitas a centros culturais e exposições de arte (no Centro Cultural Banco do Brasil e Inhotim), como forma de aprimorar o potencial sensível dos alunos (o poder de ser afetado, numa visão espinosista). Por outro, através de experimentações artísticas, a partir das quais, sob o ponto de vista do sujeito como potência criadora (o poder de afetar), pudessem compreender esse *sentir* como efetivamente um processo de comunicação sensível, sutil, tácito.

Deste estudo dos processos sensíveis de comunicação a partir do processo de criação dos alunos, resultaram algumas experimentações artísticas, dentre elas a exposição A*mores Breves*, inspirada na obra *Prenez Soin de Vous*, de Sophie Calle, que apresentaremos neste artigo.

1. O que é o ato de criação?

Na conferência O que é o ato de criação? (1987), Deleuze indaga aos alunos de cinema: "qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?" Responde: "Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação." Sua resposta nos traz à reflexão uma outra faceta dos processos de comunicação que ultrapassam os domínios da linguagem (verbal) alcançando outros territórios mais sutis e sensíveis, dos quais a arte se alimenta.

"A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer.", dizem Deleuze e Guattari (1997, p. 12). É palavra de ordem em sua unidade elementar: o enunciado. É redundância. Apoia-se em bases duais da gramática. "Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático", dizem os autores (ibid.).

Se "a comunicação é transmissão e propagação de uma informação", como diz Deleuze (1987), e "informar é fazer circular uma palavra de ordem" (ibid.), também a arte não foge às palavras de ordem. Os marcadores de poder não estão menos nas artes que se valem das linguagens sonora e visual do que nas que se utilizam da linguagem verbal como modos de expressão. Há toda uma "gramática" visual e sonora no universo da música e do *design*, por exemplo.

Na música, a professora de piano ensina regras de "gramática" muito antes de ensinar a escutar. As partituras tradicionais, cuja leitura depende desse aprendizado prévio, dizem como o intérprete deve tocar a peça, reservando-se ao sensível o que de sensível há na interpretação do intérprete. Mesmo o som-ruído, antes de se organizar na "gramática" musical e adquirir um *status* de música, é também um marcador de poder. Assim como a música, impõe seu poder pela escuta, ainda que nada se ouça, como os *brainworms*, sons e melodias intrusos que insistem na mente, girando em ritornelo.

Somos seres de linguagem, e, como tal, haverá sempre o risco do dualismo, pois estamos imersos na linguagem, comunicamo-nos através dela, aprendemos através dela, criamos por meio dela. Como diz Parnet,

> (…) a linguagem é profundamente trabalhada por dualismos, por dicotomias, por divisões por dois, por cálculos binários: masculino-feminino, singular-plural, sintagma nominal-sintagma verbal. (…) A linguagem tem a primazia, ela inventou o dualismo. (Deleuze & Parnet, 1998, p. 44).

No *Design*, a "linguagem da visão" determinou por muito tempo os processos de criação e produção, ignorando os demais sentidos como parte deste processo.

> A linguagem abstrata da linha, forma e cor tem sido teorizada como um sistema de comunicação visual análogo, mas separado da linguagem verbal, um código distinto baseado não em convenções culturais mas em faculdades universais da percepção.[2] (Lupton, 1988).

2 "This abstract "language" of line, shape, and color has been theorized as a system of visual communication analogous to but separate from verbal language, a distinct code grounded not in cultural convention but in universal faculties of perception" (Lupton, 1988).

Na Bauhaus, escola de *Design* fundada por Walter Gropius (1920), a polaridade e o dualismo estão presentes nos fundamentos básicos do *design* que têm servido de modelo para disciplinas em escolas de arte em todo o mundo, desde a Segunda Guerra Mundial (ibid.). De acordo com os escritos de Johannes Itten, por exemplo, que descrevem alguns dos "princípios" do *design*, "uma imagem é organizada por oposições formais como grande/pequeno, longo/curto, reto/curvo, pontiagudo/cego, muito/pouco, leve/pesado, duro/macio."[3] (Itten, apud Lupton, 1988, p. 105).

Estar imerso na linguagem não significa, contudo, deixar-se aprisionar por seus marcadores de poder,

> pois é sempre possível desfazer os dualismos de dentro, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou os dois conjuntos, o estreito riacho que não pertence nem a um nem a outro, mas os leva, a ambos, em uma evolução não paralela, em um devir heterocromo. (Deleuze & Parnet, 1998, p. 45).

Foi o que fizeram James Joyce na literatura, Jean-Luc Godard no cinema, Antonin Artaud no teatro, Jackson Pollock na pintura e John Cage na música.

Desfazer os dualismos de dentro é dar um giro na linguagem, gaguejar em sua própria língua, diz Deleuze. "Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga." (ibid., p. 12). Como fizeram Paul Klee e Wassily Kandinsky, ao introduzir o movimento e o tempo no espaço/tela da pintura. Tanto Klee quanto Kandinsky não apenas "tornaram o som visível" em suas obras como também, em seus escritos pedagógicos publicados pela Bauhaus, "redesenharam" a linha de Euclides com um único ponto, linha que se fecha sobre si mesma para formar um plano, para se abrir em seguida e sair em disparada, recuando de volta ao ponto.

É quando o ponto se movimenta que o som entra no universo do *design*. Mas é quando a linguagem gagueja que o *design* encontra a música, como no Ballet Triádico (1922), de Oskar Schlemmer. "Encontrar é quase exatamente a mesma coisa que buscar, que diz: dar a volta em", diz Maurice Blanchot (2001, p.63). A gagueira de que fala Deleuze é um encontro na linguagem, onde encontrar é tornear, dar a volta, rodear.

Gaguejar em sua própria língua é encontrar uma linguagem própria. "Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar" (ibid.). No giro não há finalidade nem parada, está-se sempre em movimento. Um movimento que escapa (a linha de fuga) e que ao escapar, vibra. "É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira", diz Deleuze (1998).

O silêncio surge, então, como um elemento perturbador nesse processo, evocando o *imperceptível* e sua relação com o segredo. Em uma escuta mais atenta, o silêncio fala. Às vezes grita. Mas o que ele comunica, de fato, vai além das esferas da linguagem, pois ele próprio constitui *em si* uma "linguagem": uma "proto-linguagem", que antecede todas as outras e dela deriva o som. O silêncio como potência da linguagem (o virtual). O silêncio que gera a vida. O silêncio da morte. Onde tudo começa e onde tudo termina. Gaguejar em sua própria língua é também falar em silêncio.

É no silêncio que o ato de criação acontece, do qual, segundo Deleuze (1987), é preciso ter necessidade. "Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade", diz o filósofo. Sua fala ressoa nos conselhos de Rilke a um jovem poeta: "uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade" (Rilke, 2001, p. 28). Criar é encontrar esse desconhecido em si (o imperceptível), consultar sua "caixa-preta" (o segredo), escutar o silêncio e falar por meio dele. É gaguejar em sua própria língua ("ser como um estrangeiro em sua própria língua"), mas é também, como um estrangeiro, aventurar-se para fora do seu território ("traçar a linha de fuga"), ir ao encontro de outros mundos, "falar" em uma língua estrangeira para outras escutas possíveis.

2. "O que quer, o que pode esta língua?"[4]

Se a linguagem traça o "destino" (direção) da fala, a arte traça linhas de fuga, por entre as quais o destino escorre. Falar pressupõe escutar, ainda que ninguém nos ouça. "O maior dos impérios do mundo (…), os que alcançaram maior sucesso não ouviram nenhuma língua, olhavam o voo das aves (…)", diz Michel Serres (2001, p. 96, 97). Ainda que ninguém a ouça, é preciso que a arte fale, e que fale não apenas em territórios institucionalizados (os museus, as galerias, os centros culturais), mas transborde para outros territórios, como as escolas, as universidades, as ruas, onde quer que haja vida, humana e não humana, que possa ser afetada.

Nesse sentido, dentro do contexto do curso de Jornalismo, a arte, sobretudo a Arte Contemporânea, foi tomada como chave para a compreensão dos processos sensíveis de comunicação, na disciplina de Estética e Comunicação. Não nos detivemos, contudo, em problematizar o conceito de arte, mas, antes, em refletir sobre a comunicação a partir da arte, a fim de compreender o sensível (o "sentir estético") também no universo do Jornalismo, onde a comunicação é tratada como "transmissão e propagação de uma informação", desconsiderando muitas vezes os processos de contrainformação: as expressões sensíveis (artísticas ou não) e todos aqueles processos cujo fim não é "fazer circular palavras de ordem" (informar), mas resistir, assim como a arte, "um ato de resistência" [5] (Deleuze, 1987).

Para pensar a comunicação pelas vias do sensível, a partir do ponto de vista do sujeito: o sujeito como potência sensível (poder de afetar) e como potência criadora (poder de ser afetado), as aulas funcionaram como uma espécie de laboratório de criação em que os alunos experienciaram uma inversão de papéis entre potência sensível e potência criadora, ou seja, passaram da condição de apreciadores de obras de arte para criadores de suas próprias obras. A própria disciplina tornou-se este espaço de escutas possíveis, onde a escuta foi tomada como elemento constituinte da comunicação, esta comunicação sensível da qual estamos tratando aqui.

Além do estudo sobre o conceito de comunicação a partir do panorama abordado por Santaella em *Comunicação e Pesquisa* (2001), para ampliar o corpo teórico dos alunos, o processo de experimentação partiu também de outros dois pontos de vista sobre a comunicação: 1. comunicação como um processo natural, a partir do olhar do professor e pesquisador Norval Baitello e dos autores abordados por ele no artigo *Comunicação*, Mídia e Cultura (1998):

3 "(…) a picture is organized by such formal oppositions as big/small, long/short, straight/curved, pointed/blunt, much/little, light/heavy, and hard/soft" (Itten, apud Lupton, 1988).

4 Da canção *Língua*, de Caetano Veloso.

5 "André Malraux (escritor e diretor francês, 1901-1976) desenvolve um belo conceito filosófico: ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única coisa que resiste à morte. (…) Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo" (Deleuze, 1987).

> Todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo. O que se denomina "comunicação" nada mais é que a ponte entre dois espaços distintos. A consciência deste espaço enquanto entidade autônoma inicia-se no momento do nascimento (…). O nascimento deveria ser definido como momento inaugural de toda comunicação social, conforme afirma Oliveira (1995). O momento da criação de vínculos de linguagem entre o bebê e a mãe será a matriz primeira da complexa comunicação social. (Baitello, 1998, p. 11)

2. comunicação como um processo artificial, a partir do filósofo Vilém Flusser, para quem a comunicação humana é um processo artificial porque "baseia-se em símbolos organizados em códigos".

> Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não "natural": na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. (Flusser, 2007, p. 89)

Entre esses dois olhares ou, ainda, atravessando-os, há o silêncio, o tácito, aquilo que há de sensível nesse processo.

Partimos, então, do princípio de que a comunicação se processa de forma natural, no vínculo que se estabelece entre o feto e a mãe, na dança das abelhas, no canto dos pássaros…, e precede a linguagem (verbal), ou antes, a linguagem a precede: a linguagem sensível, silenciosa (não verbal), a partir da qual vai se estabelecer depois a complexa trama da comunicação social. Essa trama do que ficou conhecido como Comunicação desenreda-se na linguagem codificada da fala, da escrita, da imprensa, do computador…, mas, também, do corpo, do gesto, da cultura. Natural, artificial e sensível apresentam-se, portanto, como três vértices da comunicação, presentes também na arte.

3. Como comunicar o sensível?

Assim, para a compreensão da tríade da comunicação como um processo ao mesmo tempo natural, artificial e sensível, propusemos uma reflexão sobre um tema aberto, onde o risco de cair no clichê fosse ampliado justamente pelo elemento emocional que ele carrega: o amor.

Amor e ódio são dois vetores de um mesmo fluxo, sendo diametralmente opostos e complementares aos olhos do senso comum ("o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões", diz a canção *As aparências enganam*, interpretada por Elis Regina). Em suas variações extremas entre a alegria e a tristeza, ambos comunicam tacitamente, através do corpo, dos gestos, que se expressam por meio da descarga de emoções. Ainda que a fala, o discurso verbal, tente disfarçá-los, o máximo que se consegue é distrair e contradizer o que se diz no silêncio da comunicação sensível (a boca diz uma coisa, mas é o corpo que, muitas vezes, trai o discurso, dizendo o oposto do que está sendo dito).

Por serem conceitos abertos, a compreensão implica em um processo de agenciamento, de pensar os conceitos em composição, e não como ideias em si mesmas (essência, significado). Uma operação que não se esgota, uma semiose infinita.

Para a produção das obras que iriam compor a exposição, adotamos como objeto de estudo o relacionamento amoroso entre duas pessoas, no qual, após um término repentino, um dos componentes da relação procura entender e responder ao processo de maneira artística.

Já na proposta do trabalho, a "armadilha" do clichê se apresentou através do ressentimento e da vingança, "agenciamentos emocionais" primeiros quando se trata de rompimento de relacionamento amoroso. A *sublimação artística* apresentou-se, então, como um primeiro conceito a ser compreendido para que se pudesse ir além dos clichês que permeiam o tema do amor. Destes estudos e de uma compreensão da estética para além do belo e do gosto —de onde o sentir surge como elemento principal do nosso estudo sobre a comunicação sensível— resultou a exposição *Amores Breves*.

3.1. Amores Breves

A exposição *Amores Breves* partiu da obra *Prenez soin de vous* (Cuide de você) da artista francesa Sophie Calle, que foi exposta em 2009 no SESC Pompeia, em São Paulo, Brasil. A artista ficou conhecida "por sua habilidade de investigação da vida alheia e da exposição de suas 'experiências pessoais' como material de criação", produzindo um trabalho que "discute intimidade e identidade por meio de fotografia, filme, instalação e performance" (Gonçalves, 2010, p. 1 e 3).

A obra *Cuide de você* surgiu de um processo de *sublimação* ou, como diria Fernando Pessoa, de *translação* (Perrone-Moisés, 2011), em que a artista transformou a dor causada pelo fim de seu relacionamento com o escritor Grégoire Bouillier em uma instalação artística. A maneira como a história terminou foi a fagulha de inspiração[6] que resultou nesta obra: uma carta de rompimento recebida por e-mail do seu então parceiro, o qual termina com a frase *prenez soin de vous*, ou seja, cuide de você.

Esta última frase, que marca o fim de uma história, inspirou a artista a enviar a carta para 107 mulheres das mais diversas ocupações e as convidou a responder a carta em seu lugar, segundo a ótica de sua atividade profissional. As respostas variaram entre textos, fotografias e vídeos, com os quais Calle montou a instalação, apresentada pela primeira vez na 52ª Bienal de Veneza, em 2007.

> Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: "Cuide de você". Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta do ponto de vista profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim. (Sophie Calle)

A inspiração desta obra de Calle (o e-mail de rompimento) anteviu o fenômeno dos amores breves das mídias sociais, onde o fim de uma relação é, muitas vezes, selado com pouco mais de 140 caracteres.

O processo de desenvolvimento dos trabalhos, que fariam parte da exposição no final do semestre, iniciou-se a partir da criação de uma relação amorosa entre dois personagens fictícios: Lui Read[7] e Ellen

6 A respeito do uso do termo "inspiração" neste texto, é importante destacar que a criatividade é um processo complexo, do qual a inspiração é apenas uma parte. Segundo a pesquisadora Nancy C. Andreasen, "muitas formas de criatividade, desde escrever um romance até descobrir a estrutura do DNA", requerem um processo contínuo e iterativo que inclui múltiplos componentes como "preparação, incubação, inspiração —uma versão da experiência eureka— e produção". Cf. https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/07/secrets-of-the-creative-brain/372299/. Para a pesquisadora Cecília Salles, que pensa a criação como "rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém", no processo de construção de uma obra "a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.", como pôde-se observar nos trabalhos realizados pelos alunos. Cf. Cecilia Almeida Salles, *Redes da Criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

7 https://www.facebook.com/lui.read

Hören[8]. Lui, do pronome italiano "ele" e Read, do inglês "ler". Ellen, uma analogia ao pronome "elle", do francês "ela" e Hören, que em alemão significa "escutar". Ambos os personagens ganharam um perfil no Facebook, e os alunos, a responsabilidade de continuar a criação dos personagens (preencher os respectivos perfis e realizar publicações periódicas), a partir das pistas iniciais: nomes e diálogos via *feed* entre Lui e Ellen.

O diálogo entre eles (publicações de Lui na *feed* de Ellen e comentários dela) retrata um amor profundo entre os dois personagens. Os textos destas publicações foram extraídos do livro *Carta a D.: história de um amor* (2014), de André Gorz, pseudônimo do jornalista e escritor austríaco Gerhard Horst, que cometeu suicídio em 2007, junto à mulher Dorine, para quem e sobre quem escreveu este que seria seu último livro, publicado um ano antes de sua morte. No livro de Gorz, não há dois personagens, apenas o autor e suas memórias desse amor. No entanto, sua amada Dorine perpassa todo o livro, está onipresente em cada lembrança.

Sem saber a origem do texto, os alunos puderam acompanhar o desenrolar dessa estória de amor durante uma semana, quando ao final desta, Ellen foi surpreendida por uma mensagem de rompimento, na qual Lui elege os momentos de ápice da relação e explica, em poucos caracteres, o motivo pelo qual os dois não poderiam mais ficar juntos. Ao contrário da carta recebida por Calle, onde o autor fala de sentimentos como amor e angústia, a mensagem de Lui fala apenas de elementos concretos (carne moída, lenço), nada de sentimentos, o oposto do que demonstrava na rede social. Assim como os dois personagens, a mensagem foi inventada, a partir de relatos de histórias reais que terminaram nas redes sociais. Histórias de amores líquidos (lembrando Bauman) que escorrem por entre as frestas das redes.

Com o fim desta relação, todo o encantamento e sedução gerados pelo tema do amor e pela estória dos dois personagens se converteu em decepção e expectativas frustradas. De onde surgiu, então, a proposta do trabalho: como responder a esta mensagem? Não bastava qualquer resposta, mas um exercício de sublimação ou translação (a exemplo de Pessoa): converter a frustração em arte, responder a mensagem de forma sensível. Tal resposta refletia não só nas respostas sensoriais dos alunos, mas também nas resoluções teóricas feitas principalmente de acordo com os conceitos de comunicação (Santaella, 2001) e sobre a ciência dos afetos (Damásio, 2004 e Deleuze, 2002).

Amores Breves (2015) nasceu, então, como uma resposta sensível aos breves amores da contemporaneidade, cujos trabalhos ficaram em exposição durante uma semana no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, em Mariana, Minas Gerais, Brasil.

Uma entrevista sobre o amor com o psicanalista francês Jacques-Alain Miller (2008), o livro *Ernestine ou* o *Nascimento do Amor* (2011), de Stendhal, e *O amor acaba* (2013), de Paulo Mendes Campos, foram algumas outras fontes de inspiração para o desenvolvimento dos trabalhos. Para o psicanalista Jacques-Alain Miller "amar verdadeiramente alguém é acreditar que, ao amá-lo, se alcançará a uma verdade sobre si. Ama-se aquele ou aquela que conserva a resposta, ou uma resposta, à nossa questão 'Quem sou eu?'". Este ponto da entrevista foi de particular interesse para os alunos em busca de uma resposta para a mensagem de rompimento, o que, de alguma maneira, converteu-se em uma resposta para uma questão de auto-(re)conhecimento.

De nome *Entusiasmo Prolífico*, o aluno Thiago Novais recorreu à poesia como resposta:

Entusiasmo prolífico, decrépito
altivez dum mero talvez
um surdo que ouviu o ceticismo fétido
esfaimado, busca o amor agridoce
ínfimo amor que incomoda-me ainda

Tênue chama que queima o peito
o voar sem sentido as vezes fenece
sobra o medo de um dia feliz
desalento, o cego busca a cor do crepúsculo
sortimento de paixão que procura admoestar um não

Cantem pássaros, por favor
cantem, cantem, cantem.
cantem pássaros, por favor
em seu torpor, cantem, cantem!

Olho pro canto do céu buscando encanto
nu e cru, o infinito chora lágrimas amargas
o vento nunca pára de levar-me
sinto-o chegando a me assustar
vontade imensa e tônica de voar
só queria ouvir o canto nupcial daquelas aves, que
talvez nem cantassem…
mas fez-se cantar minha psique.

"Na perspectiva de amor como uma busca pela 'resposta' à pergunta mais intrínseca de um indivíduo (quem sou eu?), esse poema retrata uma resposta frustrada a uma carta de rompimento. Seus versos tentam revelar o íntimo e, ao mesmo tempo, o que poderíamos entender como ilusões e fugas de uma alma afetada por um mau encontro", explicou Thiago Novais. O poema foi impresso e exposto em um guardanapo, que acompanhou a instalação intitulada *Olhe para o que falta*, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. "A escolha do guardanapo/lenço de papel como mídia simboliza algo que detêm restos e marcas, como as deixadas na alma por amores idos", completou Thiago.

Figura 1. *Entusiasmo Prolífico*, de Thiago Novais, parte de Olhe para o que falta, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. Foto: Bruno Arita

Olhe para o que falta, composta por uma mesa de jantar, na qual uma manequim "janta o vazio" dos pratos de frente para um espelho, trouxe como tema central uma questão abordada por Lacan: "amar é dar o que não se tem".

8 https://www.facebook.com/ellen.horen

> O que quer dizer: amar é reconhecer sua falta e doá-la ao outro, colocá-la no outro. Não é dar o que se possui, os bens, os presentes: é dar algo que não se possui, que vai além de si mesmo. Para isso, é preciso se assegurar de sua falta, de sua "castração", como dizia Freud. (Miller apud Waar, 2008).

"O amor começa com uma jura de eternidade. Nasce e morre na incerteza. Ellen acreditou no amor, mas foi surpreendida por Lui com uma mensagem de término. 'Espero que não esteja magoada comigo', finaliza a mensagem. *Olhe para o que falta* é uma instalação que pretende disparar forças e afetos a partir desta estória na tentativa de se aproximar do tempo próprio do amor", explicaram Matheus Santiago e Thiago Barcelos. No espelho, a frase *Je est un autre*, do poeta francês Arthur Rimbaud. O reflexo da manequim no espelho retrata o duplo, o *eu que é um outro*, ao mesmo tempo em que evoca a solidão e a melancolia daquela que "janta" consigo mesma (ela e seu outro eu refletido), mas também as projeções às quais estamos sujeitos nas nossas relações.

Figura 2. Detalhe de *Olhe para o que falta*, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. Foto: Bruno Arita

Adeus Nonino, de Piazzola embalou a instalação, cujo som se confundia com Paulinho da Viola, que cantava seu lamento "Não quero mais amar a ninguém / não fui feliz o destino não quis…", na outra instalação intitulada *O quarto de Ellen Hören*, de Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira.

"*O quarto de Ellen Hören* é uma representação figurativa de Ellen em seu quarto momentos após ler a fatídica mensagem de seu ex-par Lui Read", explicaram Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira. O quarto é naturalmente um santuário da subjetividade de quem o habita. A instalação retratou um recorte da vida de Ellen, esboçado no quarto e nos elementos que o compunham, "elementos esses que foram pensados a partir dos signos observados nas pistas dadas pelo diálogo entre Ellen e Lui, e posteriormente no resto da trajetória da trama passada. O foco na personalidade de Ellen e seus desdobramentos teve por objetivo narrar os encontros e desencontros por meio da ótica da personagem, primando por aproximar o espectador das particularidades de Ellen à influência de Lui em sua vida", relataram Daniel e Ferdinando.

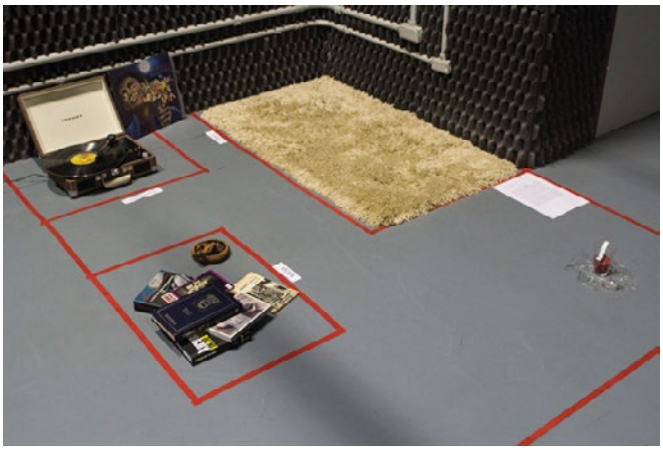


Figura 3. *O quarto de Ellen Hören*, de Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira. Foto: Bruno Arita

A obra é tanto estática quanto dinâmica. O primeiro lado do vinil *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola, retrata sua duração. Quase todas as músicas dialogam com o momento vivido por Ellen em seu contato com o amor e seus espinhos. O resto do espaço, embora inanimado, mantinha a dinâmica da música, dando ao espectador a possibilidade de interagir com o espaço, entrar no quarto, sentar na cama, pegar os livros da mesa, inclusive livros em inglês que a personagem trabalhava em estudo e tradução. Os elementos no chão tanto proporcionavam uma "vista área" da figura de Ellen, quanto um convite ao espectador para se abaixar e ver a situação, inclusive os estragos, de perto.

"Ellen foi representada dentro do espaço de duas formas: primeiramente pelo vidro dos dois copos, que remetem um a quebra e outro a consistência. Em segundo, pelo copo inteiro como um recipiente, meio cheio ou meio vazio", explicaram Daniel e Ferdinando. Essas metáforas dizem respeito a reação de Ellen: sentir-se quebrada ou pela metade, mas também exprimem dureza e uma afirmação da sua personalidade. Dentro do copo, há uma mensagem que diz: "Agora estou resolvido a não amar a mais ninguém, porque sem ser amado não convém". A frase da música *Sentimentos*, primeira do álbum de Paulinho da Viola, catalisa a efervescência e o clima do quarto, "pois apesar de desiludida, Ellen não é ingênua e não renegará o amor por completo dali em diante. É um verso típico da desilusão recente: ainda que machucados, queremos ser amados e 'não amar a mais ninguém' não é algo que se resolva racionalmente", pontuaram os autores.

Como parte da decoração do quarto de Ellen estava a obra *Labirinto Esquizofrênico*, ilustração de Samuel Medeiros. A obra responde à mensagem de rompimento através de linhas que formam retas, poliedros, triângulos, pontas e, também, delimitam os espaços 'vazios', uma maneira de interpretar a relação de dois indivíduos. Uma visão de um labirinto de afetos (as linhas), que constroem os conceitos (as formas), que é interpretado conforme se recorta seu plano. "A resposta muda, pois as linhas partem de todas as direções, delimitam, interagem com as outras, partem e somem em outras, não se vê um começo e fim claros. Toda essa relação dos dois indivíduos resiste, é uma memória. Como a arte, não depende mais dos seus 'criadores'", explicou Samuel Medeiros.

Em ressonância com a ilustração de Samuel Medeiros, estava *O fim só e sozinhos*, de Carol Rooke, escultura que representa o frágil relacionamento de Ellen e Lui. A estrutura da obra, composta por um objeto barulhento e frágil (um prato de bateria), representa a base da relação dos dois. As fitas vermelha e verde que se encontram e se afastam, representando Ellen e Lui respectivamente, mostram ângulos e perspectivas de um desenho tridimensional que faz referência aos altos e baixos de um relacionamento amoroso.

A instalação *#TodosSomosEllen*, de Priscila Santos e Luísa Campos, buscou personagens variados, homens e mulheres, para retratar diferentes opiniões e óticas acerca do sofrimento e do amor. A exemplo de Sophie Calle, as alunas convidaram esses personagens reais a responder à mensagem de término recebida por Ellen. A instalação reuniu respostas em fotos e relatos em áudio e texto. Além de uma obra artística, a instalação *#TodosSomosEllen* manteve o caráter investigativo do Jornalismo: uma investigação sobre o tema do amor e seus agenciamentos possíveis.

Através de uma série fotográfica, *Rasgos*, da aluna Gabriela Santos, retrata a perspectiva de Ellen sobre a mensagem de Lui. As fotos trazem a reação da destinatária e contrapõem a obra inspiradora de Sophie Calle ao fazer com que a despedida fosse feita por Ellen. "As fotos ganharam uma tonalidade escura para lembrar o assunto que perpassa todo o ensaio: a dor e a infelicidade que o fim de um romance pode causar. A imagem que fecha o ensaio divide o passado e o presente, com os papéis despedaçados em preto e branco, e a personagem, próxima à luz, que segue seu caminho", explicou Gabriela Santos.

Figura 4. Detalhe de *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. Foto: Bruno Arita

Por fim, uma bexiga vermelha "sangrando" e manchando uma camiseta branca ao chão, alfinetes e curativos adesivos à disposição para ferir ou estancar o "sangue" (tinta vermelha), compunham a instalação *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. A obra retrata a espiral a que a vida nos conduz, os ciclos que nos marcam e nos constroem. "Entre as gotas se faz o ser, que se cria em experiências e histórias. A certeza de nossa finitude diante da incerteza das relações nos coloca diante dos riscos aos quais a vida nos desafia, ao eterno recomeço", explicou Luiz Felipe. Com a metáfora do "coração ferido que sangra até a morte", o que restou desta instalação, ao final da exposição, foi um chão lavado em vermelho, um "coração sem vida" (bexiga vazia), machucado, tomado por curativos que tentaram, em vão, estancar sua "dor", representada pela tinta vermelha.

Figura 5. *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. Foto: Bruno Arita

De todos os trabalhos que compuseram a exposição, *Entregotas* sintetizou a temática do amor e seus agenciamentos possíveis. Para além da estória de Ellen e Lui, no humano e sensível que há em nós, todos "sangramos", no amor ou no ódio. E das cicatrizes ressurgimos, sublimando as emoções em algo onde a beleza se expressa nas sensações que dispara.

Considerações finais

Ao fim de uma semana de exposição, as marcas afetivas, resultado da resposta sensível à mensagem de rompimento da relação amorosa, ficaram visíveis nos rostos dos demais alunos que visitaram a exposição e também na obra *Entregotas*, que acabou se tornando um símbolo do tema da exposição. Pelo seu caráter "interativo", esta obra, de cuja narrativa o público[9] participou e colaborou com seu desfecho, foi se transformando no decorrer dos dias conforme o público interferia na instalação.

Assim, tem-se como resultado desta experiência não apenas experimentos expostos ao fim de um semestre letivo, mas trabalhos com intuito "artístico" que refletem sobre as sutilezas das relações humanas do mundo contemporâneo, como também colocam em pauta a escuta e o poder/potência da comunicação sensível.

Para a compreensão da "tríade" da comunicação (natural, artificial e sensível), adotamos a proposta da produção artística, partindo da hipótese de que a inversão dos papéis de apreciadores de obras de arte para criadores de suas próprias obras proporcionaria aos alunos a experiência de uma outra comunicação social, através da criação das obras, da exposição coletiva, da observação da reação do público e da apropriação dos espaços da universidade como outros "espaços de escutas possíveis".

Nesse processo, os alunos foram confrontados com clichês de temas como amor, ódio, vingança, que os instigaram durante o processo de criação de seus trabalhos. Se "o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca", pois ambos já estão cobertos por clichês preexistentes, preestabelecidos, como dizem Deleuze e Guattari (1992, p. 262), como fugir dos clichês sem engendrar novos clichês? (Deleuze, 2007). Seria preciso entrar no devir do ato de criação, ser como um estrangeiro em sua própria língua, gaguejar, assim como fazem os artistas.

Se a arte é um espaço de escutas possíveis, onde o sensível, em suas infinitas possibilidades de manifestação, soa e comunica, o que

ela comunica não é da ordem da informação, pois na arte só se comunica em devir. "O que implica em dizer, que só podemos entender uma obra, não naquilo que ela é, mas no seu devir, nos agenciamentos que a obra faz", diz Cláudio Ulpiano (1989). "A obra não é a obra. A obra é o devir obra. Devir obra são as composições." (ibid.).

O sensível, próprio da arte, aquilo que se conserva enquanto sensação (Deleuze & Guattari, 1992), aparece aqui junto à comunicação como o que permanece em silêncio, pois apenas os devires passam por ali (devir-mulher, devir-criança, devir-animal, devir-imperceptível). Mas também como o segredo que se revela no corpo, no encontro com a obra, ainda que de maneira imperceptível.

Com esta experiência, os alunos puderam compreender na prática os conceitos estudados em aula, explorar temas clichês e, também, perceber o processo de afecção do espectador diante da uma obra de arte (o "sentir estético", do qual falamos acima). Outras experiências como esta tem sido realizadas dentro de disciplinas eletivas que permitem uma abordagem mais livre e criativa dos conceitos, o que tem contribuído consideravelmente para o processo de aprendizagem dos alunos. Desta forma, expandem-se as fronteiras para além do proposto nas disciplinas e alcançam-se outros sentidos, demonstrando, durante todo o processo, quão efetiva pode ser a comunicação quando ela se abre para o sensível, para o possível.

BIBLIOGRAFIA

Baitello, N. (1998). Comunicação, Mídia e Cultura. *São Paulo em Perspectiva,* 12(4), 11-16.

Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Editora Zahar.

Blanchot, M. (2001). *A conversa infinita* (v.1). Escuta.

Campos, P. M. (2013). *O amor acaba*. Companhia das Letras.

Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: Prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.

Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Editora Escuta.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. 2). Editora 34.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O Que é a Filosofia?* Editora 34.

Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Editora Zahar.

Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia prática*. Escuta.

Deleuze, G. (1999 [1987], 27 de junho). O ato de criação. *Folha de São Paulo*, *Caderno MAIS*, 27 de Junho de 1999. https://bityli.com/EDEYV

Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Cosac Naify.

Gorz, A. (2014). *Carta a D.: História de um amor*. Cosac Naify.

Gonçalves, F. do N. (2010). *Cuide de você: comunicação e estética relacional em Sophie Calle*. Compós.

Lupton, E. (1988). *Writing lessons: Modern design theory*. https://bityli.com/T5W1i

Perrone-Moisés, L. (2011). Pessoa e Freud: translação e sublimação. *Ide São Paulo*, *34(*52), 237-246.

Santaella, L. (2001). *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. Hacker Editores.

Santaella, L. (1994). *Estética: De Platão a Peirce*. Experimento.

Serres, M. (2001). *Os cinco sentidos*. Bertrand Brasil.

Stendhal (2011). *Ernestine ou o nascimento do amor*. Hedra.

Ulpiano, C. (1989). *Aula de 12/04/1989 – Acontecimento e sentido*. https://bityli.com/LTXFF

Waar, H. (2008, outubro). O amor e o impossível: uma entrevista com o psicanalista Jacques-Alain Miller. *Psychologies Magazine*, *278*. https://bityli.com/bJTaD

SOBRE A AUTORA

Maria Lucília Borges é professora da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Graduada em Design Gráfico (UNESP/Bauru, 1998), com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), desenvolve desde 1998 pesquisa sobre a relação entre a música e o design, com foco em tradução intersemiótica, escuta e comunicação sensível. Em 2018, desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado no IDMIL (Input Devices and Music Interaction Laboratory) e CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology), McGill University, Montreal (Canadá). Desde 2012, atua como pesquisadora e professora de Estética, Arte Sonora e Design Gráfico no Departamento de Jornalismo da UFOP. Atualmente, sua pesquisa concentra-se em Arte (Música e Arte Instalação), Tecnologias Afectivas (sensores, biossensores e tecidos inteligentes) e Processos Sensíveis de Comunicação (silêncio, escuta e afecções do corpo humano).

Catarina Almeida
ROTURA, 2 (2021): 41-48
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/38

Do-comentário: GUELRA em *Documentary of the process of artistic research*

Do-commentary: GUELRA in *Documentary of the process of artistic research*

Catarina Almeida
i2ADS/FBAUP
Universidade do Porto
Porto, Portugal
acatarina@fba.up.pt

RESUMO

O projecto GUELRA (2013-presente, Arte Total – Escola de Dança) é um laboratório de criação coreográfica transdisciplinar de interacção entre diferentes linguagens artísticas, baseado num formato de residência artística, e que tem como proposta primária incentivar simultaneamente a criação e a discussão sobre a arte contemporânea, articulada com relações possíveis à cidade de Braga, articulações com a Arte Total, e a criação de um arquivo online. A parceria com o i2ADS/FBAUP existe desde 2018 e procura atribuir uma dimensão investigativa ao trabalho com os artistas, recorrendo à figura do artista-investigador-professor nas residências, e inscrevendo o trabalho desta colaboração nos territórios particulares da Educação Artística e da Investigação em Arte.

Este texto surge da perspetiva dessa figura interveniente que acompanha o GUELRA desde Maio de 2018, altura em que participou em "Isto tornou-se no meu texto", de Cristina Mendanha, a primeira de sete residências que assistiu até ao presente. É seguindo a experiência desse prelúdio que serão trazidas as questões que, a partir de uma certa materialidade do processo de criação artística, pretendem problematizar a prática do vídeo, como documentação performativa, e o uso do texto em processos de formação coreográfica. Recorrendo à ideia produtiva do *comentário* enquanto discurso, de Michel Foucault, pretende-se reinscrever a prática do documentário como um *do-comentário* (*documentary* e *do-commentary*), apelando a uma potência que *faz acontecer*, e que se imiscui tanto no artístico como no educativo. "Documentary of the process of artistic research", é um vídeo que comenta a partir de "Isto tornou-se no meu texto" e que procura debater com sujeitos pedagógicos em construção e por vir as questões da teoria e da prática, do texto e do movimento, da produção e da exclusão de formas de produção de saber, e da oportunidade pedagógica construída no artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário, Performatividade, Texto, Movimento, Educação artística

ABSTRACT

GUELRA project (2013-present, Arte Total – School of Dance) is a laboratory for transdisciplinary choreographic creation of interaction between different artistic languages. Based on a format of artistic residency, its primary proposal is to promote creation and discussion about contemporary art, by establishing relationships with the city of Braga, providing articulations with Arte Total, and contributing to the creation of an online archive. The partnership with i2ADS/FBAUP began in 2018 and pursues the assignment of a research dimension to the activities developed with artists, by mobilizing the figure of the artist-researcher-teacher in the residences for the inscription of the collaborative work in the territories of Arts Education and Artistic Research.

This article arises from the perspective of that intervening figure who has been accompanying GUELRA since May 2018, when she participated in Cristina Mendanha's "This became my text", the first of seven residences attended to date. Following that inceptive experience questions will be brought up based on a certain materiality of the artistic creation process. They intend to problematize the practice of video as performative documentation, and the core use of text in choreographic training processes. By borrowing the productive idea of *commentary* as discourse, by Michel Foucault, we intend to re-inscribe the practice of documentary as a *do-commentary*, appealing to a power that *makes happen*, and that immerses as much in art as in education. "Documentary of the process of artistic research" is a video that comments "This has become my text", and that seeks to debate with pedagogical subjects under construction and yet-to-come the

Direitos de Autor (c) 2021 Catarina Almeida
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

questions of theory and practice, of the text and movement, production and exclusion of knowledge production forms, and the pedagogical opportunity built on the artistic.

KEYWORDS

Documentary, Performativity, Text, Movement, Arts education

1. Introdução

O projecto GUELRA[1] é um laboratório de criação coreográfica da Arte Total – Escola de Dança, que desde 2013 conta com uma rede vasta de protocolos (CMBraga; Theatro Circo; gnration; e Braga Media Arts), planos de financiamento (DGArtes) e colaborações institucionais (i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e FCT). É um laboratório transdisciplinar de interacção entre diferentes linguagens artísticas e que tem como proposta primária incentivar a criação e a discussão simultâneas sobre a arte contemporânea, processos esses articulados com olhares possíveis sobre a cidade de Braga, e com um contributo subjacente à Escola para as áreas do ensino da dança e da educação artística. O modelo de residência artística adoptado promove um tempo e um espaço de retiro e suspensão (Masschelein & Simons, 2012)[2] propícios ao ambiente de discussão intencionado, na exacta medida permitida pelo corte temporário e induzido com a funcionalidade social, política e pessoal que constituem todo um 'fora' que só pode ser percebido a partir de um 'dentro' da residência. Essa fronteira, absolutamente intencional e até banalizada na prática dos artistas do último terço do século XX (os anos 90 foram prolíficos no assentamento de redes internacionais de acolhimento e intercâmbio de sujeitos e de experiências) (Dalcol, 2015; Sousa & Teixeira, 2019), é vital para os enunciados do GUELRA. Para esse aspecto, a colaboração protocolada com o gnration tem garantido as infra-estruturas para receber os artistas, para desenvolver o trabalho, e para as apresentações públicas no final de cada estadia. A colaboração com o i2ADS/FBAUP pretende atribuir uma dimensão investigativa ao trabalho com os artistas, recorrendo à figura do investigador-participante nas residências, e apontando o trabalho desta colaboração para os territórios particulares da Educação Artística e da Investigação em Arte. Este texto surge da perspectiva da investigadora que tem acompanhado o GUELRA desde Maio de 2018, altura em que participou em "Isto tornou-se no meu texto", de Cristina Mendanha, a primeira de sete residências desde então. É seguindo a experiência dessa que serão trazidas as questões que, a partir de uma certa materialidade do processo de criação artística, pretendem problematizar a prática do vídeo como documentação performativa, e o uso do texto em processos de formação coreográfica.

2. Residências artísticas GUELRA

Cada residência GUELRA é orientada por um artista convidado pela Arte Total. Do trabalho resultante de uma semana de residência —a duração habitual de cada programa— pretende-se dos artistas que dão corpo ao projecto uma reflexão sobre o espaço e a memória, a comunidade e as referências locais, bem como as suas próprias questões habituais de criação. O município de Braga serve muitas vezes de mote e de cenário para as experiências artísticas, como aconteceu em "Isto tornou-se no meu texto", em que o museu dos Biscainhos foi cenário para recriar a Valeska Gert (Gaby Barros) numa produção-vídeo paralela integrada na apresentação pública final. Ou como sucedeu com Sílvia Real, residência em que o tema do racismo na cidade bracarense estruturou uma semana de colecção de informação, conversas e desenho coreográfico em Fevereiro de 2019. Também Paulo Henrique, artista convidado da última residência de Dezembro do ano passado, cruzou a sua abordagem performativa com um enredo autobiográfico que coloca Braga num seu episódio familiar remoto.
De maneiras diversas convocam-se espaços, públicos e privados, lugares e histórias para uma reflexão que pretende fortalecer as relações entre os artistas visitantes e o contexto social, político e cultural da cidade. As residências com apresentação pública final são uma troca, entre artistas, estruturas e o público que vai assistir a esses momentos de encerramento —sem que eles constituam realmente pontos finais nos processos criativos da residência, que muitas vezes se prolongam para outros espaços e contextos levados pelos artistas, fazendo do projeto GUELRA uma espécie de antecâmara onde se podem testar ideias, experimentar soluções, hesitar, repensar. Ao público, o GUELRA propõe nessas apresentações uma reflexão sobre a produção artística, abrindo, de uma forma clara e escancarada, as perspetivas dos discursos autorais, promovendo diálogo e troca de ideias com os artistas, experimentação dos materiais decorrentes do processo de criação, e visita ao espaço de residência.

3. A oportunidade pedagógica no artístico

Comecei a acompanhar o projeto a partir de Maio de 2018, com a residência programada da artista Cristina Mendanha. O acompanhamento pretendido era complexo e até de alguma ambiguidade, pois pretendia-se que encontrasse um lugar entre a observação e a intervenção no processo, ou antes, teria de saber encontrar-me experimentando essa duplicidade: por um lado iria ser integrada no projeto como fotógrafa e videógrafa, ora produzindo materiais em articulação com os convidados no decorrer da residência, para tomarem parte nas suas apresentações finais, ora documentando os acontecimentos daquela semana intensiva; por outro lado estava claro que a minha mobilização a partir do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e Faculdade de Belas Artes (FBAUP) abria a expetativa de colaboração no plano mais investigativo do projeto. Da parte da Arte Total havia um especial interesse em estabelecer ligações entre a dimensão artística mais autoral dos projetos em residência e as vivências educativas no contexto da escola de dança. O público das apresentações GUELRA é maioritariamente corpos discente e docente da Arte Total, pelo que a oportunidade pedagógica daqueles momentos pedia para ser pensada e trabalhada com um foco mais preciso e uma estratégia mais cuidada. Os modos de criação dos artistas, acompanhados de perto e persistentemente documentados, podiam devolver, numa análise reflexiva posterior (Schön, 1992; Larrosa, 2002; Atkinson, 2004), matérias de interesse para trabalhar em contexto formativo, na escola, mas também em processos de criação, quando usadas nas propostas autorais dos bailarinos e coreógrafos professores da Arte Total. Em alguns aspetos, a minha condição no GUELRA partilha características com os populares procedimentos de *practice-based research* (Hernández, 2008; Nelson, 2006), designadamente a a/r/t/ografia (Irwin, 2008; 2013). Do ponto de vista da categorização e do acúmulo de funções no mesmo sujeito, essa proximidade pode traçar-se com justeza, tendo

1 https://mendanhacristina.wixsite.com/guelra/guelras [último acesso em 31.03.2021].
2 A ideia de suspensão aqui utilizada como paralelo da suspensão que Masschelein e Simons associam à *scholé*: um tempo e um lugar onde os usos habituais são profanados, e em que qualquer coisa pode ser merecedora de um genuíno interesse, uma vez que a utilidade e a produtividade se encontram desfuncionalizadas (Masschelein & Simons, 2012).

em conta a polivalência desempenhada. Porém, no seguimento do entendimento de que é um atributo polissémico que baseia a tríade artista-investigador-professor, e não somente polivalente, isto é, muito mais uma inauguração de sentidos assentes na pluralidade do que uma soma de valências distintas colocadas circunstancialmente a par, a proximidade a esses procedimentos artográficos e baseados na prática começa a levantar(-me) alguns problemas. Particularmente a retórica formalista e algo prescritiva presente nos projetos de a/r/t/ografia dissipam a naturalidade de uma aproximação a essas conceptualizações e levam-me a tentar trilhar uma outra circunstância para o meu lugar no GUELRA, descomprometida com preocupações quanto a inovação, originalidade ou qualquer nomenclatura sonante (e vendável). Deste lugar ocupado, apenas cabe usá-lo para pensar como é que uma prática de vídeo e fotografia pode ser conjugada com o intuito pedagógico do projeto: como registar e devolver um recorte metodológico sobre as práticas individuais dos artistas residentes que acompanho?

O racional da vontade de inscrição do GUELRA no plano da investigação em arte e em educação artística assenta na convicção de que um trabalho de proximidade com os artistas em plena ação criativa pode proporcionar aprendizagens significativas para outros em formação, para artistas em devir, ou os sujeitos pedagógicos em construção de Atkinson (2011). Não se trata, ainda assim, de um reflexo cristalino da ordem mestre-aprendiz, em que se procura instalar um modelo de aprendizagem exclusivamente decorrente da observação e imitação do exemplo do mestre. Esse modelo pedagógico é, contudo, ainda persistente em muitas escolas de arte europeias, particularmente naquelas mais diretamente herdeiras da tradição da *École National des Beaux-Arts* de Paris, ou a inglesa *Royal Academy of Arts*, como é o caso da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mas mais do que nas artes plásticas, onde o movimento tem sido o de um progressivo afastamento dos virtuosismos técnicos em prol de uma conceptualização desenvolta e da experimentação, trata-se esse de um modelo que conhece especial recetividade nos contextos de aprendizagem das artes performativas. O peso atribuído ao treino do corpo e ao domínio exímio de um gesto e de um instrumento não se cumpre sem a clareza dos exemplos instrutórios que orientam o esforço exigido na eloquência das conhecidas *master classes*. E esse esforço e essa submissão aos cânones estabelecidos e exemplos maiores são não somente vistas com admiração, mas tornam-se mesmo condição *sine qua non* da valorização artística de tais criações, tal como relembra Rubén Gaztambide-Fernández (2013), quando diz que o ballet é bonito não apesar de, mas por causa das privações que passam as bailarinas para poderem ser bem-sucedidas[3].

É importante distinguir a perspetiva pedagógica do GUELRA dessa concepção mestre-aprendiz adaptada a artista-público, ou 'artista convidado-alunos da Arte Total'. À parte de uma força disciplinar motriz que é tida como imprescindível na aprendizagem da dança, em particular na iniciação e no seu desenho mais clássico, e cujo significado e expressão reside não tanto no exemplo desta ou daquela escola, mas sobretudo na qualidade ontológica da própria dança, a Arte Total reconhece na proximidade do modelo de residência a potência relacional e des-sacralizadora do artístico. É nesse ponto de presumida des-hierarquização que se pode captar o proveito conversível em material pedagógico. O modelo, apesar de escrupuloso na condição endogénica —já que, longe de dispensar o artista, capitaliza-o— não mais impõe a imitação do mestre ou do artista observado, optando com preferência por apropriar-se seletivamente do mais ressonante descoberto nos seus processos. A Cristina Mendanha, agora enquanto diretora artística do GUELRA, perspetiva desde o início a oportunidade pedagógica que os convidados deverão proporcionar. Há um olhar que incide sobre os já conhecidos processos criativos dos artistas convidados, e neles procura eventuais possibilidades conversíveis em matérias pedagógicas, para mais tarde poderem ser usadas em contextos formativos, na Arte Total e noutros. A proximidade temporária do artista, e o acesso dado aos alunos ao discurso direto daqueles, baseiam-se nestas premissas e num interesse estrutural em conhecer, complexificar e partilhar metodologias. Na generalidade dos contextos formais de ensino, a proximidade do artista, episódica e ensaiada, escamoteia a cisão fundamental e a distância inultrapassável que permitem que a ordem mestre-aprendiz e a lei comparativa existam e se mantenham em funcionamento. O projecto GUELRA, ciente destas armadilhas que enfrenta, procura proporcionar uma aproximação movida já não pela positividade e sedução do artístico, mas pela potência pedagógica desse mesmo artístico. Esta dimensão pedagógica quer-se não didatizante, não prescritiva, não colonizadora dos modos de fazer imagem e movimento; mas, ainda assim, quer-se como possibilidade de pensar, de discutir, de partilhar e apropriar esses processos, e de sobre eles agir e sobre eles perceber como agem sobre quem os experimenta.

4. "Isto tornou-se no meu texto"

O primeiro dia da residência de Maio de 2018 começou com Cristina Mendanha a falar de uma revista francesa de cinema que tinha trazido da casa da sogra. Nela tinha encontrado uma história de uma velha mulher que alugava um quarto de sua casa a estudantes. A cada domingo, a velha comprava flores brancas que amorosamente depositava no túmulo que dedicava ao seu último inquilino.

Figura 1. *Frame* **do "Documentary of the process of artistic research" (2018). Cristina Mendanha partilha com os bailarinos as primeiras ideias para o trabalho a desenvolver**

Recorrendo à revista, a Cristina disse-nos, a mim e aos dois bailarinos, Gaby Barros e Peter Michael Dietz:

> "She lives alone in a big house.
> Rent rooms for students.
> Without breaking her daily routine, she kills them with a fatal kiss on the neck.
> The victims are left with their white bodies lying on a table full of objects she has collected .

3 Na página 214 do texto original de Gaztambide-Fernández: "the ballet is beautiful not despite but because many young dancers starve themselves to look the part; the orchestra sounds magnificent not despite but because of the militaristic regimes that rule how many musicians are trained; the Broadway show inspires not despite but because the roles performed satisfy our most pernicious stereotypes about strangers; naked female bodies abound in the history of painting not despite but because of the patriarchal gaze".

> Every Sunday, after Mass, she buys a bouquet of white flowers that she will sow in the improvised graves of her victims.
> This Sunday tour is also a love affair. She loves her victims unconditionally.
> At night the corpses populate her dreams, but today the victim is not a student.
> There will be a long procession of seduction so that she reaches the fatal kiss.
> The victim realizes that she is like him. An artist.
> We are before two assassins."[4]

A história era a de um pequeno filme francês, de Pierre Philippe, o "La Bonne Dame" (1966). Uma ficção de horror e comédia de cerca de 20 minutos, e onde há três personagens: a narradora (Germaine Kerjean), o estudante e inquilino (Constantin Nepo), e a velha senhoria, corporizada pela alemã e incrível Valeska Gert. Nenhum de nós viu o filme, apenas soubemos desta descrição, e vimos duas ou três fotografias que apareciam na revista trazida pela Cristina.

Figura 2. *Frames* do vídeo "(...) excertos de uma gravação que fizemos da velha (Gaby Barros) a depositar flores num túmulo improvisado (...)". Catarina Almeida

O desenho coreográfico foi todo pensado a partir daquelas frases e do imaginário de Valeska Gert. E, apesar de o filme ser francês, foi a estética do expressionismo alemão[5] que (des)coloriu o(s) cenário(s) da peça. O movimento principal desenvolvia-se em torno da dança de sedução entre a velha e o seu recente jovem inquilino, com a Gaby e o Peter a comporem uma narrativa pelo espaço cénico que ocuparia praticamente todo o tempo da montagem na apresentação final. Paralelamente foram sendo incluídas micro-narrativas para perfurar a linearidade primária e acrescentar-lhe outros ritmos e outras cenas, mesmo que todas contidas na mesma caixa-palco, espécie de ecrãs dentro do mesmo ecrã principal —"We are before… ". O público observava a partir do seu lugar e podia alternar a atenção entre uma série de momentos e de pistas: a) uma dança em tempo real, que era uma luta de 15 minutos entre dois bailarinos, dois assassinos, pela afirmação e dominação de um sobre o outro; b) uma imagem fixa do corpo de um dos amantes (Peter Michael Dietz) jazendo sobre a mesa; c) excertos de uma gravação que fizemos da velha (Gaby Barros) a depositar flores num túmulo improvisado; d) captações de uma sequência de movimento de Valeska Gert[6] que acompanhou, enquanto motivo, o trabalho criativo em residência desde o primeiro instante, projetado na parede aquando da exposição da ideia inicial e durante toda a semana; e) painéis fotográficos em tamanho real na parede, mostrando objetos da casa da velha; e f) a aparição do cão (Cristina Mendanha), a figura-fetiche que tantas vezes emerge no trabalho da Cristina, aqui intrometendo-se com a personagem da velha na parte final da peça.

"Isto tornou-se no meu texto" comporta, assim parece, uma duplicidade no uso da leitura e da escrita. De uma vez, o trabalho aponta para o texto fundador trazido a partir do "La Bonne Dame", e que determina, por assim dizer, o enredo e a estética de cinema mudo que suportam esta criação da Cristina. Por outro lado, o texto reaparece do ponto de vista processual e revela ser de uma importância elementar para construir a sequência de movimento estrutural na peça. Já não é um texto literário, mas é o texto-forma que volta, agora numa versão de tradução de movimento em anotações e instruções para o corpo. A ligar as anotações/movimentos opera uma ideia de montagem, próxima da cinematográfica, capaz de modelar o movimento e criar zonas ou tempos diferenciados, que ora evocam a narrativa de Pierre Philippe, ora se alheiam dela para serem abertamente experimentação plástica. Nestes momentos, o texto-forma já não é referencial literário, mas permanece como motor técnico da ação. E é isso, essa operatividade, que se tornou no texto da Cristina. Nesta obra, mas não só.

Figura 3. Fotografias: Catarina Almeida. Imagens da residência artística

5. De "Isto tornou-se no meu texto" ao vídeo "Documentary of the process of artistic research"

5.1. Do-comentário: as anotações dos movimentos do movimento

> "Writing: touching upon extremity. How, then, are we to touch upon the body, rather than signify it or make it signify? It's tempting to reply, rashly, either that it's impossible, that the body's uninscribable, or that it's a question of mimicking or merging the body with writing (dancing, bleeding ...). Unavoidable answers, no doubt, but hasty, conventional, and inadequate: in fact, answers end up, directly or indirectly, signifying the body as absence or presence. Writing isn't signifying. We ask: How are we to touch upon the body? Perhaps we can't answer this 'How?' as we'd answer a technical question. But, finally, it has to be said that touching upon the body, touching the body, touching-happens in writing all the time." (Nancy, 2000, p. 9)

O trabalho de Cristina Mendanha está repleto desta relação de mútua implicação entre texto e movimento[7]. Algumas atividades na Arte Total assim o demonstram ("há um pedaço de branco entre o meu coração e o meu estômago"[8], 2013; "This became my text"[9], 2017). Em 2013 apresentei com ela, e com mais dois colegas do i2ADS[10], um *workshop*[11] e uma comunicação na Universidade de Bahçesehir em Istambul, Turquia, que procuravam explorar esta relação entre teoria e prática na produção de saber (especificamente entre texto e movimento). Com o intuito de desafiar modos naturalizados de aceder e de produzir saber dentro do território da educação —em particular, da educação artística— baseámo-nos no "Corpus" do Jean-Luc Nancy e propusemos um *workshop* que relacionava prática e teoria, misturando acção e pensamento em deslocamentos do movimento à escrita e desta ao movimento. Estes corpos participantes no mundo são considerados na acepção de Danvers (2006) como "knowing bodies". Foi enquanto "knowing bodies" que interpelámos os participantes do *workshop*, desafiados para exercícios de corpo focados no movimento e performatividade do texto, bem como numa relação próxima com o espaço envolvente (uma "site-specificity"), e assumindo, por isso, a ação proposta como uma criação *site-specific*. Os participantes eram encorajados a relacionar-se com a escrita ao longo de todo o *workshop*, registando as observações que considerassem pertinentes, e não somente como reflexão posterior no final da ação. A escrita foi, pois, trazida com um significado plural: por um lado quisemos contestar a sua hegemonia ao propormos uma mutualidade entre prática e teoria, mas simultaneamente reconhecemos a sua potencialidade comunicativa no que à partilha de saber diz respeito. Qual é o impacto dos exercícios corporais nas escritas destes "knowing bodies", e como é que eles constroem saber no decorrer desta experiência, de um movimento contínuo entre escrita, novos exercícios do corpo, nova escrita, novos exercícios, etc?

Esta proposta de *workshop*, a par do apelo a uma reconsideração de um saber tácito que habitualmente serve os discursos da investigação em arte, assumiu-se também como uma chamada crítica à hegemonia da teoria sobre a prática no que toca às formas legítimas de construção de saber. Essas formas, vistas como excludentes, perpetuam uma determinada ordem do saber e marginalizam as outras possibilidades, relegando-as para domínios de menor visibilidade e para categorias de menor valor intelectual.

"Isto tornou-se no meu texto" alinha-se na mesma reconsideração de uma construção de saber por vias menos hegemónicas, e o cruzamento dos mundos da academia, da dança e das artes performativas abre uma nova inscrição para esse texto-forma assumir menos um papel impositivo, e mais o de uma ferramenta para pensar e fazer acontecer. Na residência procurámos todos, de maneiras distintas, tirar o máximo proveito da colisão dessas abordagens diferenciadas de produção de conhecimento, com foco na questão da documentação. Esta documentação surge agora não só como imagem videográfica e fotográfica, mas também como anotações traduzindo movimento para a coreografia central. O sentido documental deste texto advém maioritariamente da possibilidade de fixar e de partilhar, que tais anotações promovem. Depois de apresentada a narrativa de Pierre Philippe foi a vez de introduzir um procedimento metodológico particular para colocar em funcionamento os dois bailarinos. Trata-se de um procedimento para sequencializar pensamento, escrita e movimento, fazendo-os convergir num exercício-gatilho. O objetivo da proposta é de tentar anular as distâncias (formais, semânticas e discursivas) entre esses três modos de endereçamento, aproximá-los, e romper fronteiras entre si, fazendo-os funcionar em interdependência. Procura-se forçar o corpo a ser tão rápido quanto o pensamento, e o pensamento tão automático quanto os movimentos mais irrefletidos do corpo, apesar da contradição teórica entre pensamento e irreflexão. O exercício define uma sequência de períodos de 10 segundos para pensar, 10 segundos para escrever, e 10 segundos para o corpo fazer um movimento, numa duração que pode ser longa ou muito longa, conforme o proponente decida, uma vez que o mesmo som que marca as diferentes tarefas repete-se infinitamente a cada 10 segundos.

Os bailarinos ficam mais rápidos e os processos ficam mais próximos e mais interdependentes. O ato de escrever torna-se uma extensão do movimento corporal, como que a "fundir o corpo com a escrita", usando as ideias de Jean-Luc Nancy (2008)[12], tal como o pensamento se torna uma extensão do movimento e da escrita. O pânico do começar do nada, de um vazio ou de uma folha em branco, vai desaparecendo. A improvisação vai-se tornando mais fácil e mais fluída. Naturalmente que, como qualquer improvisação, também esta resulta de um volume gigante de trabalho prévio que, uma vez assimilado, pode ser recombinado a cada "live jam" (aplicando gíria da música, onde a improvisação é também alvo de destaque).

Figura 4. *Frames* do "Documentary of the process of artistic research" (2018)

Além da codificação, num código inventado por eles mesmos —os seus pensamentos-movimentos— os bailarinos neste exercício também são confrontados com a descodificação dos códigos de outros bailarinos e têm de interpretá-los e de traduzi-los em pensamentos-movimentos seus. Os bailarinos transformam-se em máquinas (Deleuze & Guattari, 1987; Bogard, 2009) de codificação e de descodificação de signos de pensamentos-movimentos. A Gaby Barros interpretou codificações do Peter Michael Dietz e este da Gaby. É aqui que o sentido documental das anotações (enquanto códigos de pensamentos-movimentos) ganha uma expressão de partilha e de co-autoria, uma vez que a montagem final acabará por combinar interpretações várias sobre anotações que traduzem movimentos e onde nem sempre o autor da anotação e o da interpretação coincidem.

Um novo idioma é criado. Trata-se de uma linguagem aberta e viva que se transforma constantemente a cada nova descodificação, tradução, interpretação e recodificação. Os bailarinos usam essa linguagem

7 Exemplos: "Self-site Specific and Movement Variations in Performers' Education", comunicação oral de Cristina Mendanha, apresentada em Budapeste na *European Conference on Educational Research* de 2015; "Game Structures & Situations – emergence of new modes of artistic creation and writing tecniques for postdigital performances, through practice-as-research methodologies", *workshop* proposto por Cristina Mendanha e Gaby Barros em Bolzano na *European Conference on Educational Research* de 2018.
8 https://www.youtube.com/watch?v=_S2kFaFxmrg [último acesso em 31.03.2021].
9 https://www.youtube.com/watch?v=650kpvXyy6Y [último acesso em 31.03.2021].
10 Inês Vicente e Samuel Guimarães.
11 O nome do *workshop* é "MP 4 Site Specific Creation Critical Thinking Tool to Articulate Action and Writing in the Context of Art Education Practice" e aconteceu no âmbito da *ECER – European Conference on Educational Research*, em Setembro de 2013.

para se reescreverem e se reinventarem, mantendo-se em movimento renovado, em conexão com outros bailarinos, e alimentando-se também das contribuições destes. Estes sujeitos estão preparados para novos estímulos e desafios de improvisação. São, então, surpreendidos com um vídeo do seu processo de trabalho, "Documentary of the process of artistic research"[13]. Como irão descodificá-lo, traduzi-lo e incorporá-lo?

5.2. Do-comentário: autonomia, performatividade e investigação em arte

Acompanhei toda a residência fornecendo materiais de imagem e de vídeo para a apresentação final e atuando como observadora e investigadora no ato de documentar o processo. É importante notar que o papel da documentação aqui atende a dois interesses simultâneos: ao da Cristina Mendanha, enquanto diretora artística do projeto e enquanto diretora e professora da Arte Total, e ao meu, enquanto investigadora e enquanto videógrafa. A Cristina pode usar o material documentado para divulgar sua peça artística, pode usá-lo para dar *feedback* aos bailarinos durante os ensaios —como, aliás, aconteceu nesta residência—, e pode usá-lo como material reflexivo a fim de desenvolver ainda mais a sua metodologia pedagógica de movimento corpo-escrita —como também aconteceu já em algumas comunicações orais, e como pretende fazer este texto. Pretendemos fazer crescer um arquivo GUELRA online, onde documentos e material de pesquisa sejam acessíveis a todos. Além dos interesses diretos da Cristina, a documentação aqui atende também ao meu interesse de investigação, pois a partir deste projeto posso explorar o alcance performativo-discursivo da documentação.

i) Este aspeto leva a uma primeira premissa que é a de que a documentação nunca é neutra e, portanto, atua muito além de apenas descrever a realidade. Todas as formas de documentação artística (fotografia, vídeo, gravação de áudio, desenhos, notas escritas, etc.) são decisivamente modeladas pelo corpo que a executa. Até certo ponto, isso significa que todas as formas de documentar são subjetivas e que, especialmente no campo das artes performativas, podemos beneficiar com o conhecimento incorporado —os "knowing bodies" de Danvers— e encontrar formas de traduzir esse conhecimento em documentos. Nesse sentido, a minha presença como investigadora e documentarista durante toda esta residência do GUELRA é justificada conceptualmente pela convicção de que quanto mais me envolvo no processo de residência, mais adapto o ato do documentar aos objetivos de investigação em jogo —os meus e os da Cristina. Em vez de um relatório da verdade dos factos, a documentação afirma-se como uma extensão do objeto que documenta e, portanto, pode argumentar-se que a documentação actua de forma ativa, isto é, ela faz acontecer, como se verá a seguir.

ii) A segunda premissa é de que o documento pode ser performativo. Essa dimensão performativa é multifacetada e tentarei rever os vários níveis abrangidos, em grande medida baseando-me na minha própria experiência e abordagem do processo de documentar (que diferencio do processo de fazer o documentário) como construção de um *contentor de conhecimento*. O *contentor de conhecimento* é a minha matéria-prima, o meu material em bruto, a partir do qual esses diferentes níveis de performatividade podem emergir. A título de exemplo, para o vídeo "Documentary of the process of artistic research", de apenas 14/15min, revi 160 GB de matéria-prima, organizada por tema, nome da câmara usada e dia de gravação, e passei cerca de 32-35 horas a examinar material, a editar e a projetar o arquivo final. Legendas, renderização e exportações estão excluídos desse tempo. Mas o mesmo *contentor de conhecimento* permite-me produzir o *teaser* breve para distribuição do trabalho artístico do projecto GUELRA, e da mesma maneira permite-me compor uma montagem completa da apresentação final, ou seja, uma versão mais convencional para memória futura e para os arquivos pessoais dos artistas envolvidos. Ainda estamos na dimensão descritiva dos documentos, pois nestas versões dadas como exemplo, eles são fins em si mesmos e fecham um ciclo de produção. A performatividade começa justamente com a *eventualização* do documento, isto é, ao considerar o que ele *faz* aos sujeitos e o que *faz* os sujeitos *fazerem*. De Dennis Atkinson poderíamos pedir emprestada a designação de "eventos pedagógicos" (a partir do conceito de evento de Alain Badiou) para estes documentos, pois podem desencadear o surgimento de um sujeito pedagógico, que é um sujeito que ainda está por vir[14], não categorizado, não prescrito. Está em causa, portanto, uma outra ordem pedagógica, menos didatizante. No que diz respeito à performatividade do documento, isso significaria que ele tem uma espécie de efeito transformador sobre os sujeitos que com ele trabalham e por ele são desafiados, sujeitos esses enquanto considerados sujeitos aprendentes, ou seja, os alunos da Arte Total, por exemplo. Seja como um *feedback* aos artistas durante o processo de criação, seja como uma mostra metodológica para discussão e experimentação com os alunos, o documento performativo —um objeto entretanto autonomizado do objeto antes documentado— *faz fazer*, uma vez que, a partir dele, são feitas re-leituras e propiciadas visões alternativas.

Os vídeos produzidos a partir do processo desta GUELRA têm possibilitado efeitos transformadores para alunos e professores, também porque permitem contar um pouco sobre um processo de fazer arte que está muito dependente de um trabalho individual, um tanto solitário, e cujos processos permanecem muitas vezes ocultos. A autonomia do documento, em vez de ser tomada como libertação face ao objeto original documentado, deve ser considerada em termos semelhantes aos do *comentário* de que Michel Foucault fala no seu "A Ordem do Discurso" (1999)[15]. O comentário, como segundo texto, visa produzir continuamente novos discursos sobre o primeiro texto, e a novidade, segundo Foucault, reside no evento que é cada retorno do primeiro texto.

13 "Documentary of the process of artistic research" (14 min. 20 seg., 2018) foi um vídeo que fiz para documentar o exercício metodológico de convergência de pensamento, movimento, escrita, desenvolvido em "Isto tornou-se no meu texto", e que reuniu partes do decorrer da residência que foram partilhados com os bailarinos em pleno processo criativo. Disponível no Youtube em https://www.youtube.com/watch?v=uGBg3c5L-ik. [último acesso a 30.03.2021].

14 Atkinson (2011): "Badiou's book *Being and Event* (1999) develops the idea that the truth of being emerges from an eventual situation through which a subject (as learner) emerges" (p. 10). Baseando-se no 'evento' de Badiou, Atkinson concebe a ideia de um sujeito em construção, ou do sujeito-por-vir, dizendo que de um evento pedagógico emergem sujeitos pedagógicos em construção.

15 Michel Foucault diz sobre o "comentário" como procedimento interno de delimitação do discurso: "Por ora, gostaria de me limitar a indicar, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado, permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o facto de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. (...) O comentário conjura o acaso do discurso, fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. (...) O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta". (1999, pp. 24-26).

No que diz respeito a essa ideia do comentário do documentário ('do-commentary'[16]), a performatividade evocada da documentação reside em grande parte na maneira como ela elabora um discurso sobre a prática artística —e, nesse caso, torna-se investigação.

iii) A terceira premissa é esta de que uma narrativa visual pode tornar-se investigação em arte. O discurso sobre a prática artística, que é o comentário, é o processo que vai da documentação ao fazer do documentário. Recorrendo novamente ao vídeo "Documentary of the process of artistic research", nele pretendo construir uma narrativa com o meu comentário sobre a minha experiência da residência artística com Cristina Mendanha, Gaby Barros e Peter Michael Dietz. A narrativa criada não deve atrapalhar despropositadamente a verdade dos acontecimentos, mas enquanto objeto autónomo que é, representa um espaço onde posso contar uma história para tornar conhecido um processo de outra forma opaco (o que também não significa que tencione torná-lo transparente ou iluminá-lo). Contar uma história ocupa significativamente a prática artística, e uma vez que novos modos de narração surgiram com conceitos de remixagem e técnicas de reprodução que se difundiram na cultura visual desde os anos 90 —e com elas também uma noção não linear de tempo— a narrativa de um documentário não precisa mais de ser cronológica e verosímil. Em "Documentary of the process of artistic research" não acompanhei, propositadamente, a cronologia dos acontecimentos. Fui movida mais pela questão "O que é isto que está a acontecer e como o posso partilhar da melhor forma com os outros?", e não tanto pela sequência de ocorrências tal como as vivemos. Não faria sentido lidar com essa sequência, já que os bailarinos estavam a trabalhar em aspetos diferentes em simultâneo (Peter e Gaby estavam a memorizar e a treinar os movimentos improvisados ao mesmo tempo que encenávamos a fotografia do corpo morto do Peter sobre a mesa, e, ainda ao mesmo tempo que planeávamos o a gravação do passeio dominical da personagem da velha corporizada pela Gaby). Também me preocupei em manter alguns aspetos de veracidade quanto à exigência física e mental do exercício extenuante e de algumas dificuldades encontradas. É por isso que no vídeo a Gaby suspira encerrando a sequência de improvisação —isto, apesar de não ter sido seu último movimento na improvisação real; e por isso também a inclusão das reclamações da Cristina quanto ao esquecimento de Leonardo e sobre os imprevistos da tecnologia. Decidi, então, focar-me nos aspetos que me pareciam relevantes para o propósito de fazer um projeto artístico e de investigação em arte, partilhando autoria no processo do fazer e transformando-o em peça reflexiva por via da documentação. Estar ciente do interesse próprio no trabalho colaborativo e da finalidade desejada para o documento ajuda a decidir qual edição é melhor para o processo de fazer o documentário. Além disso, as habilidades e a preocupações estéticas do documentarista dão os meios para uma peça artística autonomizada, uma forma de traduzir, no sentido de Benjamin (2007), a partir de um primeiro nível de peça artística. O público da documentação como investigação em arte poderia, portanto, incluir artistas, investigadores, professores e alunos.

6. Do comentário final

Este texto procurou explorar as relações entre as diversas materialidades geradas por um processo simultaneamente artístico, investigativo e pedagógico. A base comum, ou aquilo que permitiu e catalisou esta polissemia dum mesmo acontecimento —a residência "Isto tornou-se no meu texto" do projeto GUELRA— foi um ato contínuo e exaustivo de documentação que atravessou esse acontecimento e acabou por tornar-se o meu texto, originando o vídeo "Documentary of the process of artistic research".

O sentido de documentação aqui é necessariamente lato e diverso. O texto-forma surge como documento em dois momentos que estruturam a obra da Cristina Mendanha e que acabam por ter presença no vídeo. Primeiro como contexto narrativo, literário e estético a partir do filme "La Bonne Dame", donde gera uma gravação de um *reenactment* da Gaby Barros como Valeska Gert; e depois como instrumento metodológico (as anotações ou notações do movimento), e fruto da oportunidade pedagógica que se procura no GUELRA e se sedimenta na Arte Total. Este ano de 2021 provavelmente documentará o exercício metodológico de convergência de pensamento, escrita e movimento de outras formas ainda, aproveitando o seu capital pedagógico e experimentando-o em outros contextos e com outros grupos. Outras materialidades do-comentam diferentemente o acontecimento: os teasers, fotografias de cena, gravação da apresentação final, correspondem a uma comodificação do comentário possível, materializando-se em pequenas obras funcionais que produzem, ou que re-produzem o acontecido. Estão, como dito no texto, na dimensão descritiva do documentário. O "Documentary of the process of artistic research" permite outras coisas, desde logo uma margem significativa face ao que se poderia abusivamente pensar como um registo objectivo de factos. Com este vídeo foi possível manipular esse registo, e montar esses factos de modo a veicular o meu comentário —autoral, porque não?— sobre o acontecido na residência. Essa inflexão a uma inevitável linearidade inscreve esta dimensão de investigação do GUELRA no território da investigação em arte, quer pelas materialidades artísticas que gera, quer por comentar a prática artística que acompanha e os seus processos habitualmente ocultos. Mas inscreve-a também no território da educação artística, devido à oportunidade pedagógica que explora com determinação. Na narrativa do vídeo coisas que aconteceram desapareceram ou passaram para planos de menor destaque, e outras adquiriram uma relevância estrutural. Foi o caso do exercício metodológico. A evidência que ganhou acompanha o grau de desafio que nele se pode pressentir, bem como o potencial formativo que contém. Do-comentar esta experiência é, também, disponibilizá-la e colocá-la acessível para conhecimento e discussão pública. O arquivo que estamos a construir do GUELRA[17], a partir de materialidades várias de cada residência, está ainda no início, mas pretende, juntamente com o i2ADS, do-comentar e contribuir para um aprofundamento destes cruzamentos entre teoria e prática, texto e movimento, investigação, educação e arte.

BIBLIOGRAFIA

Atkinson, D. (2004). Theorising how student teachers form their identities in initial teacher education. *British Educational Research Journal*, vol. 30, n 3.

Atkinson, D. (2011). *Art, equality and learning: pedagogies against the state*. Sense Publishers.

Benjamin, W. (2007). The Task of the Translator. In *Illuminations*. Schocken Books.

Bogard, W. (2009). Deleuze and Machines: A politics of technology?. In M. Poster & D. Savat (Eds.). *Deleuze and New Technology.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

16 Em inglês funcionaria dizer "(…) a ideia do comentário do fazer-comentário", pois que seria algo como "(…) the idea of the commentary of the do-commentary (documentary)".

17 Disponível em https://mendanhacristina.wixsite.com/guelra/cristina-mendanha-2018-1. [último acesso a 31.03.2021].

Conley, V. (2009). Of rhizomes, smooth space, war machines and new media. In Poster, M. & Savat, D. (Eds.). *Deleuze and New Technology.* Edinburgh University Press.
Dalcol, F. (2015). Residência Artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. In *24º Encontro. Compartilhamentos na Arte: Rede e Conexões*. Anpap.
Danvers, J. (2006), The Knowing Body: Art as an Integrative System of Knowledge. In Hardy, T. (Org.). *Art education a postmodern world: collected essays.* Intellect.
Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso*. Edições Loyola.
Gaztambide-Fernández, R. (2013). Why The Arts Don't Do Anything: Toward a New Vision for Cultural Production in Education. *Harvard Educational Review*, Vol. 83, No. 1, 2013.
Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes: propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, Revista de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia, v. 26.
Irwin, R. (2008). "A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica". In Barbosa, A. M.; Amaral, L. (Org.) *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. SENAC.
Irwin R. (2013). "A/r/tografia: uma introdução". In Dias, B. & Irwin, R. (Org.) *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia.* Santa Maria: Edufsm.
Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, Jan/Abr.
Masschelein, J. & Simons, M. (2012). School – a Matter of Form. In Gielen, P. & De Bruyne P. (eds.). *Teaching Art in the Neoliberal Realm – Realism versus Cynicism*. Valiz.
Nancy, J-L. (2008). *Corpus*. Fordham University Press.
Nelson, R. (2006). Practice-as-research and the Problem of Knowledge. Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 11(4).
Preston-Dunlop, V. (Ed.) (1995). *Dance Words.* Harwood Academic Publishers.
Rancière, J. (2010). *O Mestre Ignorante – Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Edições Pedago.
Schön, D. (1992). Formar professores como profissionais reflexivos. In Nóvoa, A. (Ed.). *Os professores e a sua formação.* D. Quixote.
Sousa, J. & Teixeira, L. (2019). Residências Artísticas como Plataformas de Investigação Artística : Poetry as an Echological Survival. In *Anais do Seminário de Pós-Graduação – 2019*, v12. Rio Grande do Sul.
Springgay S. (2008). *Body Knowledge and Curriculum. Pedagogies of Touch in Youth and Visual Culture.* Peter Lang Publishing.
Wittgenstein, L. (1979). *Investigações filosóficas.* Abril Cultural.

SOBRE A AUTORA

Catarina Almeida é formada em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) (2008), Mestre em Ensino das Artes Visuais (2011) e Doutorada em Educação Artística (2015), pela mesma Universidade. Desde 2015 que é Professora na FBAUP, nas áreas da educação artística e das metodologias e investigação em arte. Enquanto investigadora integrada do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, colabora em projectos relacionados com as materialidades pedagógicas e história da educação artística em Portugal; formação de professores de artes visuais; a historicização da criatividade e da criança criativa; e a documentação foto- e videográfica de residências artísticas como investigação em arte. Tem publicado e participado em encontros científicos em Portugal e no estrangeiro, para discussão do seu trabalho. Paralelamente ao contexto académico, realiza trabalho em fotografia e vídeo de espectáculo, dança e musical, desde 2012. Em 2018 intensificou a colaboração com a Arte Total, em Braga, tendo-se envolvido na produção de imagem, registo e apoio fotográfico e vídeo de alguns projectos e espectáculos, com destaque para o projecto GUELRA – laboratório de transcriação coreográfica.

Ricardo Mendes Mattos
ROTURA, 2 (2021): 49-57
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/40

O processo de criação de *Torto Arado*: o agente público, o cientista e o escritor

The *Torto Arado* creation process: the public agent, the scientist and the writer

Ricardo Mendes Mattos
Instituto de Psicologia – IP
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo, Brasil
ricardomendesmattos@gmail.com

RESUMO

Analisa-se o processo de criação da obra *Torto Arado*, a partir dos papéis sociais do brasileiro Itamar Vieira Junior como servidor público do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), cientista e escritor. Para tanto, utilizam-se os referenciais que o próprio autor menciona em pesquisas científicas e entrevistas —como a escritora bielorussa Svetlana Aleksievitch. Conclui-se que Vieira Junior concebeu uma narrativa com o nome de *Torto Arado* em sua adolescência, mas foi a experiência como funcionário público e etnólogo na comunidade quilombola da Iúna (Chapada da Diamantina, Bahia/Brazil) que ofereceu os elementos fundamentais do romance: a oralidade; o ambiente natural, *locus* da narrativa; a história do povoamento da região; o cotidiano comunitário; e, principalmente, a utilização das personalidades do Iúna como personagens de *Torto Arado*. Tal como Aleksievitch, Itamar se compromete com a história narrada por pessoas comuns, frequentemente silenciadas e invizibilizadas. Porém, enquanto Aleksievitch implode a literatura com o abandono da ficção, Itamar acolhe em seu próprio âmago a diversidade dos seres com os quais conviveu para parir uma narrativa fabulada com muita realidade. Com sua poética de "ser o outro", o escritor se lança à alteridade para revelar as faces de um Brasil profundo, permeado pela permanência impertinente da escravidão e a resistência política que caracterizam a trajetória das comunidades quilombolas.

PALAVRAS-CHAVE

Ruralidade, Escravidão, Quilombola, Movimentos sociais, Criação literária

ABSTRACT

The process of creating the Brazilian novel *Torto Arado* is analyzed, based on the social roles of Itamar Vieira Junior as INCRA's public servant, scientist and writer. For that, it uses the references that the author himself mentions in scientific research and interviews —such as the Belarusian writer Svetlana Aleksievitch. It is concluded that Vieira Junior conceived a narrative with the name of *Torto Arado* in his adolescence, but it was his experience as a civil servant and ethnologist in the afro brazilian community of Iúna (Chapada da Diamantina/ Brazil) that offered the fundamental elements of the novel: orality; the natural environment, locus of the narrative; the history of the region's settlement; the community daily life; and, mainly, the use of Iúna's personalities as characters of *Torto Arado*. Like Aleksievitch, Itamar is committed to the story told by ordinary people, often silenced and made invisible. However, while Aleksievitch implodes literature with the abandonment of fiction, Itamar welcomes at its very core the diversity of beings with whom he lived to give birth to a fabled narrative with a lot of reality. With his poetry of "being the other", the writer takes to otherness to reveal the faces of a deep Brazil, permeated by the impertinent permanence of slavery and the political resistance that characterizes the trajectory of afro brazilian communities.

KEYWORDS

Rurality, Slavery, Afro brazilian communities, Social movements, Literary creation

Direitos de Autor (c) 2021 Ricardo Mendes Mattos
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Torto Arado prepara terra fértil para importantes semeaduras. Em seu esteio estão as adversidades vividas pelos trabalhadores rurais, em meio a violência no campo. A obra do escritor brasileiro Itamar Vieira Junior permite compreender o cotidiano de uma comunidade quilombola, permeada pelo sofrimento, trabalho e luta. Nos sulcos do Brasil profundo, *Torto Arado* remete à atualidade dos processos colonizadores de formação do país, com a permanência impertinente da servidão e da escravidão. Suas personagens femininas ecoam as vicissitudes das mulheres negras na resistência contra a sociedade patriarcal, racista e classista. Por fim, a presença do ritual afro-brasileiro do jarê revela o entrosamento dos "encantados" com o sofrimento do povo e a articulação entre a religião e a política na luta por melhores condições de vida.

Dentre as diversas possibilidades de análise dessa premiada obra está a reflexão sobre seu processo criativo. Como Itamar Vieira Junior consegue grande profundidade na descrição detalhada da comunidade quilombola? Como enfrenta o desafio de incorporar personagens femininas, protagonistas e narradoras da trama, em primeira pessoa? Qual seu engajamento político na questão da regulamentação da terra quilombola e na pacificação do campo?

O próprio autor anuncia o fundamento de seu processo criativo: "A vida é a maior fonte de ideias para quem trabalha com criação" (Como eu escrevo, 2018). Essa escrita nutrida pela vida é parte indissociável do ser: "Somos o que escrevemos". Surgida em sua adolescência, *Torto Arado* é obra que exemplifica essa construção literária atrelada à história de vida do autor. Dessa forma, convém analisar as diversas personagens de Itamar Vieira Junior: o jovem escritor que primeiro concebeu, aos 16 anos, *Torto Arado*; o servidor público do INCRA, que convive cotidianamente com comunidades tradicionais (quilombolas, indígenas, ribeirinhas, etc.), há 15 anos; e o cientista, que narra a história da comunidade quilombola da Iúna. Quais as relações entre o agente público, o cientista e o escritor? Como esses diversos papéis sociais influenciaram no processo criativo de *Torto Arado*?

Para enveredar por essas questões, adotamos como método a análise da própria perspectiva de Vieira Junior sobre seu processo criativo, enunciada em entrevistas e em sua tese de doutoramento. Uma das forças de sua obra como cientista e escritor está em respeitar a alteridade e desenvolver uma atitude empática que procura compreender a forma como o outro constrói e expressa seu modo de vida. Assim, respeitando essa postura (fenomenológica e antropológica) de Vieira Junior, acompanharemos o processo de criação de Torto Arado na vida do autor, a partir de seus próprios referenciais.

1. O jovem escritor

Desde que aprendeu a ler, Itamar escreve. Ainda em sua infância, cria uma narrativa sobre uma abelha que fala e interage com outros insetos. Junto ao desenvolvimento dessa inventiva criança cresce seu sonho em ser escritor. Assim, aos 11 anos de idade, é presenteado por seu pai com uma máquina de escrever. Comprada à prestação, a Olivetti Lettera 82 brindava o Natal e o apoio da família ao sonho de Itamar.

Na escola, a professora de literatura Therezinha Acioli também aposta nos talentos do jovem escritor, guiando-o em leituras dos clássicos da literatura brasileira. Itamar lê os romances regionalistas das gerações de 30 e 45, que incluem Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, dentre outros. Tais obras tinham em comum o foco na vida de pessoas simples do nordeste brasileiro. Assim, aos 16 anos, "completamente influenciado", Itamar começa a escrever uma história "que tinha como mote a terra, o direito à terra" (Brasil de Fato, 2021).

O romance era dividido em quatro partes, cada qual nomeada com uma estação do ano, e versava sobre a relação entre duas irmãs e seu pai —que viviam nos sertões nordestinos. A partir da leitura do poema Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga, definiu o título do romance: "A devorante mão da negra morte (…) lhe arranca os brancos ossos / ferro do torto arado". O manuscrito de 80 páginas, contudo, foi perdido em uma mudança residencial da família. Demorariam anos para que Itamar reencontrasse seu *Torto Arado*.

2. O servidor público: aprendizados nas comunidades tradicionais

Vieira Junior se orgulha de ter sido o primeiro aluno beneficiado com a bolsa Milton Santos, direcionada a alunos negros e de baixa renda. Cursa Geografia na Universidade Federal da Bahia, em meio a trabalhos como empacotador de supermercado e balconista de farmácia.

Gradua-se como geógrafo no ano de 2005, e passa a desenvolver a atividade de professor de Geografia, concomitante a realização de sua pesquisa de mestrado, concluída em 2007. No ano de 2009, inicia sua carreira como servidor público no INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária). No estado do Maranhão e depois na Bahia, Itamar desenvolve diversas atividades como a educação no campo, a alfabetização de lavradores, a documentação de trabalhadoras rurais e a regulamentação fundiária de comunidades tradicionais. Munido de seu engajamento na luta por direitos à terra, Itamar mergulha profundamente no cotidiano das comunidades tradicionais.

A partir dessa convivência, Itamar reencontra *Torto Arado*: "Talvez o desejo de escrever esse romance tenha renascido justamente disso, de encontrar, [como servidor do INCRA], um Brasil profundamente marcado por um passado mal resolvido" (Brasil de Fato, 2021). Foram os trabalhadores rurais quem instruíram o escritor e o guiaram nos sertões que descreveria em *Torto Arado*: "muito do que aparece no romance eu aprendi de fato com esses trabalhadores. Tudo que diz respeito à terra, ao ciclo do trabalho, do plantio, da colheita" (Brasil de Fato, 2021).

Há uma comunidade quilombola em especial, que inspirou Itamar em muitas personagens e situações descritas no romance: a comunidade da Iúna (Chapada da Diamantina, Bahia/Brasil).

> Os Iúna me permitiram uma viagem e um mergulho na vivência quilombola de maneira tão intensa que, sem dúvida, tudo que aprendi com eles de alguma forma atravessa o romance. Sem minha experiência de trabalho com as comunidades quilombolas, com a comunidade de Iúna, esse romance talvez não tivesse a densidade que tem, de mostrar uma cosmovisão de mundo, modos de vida, sonhos e histórias (Publica, 2021).

Vieira Junior conhece a comunidade da Iúna no dia 27 de abril de 2013. Junto à equipe do INCRA, tinha como objetivo atender uma solicitação para a regulamentação fundiária dessa comunidade quilombola. Itamar era visto como importante autoridade: em um ritual de jarê, por exemplo, a curadora Derina (do município de Tanquinho) o acolhe com a reverência dedicada às autoridades locais.

No decorrer de seu trabalho de campo, Itamar realiza diversas visitas à comunidade, conduz reuniões com os moradores, aplica dinâmicas como a "linha do tempo" (para conhecer a história da comunidade) e, principalmente, coleta inúmeras histórias de vida narradas pelos

quilombolas. Tais estórias estão no cerne do processo de criação de *Torto Arado*: "Suas narrativas surgiram em meio ao trabalho de pesquisa empreendido pela equipe do INCRA para regularização fundiária de suas terras" (Vieira Junior, 2017, p. 202). Itamar atribui grande importância às histórias de vida narradas pelos moradores e as organiza de forma quase literária em seu relatório, pois logrou "dar unidade aos discursos de cada personagem": "preservo suas intervenções, intencionado [sic.] dar voz às suas próprias experiências" (Vieira Junior, 2017, p. 202). As estórias desses quilombolas, que inspirariam os personagens de *Torto Arado*, servem de fundamento ao processo de regulamentação das terras: "o texto buscou constituir-se em testemunho do uso que eles fizeram de suas histórias, transformando-as em discursos políticos que as instrumentaliza e mobiliza na direção dos direitos que lhes são devidos" (Vieira Junior, 2017, p. 202).

No dia 20 de novembro de 2015, dia da Consciência Negra, Vieira Junior e a antropóloga Lidianny Vidal concluem o relatório técnico de identificação e delimitação do território da comunidade da Iúna, dando início ao moroso processo de regularização fundiária. O servidor público inicia, então, seu trabalho como pesquisador científico.

Iúna significa "água preta" na língua tupi. Foi o início de um longo percurso como agente público, cientista e escritor dessa terra da Água Negra —*locus* de *Torto Arado*.

3. O cientista

De novembro de 2013 a setembro de 2015, Vieira Junior desenvolve uma pesquisa etnográfica na comunidade da Iúna. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Universidade Federal da Bahia), Itamar defende sua tese "Trabalhar é tá na luta: Vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina".

A pesquisa antropológica teve como objetivo compreender o modo de vida dos quilombolas a partir da narrativa de suas histórias de vida. Na condição de etnólogo, Itamar descreveu o cotidiano dos moradores e suas trajetórias de trabalho e luta, conectadas ao povoamento da Chapada da Diamantina.

Trabalhar é tá na luta é o alicerce de Torto Arado a partir, principalmente, de quatro aspectos fundamentais: a coleta e a transcrição das narrativas de histórias de vida; o respeito à alteridade na escuta de como os próprios quilombolas compreendiam suas vidas; a inserção das narrativas no interior de um projeto literário; e o tratamento dispensado a linguagem das histórias de vida.

No âmbito da pesquisa etnográfica, Itamar ressaltou a importância da coleta de histórias de vida: "A história oral tem uma contribuição importante para esta pesquisa, e ela aparece aqui narrada como trajetórias individuais de vida....." (Vieira Junior, 2017, p. 36). Das narrativas dos quilombolas da Iúna vieram personagens, acontecimentos e situações transpostas, quase integralmente, para *Torto Arado*.

Como etnólogo competente, Itamar desenvolvia o que chamamos de uma escuta empática: respeitar as visões de mundo e as formas de vida das pessoas da comunidade, evitando julgamentos à priori. Essa "perspectiva fenomenológica" de seu trabalho científico contribuiu para a imersão no universo rural quilombola. O etnólogo encontrava os moradores em "atividades diárias nas roças" e estabelecia "diálogos para que falassem de si e de seus cotidianos": "Essa atividade é algo que sempre senti muito prazer em realizar (...) Passei a registrar as informações em notas e no gravador de voz, para que ouvindo e reescrevendo essas histórias pudesse chegar o mais próximo possível das experiências de vida que os sujeitos elaboram sobre si e sobre o mundo" (Vieira Junior, 2017, p. 40). Essa experiência dos sujeitos no mundo a partir de seus próprios referenciais e vocabulários serão o coração de Torto Arado.

Embora seja geógrafo e realize uma pesquisa no interior da antropologia, Itamar destaca a utilização de referências literárias para a composição da fundamentação de sua tese. Trata-se da "escritora bielorussa Svetlana Aleksievitch, que produz literatura a partir das narrativas dos sujeitos ocultos da história dos grandes eventos de seu país" (Vieira Junior, 2017, p. 36).

Em outras palavras, ao fazer ciência, Itamar se baseia na forma como Aleksievitch "produz literatura". Com isso, embaralham-se as fronteiras entre texto científico e literário. Podemos dizer que, já em abril de 2017, quando apresentou sua tese, Itamar tinha a ideia de um projeto literário no qual contaria essa "história omitida" vivenciada pelos "sujeitos ocultos da história", captando a "vida cotidiana da alma" —termos de Aleksievitch citados por Itamar. Dessa maneira, a frase com a qual conclui esse trecho de sua tese poderia muito bem servir para introduzir sua obra literária: "Foram as vozes das pessoas que habitam Iúna que alimentaram a história que será, já, relatada…" (Vieira Junior, 2017, p. 37).

Esse vínculo entre ciência e literatura é fortalecido pelas aproximações que Itamar realiza entre os ofícios de "antropólogo" e "escritor": "Essa convivência [na comunidade da Iúna] me permitiu estabelecer uma grande afinidade entre a atividade do antropólogo e a do escritor: os dois recriam mundos a partir de sua experiência com sujeitos e personagens". Especificando: "Se o antropólogo tem como objetivo narrar a vida do outro a partir das suas próprias cosmovisões, o bom escritor também se desloca para o lugar da personagem e a interpreta sem julgamentos, contando a história a partir de sua perspectiva" (Continente Online, 2020).

Se a pesquisa ofereceu o material bruto das narrativas da história de vida emaranhadas em um projeto literário, Itamar também desenvolveu uma linguagem específica para apresentar esse conteúdo. Aspira empoderar os quilombolas como sujeitos da própria história, inserindo suas falas no texto da tese. Ou seja, longe de serem considerados meros "objetos" de pesquisa —diante de um cientista que possui a propriedade do saber—, os quilombolas são sujeitos de conhecimento tanto quanto o pesquisador. O texto passa a ser escrito tanto pelo pesquisador quanto pelas vozes polifônicas dos quilombolas na narração de suas vidas.

Essa fusão entre pesquisador e sujeitos de pesquisa possui uma preocupação estilística incomum em trabalhos científicos: "A construção textual que logrei produzir tenta preservar o ritmo e as características dos narradores", pois "suas vozes são vitais" (Vieira Junior, 2017, p. 202). Por fim, o cientista destaca: "Justapondo tais narrativas, tento me aproximar do íntimo dos acontecimentos que levaram essas famílias de trabalhadores, de origens distintas, a se constituir como um povo" (Vieira Junior, 2017, p. 202). Essa justaposição de vozes que preservam a narrativa gravada dos Iúna está subjacente à oralidade característica de *Torto Arado*.

Tal procedimento faz com que se assemelhem, de maneira surpreendente, a parte da tese intitulada "Contanto" e a escrita de *Torto Arado*. Há muitas passagens absolutamente idênticas, se cotejamos a tese científica e a obra literária. Frases inteiras, nomes de pessoas e acontecimentos da vida comunitária são transpostos, integralmente, de *Trabalhar é tá na luta* para *Torto Arado*. Assim, se Itamar fundamenta sua tese com referências literárias, sua obra literária se fundamenta na pesquisa científica.

4. O escritor de *Torto Arado*

Se Torto Arado havia sido perdido na adolescência e a experiência profissional no INCRA reativou sua vontade de concluí-lo, foi o Doutoramento que reuniu todos os elementos necessários para a conclusão da obra. Itamar considerou que a pesquisa científica tinha pouca repercussão: "A gente sabe que o alcance [de um trabalho acadêmico] não é muito grande" (Brasil de Fato, 2021). Assim, decide transformar a experiência com os Iúna, em obra literária: "já escrevi outros romances que não publiquei, mas esse romance, a ideia de *Torto Arado* nunca me abandonou. Então, eu resolvi escrever" (Brasil de Fato, 2021).

Em meados de 2017, Itamar reunia muitos elementos que compuseram o projeto literário de *Torto Arado*. Da leitura dos ditos regionalistas provinha a preocupação com as questões sociais dos sertões brasileiros e, talvez, sua proposta de aproximar a literatura da realidade; de seu trabalho no INCRA, o engajamento político na defesa dos direitos das comunidades quilombolas; de sua inspiração em Aleksievitch, a necessidade de amplificar as vozes das pessoas silenciadas na história; por fim, a escolha pela narração em primeira pessoa a partir de protagonistas femininas. Sobre esse último ponto, Itamar observa que são as mulheres do campo que enfrentam as situações de "maior vulnerabilidade", resistindo contra o machismo, o racismo e a pobreza. Contudo, "paradoxalmente... elas veem exercendo essa posição de liderança nas comunidades", ou seja, são as principais protagonistas na luta pelos direitos das comunidades quilombolas (Roda Viva, 2021).

Esses pressupostos do projeto literário de *Torto Arado* encontram na vivência de longos anos com a comunidade da Iúna o terreno fértil para vicejar. Em quais pontos podemos fundamentar a hipótese de que sua tese contém os elementos fundamentais de *Torto Arado*? Poderíamos sintetizar a dimensão dessa influência em cinco esferas, detalhadas em seguida: oralidade; o ambiente rural em que se desenrola a narrativa; a história da região e da comunidade; elementos do cotidiano comunitário (agricultura, caça, pesca, brincadeiras do jarê, etc.); e, principalmente, a utilização das personalidades do Iúna como personagens de *Torto Arado*.

4.1. A oralidade "estilisticamente poderosa"

Ao transcrever as histórias de vida gravadas em sua pesquisa etnográfica, Itamar observou como "aquela narrativa tinha tanta harmonia, melodia... era algo esteticamente poderoso, estilisticamente poderoso para uma narrativa" (Roda Viva, 2021). Assim, ao invés de tentar "mimetizar a fala dos trabalhadores", procurou "recriar essa linguagem, recriar esse mundo a partir dessa experiência dos falares, da forma de contar história". Daí, em sua opinião, a presença de parágrafos longos em *Torto Arado*: a "força da oralidade me trouxe esse estilo muito próprio que está no romance" (Roda Viva, 2021).

Observamos aqui a influência da escritora bielorussa Svetlana Aleksievitch na incorporação de diversas vozes que compõe uma narrativa com caráter de realidade —como detalharemos mais adiante.

4.2. Água Negra e Iúna

O etnólogo descreve a comunidade como "O povo da Iúna, o povo do Santo Antônio, o povo do Utinga, os quilombolas" (Vieira Junior, 2017, p. 19). Assim, os rios Santo Antônio e Utinga surgem como traços definidores dos moradores. Estes "rios escuros" estão ligados à etimologia do termo Iúna, que "deriva da língua tupi e significa 'água preta'" (Vieira Junior, 2017, p. 147). Água Negra, palco de Torto Arado, é uma transposição literária dessa terra da "água preta" (Iúna).

A geografia também é idêntica, apresentada em grande diversidade de outros elementos: os marimbus, como aspecto definidor da paisagem, com suas áreas alagadas e pantanosas; bem como os fenômenos naturais, como a importância da vazante dos rios para a vida comunitária ou os prejuízos decorrentes da estiagem ou da seca prolongada.

Imagem 1. Vista do marimbus na localidade de Remanso. Fonte: Vieira Junior (2017, p. 186)

A identidade entre Iúna e Água Negra é também indubitável nas características da fauna e da flora: o buriti, que oferece o fruto e a palha com a qual trançam utensílios; o dendezeiro do qual extraem o azeite de dendê; as espécies de peixes como o cascudo e o apanhaí.

Assim, a denominação do território e suas características naturais revelam que a Água Negra é uma tradução literária de Iúna.

4.3. A História da Iúna e as estórias da Água Negra

Água Negra e Iúna também são idênticas em sua história. "Damião, o pioneiro dos trabalhadores" de Água Negra chegou "durante a seca de 1932" (Vieira Junior, 2018, p. 150). O "pioneiro" Marcelino Gonçalves "chegou em Iúna no ano de 1932" (Vieira Junior, 2017, p. 250). Marcelino era filho de Manoel, trabalhador dos garimpos da Chapada da Diamantina, repleta de estórias violentas sobre bandos armados disputando diamantes. Na tese, "as histórias de coronéis e da guerra do garimpo" (Vieira Junior, 2017, p. 82) são descritas com os mesmos termos de *Torto Arado*: as "histórias dos coronéis que dominavam a região e da guerra que embrenharam pelas serras onde estava o diamante" (Vieira Junior, 2018, p. 152).

Não apenas no contexto histórico mais amplo do povoamento da Chapada da Diamantina a ciência e a literatura se entrelaçam, mas também em detalhes mais específicos. Belonísia, narradora da segunda parte de *Torto Arado*, conta:

> Dizem até que quem encontrou o diamante foi um de nossos antepassados. Contam que roubaram dele as pedras sob sua posse, que foram garimpadas no rio Serrano. Que para tirar as pedras de suas mãos chegaram mesmo a acusá-lo de matar um viajante das Minas Gerais. Para não ser morto, teve que contar onde havia encontrado as pedras (Vieira Junior, 2018, p. 152).

No livro *Jagunços e Heróis: a civilização do diamante nas Lavras da Bahia*, Walfrido Moraes relata que um trabalhador chamado Pedro

Ferreiro foi quem divulgou a notícia das lavras de diamantes na região. Com isso, capangas da Chapada Velha o denunciaram (indevidamente) como assassino de um viajante vindo de Minas Gerais. Dessa maneira, para evitar a punição, Pedro foi "obrigado a revelar o lugar da descoberta de diamantes que produziram um verdadeiro alarme na Chapada Velha" (Vieira Junior, 2017, p. 33-34).

Outro personagem conhecido de Lençóis é Dom Obá II d'África, nascido no século XIX, descendente de Alafin Abiodun, soberano do império de Oyó (na atual Nigéria), que resistiu heroicamente à colonização (Vieira Juinor, 2017, p. 114). Essa personalidade histórica surge também em *Torto Arado*: "Dizem que até mesmo nasceu por aqui, filho de um dos trabalhadores das minas de diamante, o neto de um rei de Oyó da África, o neto do último rei a manter o império unido, antes de cair em desgraça" (Vieira Junior, 2018, p. 152).

Dessa forma, o contexto histórico que Itamar romancista descreve em *Torto Arado* é o mesmo que pesquisou anos antes; não apenas nas narrativas quilombolas sobre as origens da comunidade, mas, igualmente, na leitura de obras científicas como as de Walfrido Moraes e Gabriel Banaggia.

Muitos elementos constitutivos da arquitetura da comunidade da Iúna são transpostos, quase integralmente, para Água Negra. O caso mais explícito é o Cemitério da Viração, local real da comunidade que surge no romance. Outro exemplo é a Escola Municipal Irineu Dultra, que recebeu o "nome do proprietário" da Fazenda, da mesma forma que, em *Torto Arado*, "o prédio [da escola] recebeu o nome de Antônio Peixoto... proprietário da fazenda" (Vieira Junior, 2018, p. 74).

Outras histórias específicas de quilombolas são incorporadas em personagens de *Torto Arado*. Marcelino Gonçalves, pioneiro da Iúna, recebeu um "bilhete" do proprietário da Fazenda, recomendando uma família para ser acolhida no sistema de moradia. Esse bilhete é um documento histórico fundamental para a reconstrução da trajetória da comunidade, guardado como uma relíquia.

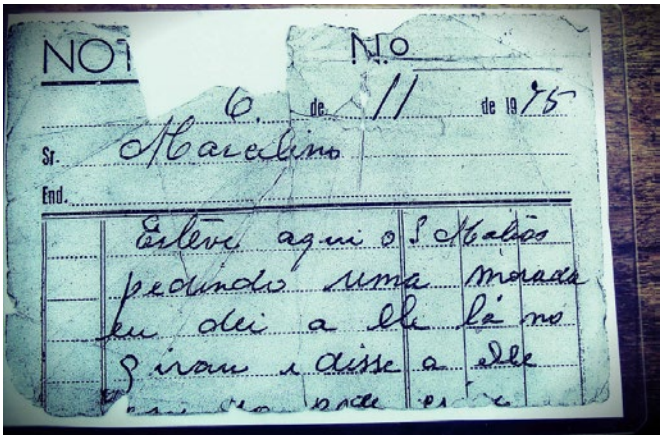


Imagem 2. Bilhete preservado escrito por um dos proprietários e endereçado a Marcelino (morador), para que recebesse Matias e sua família na propriedade. Fonte: Vieira Junior (2017, p. 90)

Em *Torto Arado* esse mesmo bilhete é entregue a Zeca Chapéu Grande, quando chega a Água Negra, pelo gerente Sutério: "Vou te dar esse bilhete para que leve a um senhor preto de nome Damião" (Vieira Junior, 2018, p. 162). Reconhecido como importante documento, o curador guardou o "bilhete num papel manchado (...) quase desfeito pelo tempo". Sabemos que, ao final do romance, é esse bilhete que Bibiana procura para encaminhar a criação de uma associação para defender os direitos dos moradores.

Em seu trajeto para Água Negra, a peregrina Maria Cabocla ouviu de uma terra chamada "Boa Sorte, que tinha terra boa, que tinha casa boa para os trabalhadores" (Vieira Junior, 2018, p. 122). Essa é a história da chegada da família de Creuza Costa: "O povo dava notícia de cá num lugar chamado Boa Sorte que era caminho pra Boa Esperança" (Vieira Junior, 2017, p. 245).

É de se supor, portanto, que logo após defender sua tese, em 2017, Itamar tenha utilizado muitas das leituras bibliográficas e histórias de vida em seu trabalho de redação de *Torto Arado*.

4.4. Cotidiano comunitário

Muitas das atividades corriqueiras realizadas pelos quilombolas da Iúna —e vivenciadas pelo etnólogo Itamar em sua pesquisa antropológica— foram incorporadas na fabulação de *Torto Arado*.

O sistema de morada é analisado de forma crítica na pesquisa: as injustiças do trabalhar gratuitamente na roça dos senhores; a gratidão pelo acolhimento na terra alheia sem poder construir casa de alvenaria; o sofrimento da dura labuta na roça e as privações e adversidades daí provenientes. O cientista nota que "grande parte dos proprietários não permitiam construções de alvenaria como forma de proteger suas propriedades..." (Vieira Junior, 2017, p. 162).

Já o romancista, na poderosa voz de Santa Rita Pescadeira, denuncia com mais eloquência a servidão presente no campo, tributária da instituição da escravidão:

> O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade. Mas que liberdade? Não podíamos construir casa de alvenaria, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam do nosso trabalho. Trabalhávamos de domingo a domingo sem receber um centavo (Vieira Junior, 2018, p. 188).

As questões relacionadas à agricultura familiar são também detalhadas na tese, como, por exemplo, o plantio nas terras férteis das margens dos rios e os riscos da vazante. A lavradora Analice, por exemplo, conta ao pesquisador: "Acontece enchente que arrasa com a roça. Plantavam sabendo que ou a água ia levar ou que a gente ia comer" (Vieira Junior, 2017, p. 167). Da mesma maneira, a família de Zeca, em *Torto Arado*, dizia: "Se a água não levar, a gente come. A água levou tudo" (Vieira Junior, 2018, p. 84).

A pesca também é descrita pelo etnólogo, que acompanha moradores nos rios e marimbus. Itamar nota a importância da chuva na pesca, pois "os peixes chegam, com a enxurrada, de outras regiões" (Vieira Junior, 2017, p. 180). Esse hábito comunitário foi recriado em *Torto Arado*: "após um temporal inesperado", Salustiana "fechou a casa" e levou as filhas "para o rio Santo Antônio, com latas e vara de pescar para capturar os peixes que chegariam com a correnteza" (Vieira Junior, 2018, p. 34).

Em diversas passagens de Torto Arado se destaca a importância econômica do buriti e do azeite de dendê, quando comercializados na feira (Vieira Junior, 2018, p. 53). Trata-se de uma atividade econômica típica da comunidade Iúna, observada em diversas famílias que levam excedentes para comercialização nas feiras de Tanquinho e de Lençóis.

De maneira similar, a pesquisa etnográfica sobre as características do jarê servem como fundamento para a recriação das "brincadeiras",

festividades, atividades de cura e de parto —como veremos mais adiante. Santa Rita Pescadeira, por exemplo, é rememorada pela moradora Quena, pois a encantada era recebida apenas por uma moradora chamada Maria: "Depois que ela morreu não teve mais Santa Rita Pescadeira" (Vieira Junior, 2017, p. 241). A cantiga da santa ("Santa Rita "Pescadeira" cadê meu anzol? Cadê meu anzol, que fui pescar no mar...") é rememorada por Quena e transcrita em *Torto Arado*.

Assim, além das histórias de povoamento da Chapada e os primeiros moradores da Iúna; além das paisagens naturais e elementos arquitetônicos característicos da comunidade, Itamar também fez migrar para sua ficção muitos hábitos que caracterizam o modo de ser desse povo quilombola.

4.5. Personalidades da lúna e personagens de Torto Arado

Os personagens de Torto Arado reproduzem as histórias de vida narradas por quilombolas da Iúna. Ana Chapéu Grande torna-se Donana; o curador Rosalvo Ferreira dos Santos inspira Zeca Chapéu Grande; sua esposa Jovita é Salustiana; a filha Iracema Sacramento é transposta como Bibiana; Albertina vira Belonísia (ambas acompanhadas pelo cão Fusco); Tobias é colhido da história de José Martins, vaqueiro esposo de Albertina; Roxo inspira Severo; e assim por diante. A identidade dos personagens é indubitável, havendo apenas a mudança de nome.

4.5.1. Donana. Ana Ferreira é uma lavradora conhecida pela alcunha Ana do Chapéu Grande. Pariu seu filho Rosalvo no dia 20 de janeiro de 1917 e era adepta do jarê, além de raizeira. Segundo o curador amigo da família, Zé Rodrigues, sua relação com os encantados era forte e recusou o chamado para ser curadora (Vieira Junior, 2017).

Essa personagem real é transposta em Torto Arado como Donana Chapéu Grande, mãe de Zeca. Itamar acrescenta à personagem outros episódios que ouviu na comunidade. A avó da quilombola Jovita, por exemplo, narra histórias antigas: "Ela dizia que via tanto sofrimento, as mulheres, as escravas, no meio da roça trabalhando, ganhava criança no meio da roça, os senhores e as senhoras batiam nos negros" (Vieira Junior, 2017, p. 209). Esta passagem da origem à forma como Donana pariu Zeca: "Ele nasceu no meio de um charco, porque não haviam permitido que sua mãe deixasse de trabalhar naquele dia" (Vieira Junior, 2018, p. 139).

Já a curadora Derina, responsável pelo jarê de Tanquinho, conta que passou por "sofrimentos de origem espiritual quando ainda criança", pois "começaram as ocorrências de combustão involuntária em objetos da casa" (Vieira Junior, 2017, p. 111). Passou por "vinte e seis curandeiros" até que encontrasse a cura. Essa trajetória é incutida na personagem Donana, pois fenômenos sobrenaturais também a assombraram na puberdade: "Donana passou a ver objetos balançarem de forma violenta, o mato seco queimar por onde caminhava, e até mesmo as roupas que secavam no varal desaparecer como palha seca"; "viu portas e janelas baterem onde nem corrente de ar havia, viu a esteira de palha que foi destinada para o seu sono queimar" (Vieira Junior, 2018, p. 140). Salustiana conta que "bateram em dezesseis portas, dezesseis casas de jarê", até que Donana conseguisse a cura.

Em suma, a personagem Donana de *Torto Arado* é composta pela homônima Ana do Chapéu Grande, revestida com histórias dos ancestrais sobre os partos durante a labuta das mulheres e memórias de uma curadora de jarê.

4.5.2. Zeca Chapéu Grande. O personagem Zeca Chapéu Grande é, sem sombra de dúvida, reprodução fiel de Rosalvo Ferreira dos Santos —liderança maior da comunidade da Iúna.

Rosalvo era curador de jarê de grande fama, além de liderar os adjutórios e estimular o povoamento da Iúna, convidando novos moradores.

Imagem 3. Jovita e Rosalvo à porta de casa, em 1998. Fonte: Vieira Junior (2017, p. 105)

Filho de Ana Ferreira, quando jovem Rosalvo "passou seis meses sendo considerado como louco", vivendo em andrajos, na caatinga, ao lado de onças (Vieira Junior, 2017, p. 210). Essa loucura, sinal de seu dom como curador, é retratada no personagem Zeca Chapéu Grande, quando "enlouqueceu e foi viver no mato com uma onça por semanas" (Vieira Junior, 2018, p. 11).

O personagem de *Torto Arado* incorpora inúmeras passagens da vida de Rosalvo, seja na lida como lavrador, seja como parteiro e curador. Sendo conhecido no tratamento de "loucura e alcoolismo", Rosalvo recebeu em sua casa uma moça que desapareceu por dias e foi encontrada dormindo nas sepulturas do cemitério da Viração (Vieira Junior, 2017, p. 211). Trazida para Rosalvo "amarrada a cordas", passou seis meses em sua casa, tal como ocorreu com a personagem Crispina de *Torto Arado*.

Rosalvo realizava partos sob a companhia do encantado Velho Nagô, com o hábito de tocar com os pés a barriga da parturiente. Contudo, "não se sentia à vontade para tocar nos corpos delas [as mulheres] em circunstâncias de tamanha intimidade", transmitindo o ofício de parteira à sua esposa Jovita (Vieira Junior, 2017, p. 120). Tais detalhes foram

aproveitados nas histórias de parto protagonizadas por Zeca Chapéu Grande, que também transmitiu seus saberes para sua esposa Salustiana.

Nas brincadeiras de Jarê, "Rosalvo incorporava encantados femininos" (Santa Bárbara, Mãe D'água e Nanã), e "ficava com raiva" e, certamente, constrangido: "nesses momentos era necessário se despir da masculinidade habitual... para vestir trajes femininos, saias longas e rodadas e outros adornos" (Vieira Junior, 2017, p. 215). Da mesma forma: "Zeca Chapéu Grande se envergonhava de ter que deixar as calças que honravam a sua posição de liderança na fazenda, como pai espiritual, e vestir saias, emprestando seu corpo a uma mulher" (Vieira Junior, 2018, p. 46).

Reproduz-se na obra literária a passagem em que Rosalvo faz o pedido ao então prefeito Emanuel Maciel (Manu) para construir a escola na comunidade (Vieira Junior, 2017, p. 220) —como fez Zeca, em *Torto Arado*.

O personagem Zeca Chapéu Grande, além de reproduzir muitas das histórias narradas sobre Rosalvo, também incorpora falas de outros moradores do povo Iúna. Quando Zeca explica o significado de "pedir morada", afirma: "Pedir morada é quando você não sabe para onde ir, porque não tem trabalho de onde vem (...) aí você pergunta pra quem tem e quem precisa de gente para trabalho 'moço, o senhor me dá morada'" (Vieira Junior, 2018, p. 157). Essa fala é retirada de um diálogo com Roxo, liderança da Iúna, quando afirma: "Morada é quando uma pessoa não sabe pra onde vai e diz: 'Moço, você pode me dar uma morada na sua fazenda?'" (Vieira Junior, 2017, p. 88).

Em suma, na construção da personagem Zeca Chapéu Grande, Itamar incorpora os atributos e as histórias sobre o curador Rosalvo. Nessa última passagem, observamos que não apenas as pessoas e os acontecimentos são reproduzidos, mas também a oralidade e as formas de falar dos quilombolas.

Os entrevistadores Angelo Corrêa e Itamar Santos (SP Review, 2021) perguntaram: "Zeca Chapéu Grande, personagem central do livro, é líder do Jarê, religião afro-brasileira, praticada na região da Chapada Diamantina (...) De onde a inspiração para construí-lo?". O escritor, contudo, dá uma resposta evasiva: "A inspiração veio dos trabalhadores rurais que conheci ao longo de minha vivência no campo e também das histórias que me foram contadas pelos que conviveram com homens da grandeza deste personagem".

Pelas associações feitas anteriormente, é indubitável que Zeca reproduz Rosalvo. Contudo, Itamar preferiu omitir a fonte de sua "inspiração".

4.5.3. Salustiana. Jovita é importante liderança comunitária da Iúna, consagrada como parteira de muitos "filhos de pegação". Sua trajetória ao lado de Rosalvo é lembrada em diversos episódios que permitem associá-la a personagem Salustiana.

Na condição de parteira, como vimos, Jovita aprende o ofício com Rosalvo, a partir de sua dificuldade e constrangimento em lidar com o corpo feminino e a intimidade das mulheres. Após a morte do curador, a parteira desenvolveu um problema com o alcoolismo —tal como Salustiana após a morte de Zeca.

Muitas outras passagens são coincidentes. Nas narrativas da Iúna, a comunidade alerta os familiares de Rosalvo para que retirassem a mão do curador falecido de sua "cabeça" (Vieira Junior, 2017, p. 110). Essa mesma sugestão é feita em *Torto Arado*: "Você tem que tirar a mão de seu pai da cabeça, comadre" (Vieira Junior, 2018, p. 63).

Na vida real da Iúna, Jovita procura por um curador da cidade de Cachoeira para que lidasse com o local onde ocorriam as brincadeiras do jarê, após o falecimento de Rosalvo. O curador visitante "desmanchou a casa debaixo de reza". Nessa ocasião, o pai de santo pergunta a Jovita se daria continuidade as atividades religiosas, e, a partir de sua negativa, indaga: "e se Rosalvo deixou alguma força boa, eu posso possuir?" (Vieira Junior, 2017, p. 223). Tal passagem é reproduzida em *Torto Arado*, exatamente da forma como foi narrada na comunidade, com pergunta similar do curador: "Se tiver alguma força nessa casa, a senhora vai querer, dona Salustiana? Para seguir a sina de seu marido? (...) Então, posso tomar para mim?" (Vieira Junior, 2018, p. 165).

Percebe-se que não são estórias mais gerais que poderiam ter sido ouvidas por Itamar em outras comunidades. São detalhes bem específicos que o antropólogo gravou das narrativas comunitárias e o escritor incorporou em sua obra literária.

4.5.4. Albertina da Iúna e Belonísia de Água Negra. Albertina possui um lindo oratório, com uma "latinha de refrigerante da marca 'Fanta' como suporte para as flores artificiais" (Vieira Junior, 2017, p. 224). Belonísia montou um altar em que havia "uma garrafa de *Coca-Cola* com ramalhetes de sempre-vivas" (Vieira Junior, 2018, p. 117).

Imagem 4. Albertina ao lado do altar dos santos, na sala de sua casa. Fonte: Vieira Junior (2017, p. 225)

Albertina possui uma "visão negativa do casamento": "Aceitei casar e me arrependi depois (...) Homem só presta pra infernizar". Seu marido, o vaqueiro José Martins, "começou a 'desfazer' dos poderes dos encantados, sugerindo que uma curadora da casa era uma charlatã". Teria sido amaldiçoado e "sofreu o acidente de cavalo que o mataria" (Vieira Junior, 2017, p. 226). Da mesma forma, Belonísia se irritava com as queixas de Tobias e se arrepende de seu casamento. Sabemos que Tobias morre exatamente no dorso de seu cavalo, em um acidente originado por caçoar e menosprezar os poderes de uma curadora de jarê.

As habilidades da personagem Belonísia na agricultura também eram surpreendentes, frequentemente comparadas àquelas dos homens. Igualmente, Albertina se orgulha: "Eu botava roça que, perante a Jesus, nem todo homem botava roça que eu botava, acredita?" (Vieira Junior, 2017, p. 227).

Essas viúvas que vivem sozinhas na roça tem um cão com o mesmíssimo nome: Fusco, outra marca irrefutável da criação literária de *Torto Arado* como réplica ficcional da Iúna.

4.5.5. Outros personagens de Torto Arado reproduzidos do povo da Iúna. Há muitas outras semelhanças, não tão contundentes como as anteriores. Bibiana tem traços inspirados em Iracema Sacramento, filha de Jovita e Rosalvo. Na Iúna, Iracema foi professora, ao substituir um profissional afastado do trabalho. É liderança comunitária e foi a presidente da associação em 2009, quando acolheu o servidor do INCRA, Itamar. De acordo com o etnólogo, Iracema foi a herdeira da importância política de Rosalvo na vida coletiva, em "atividades relacionadas aos direitos da comunidade" (Vieira Junior, 2017, p. 204). Igualmente, Bibiana substitui uma antiga professora na escola de Água Negra e desenvolve importante papel no resgate da ancestralidade quilombola e na luta por seus direitos.

Já Severo, rememorado pela ousadia e pela politização, assemelha-se a Roxo do Iúna: "desde sempre... mobilizado com lideranças do grupo para participar e incentivar a criação da associação, além do processo de autorreconhecimento na Fundação Cultural Palmares e no INCRA" (Vieira Junior, 2017, p. 232). Diferente de Severo, assassinado quando foi formalizar a associação de moradores, Roxo "foi o primeiro presidente da associação e, desde então, tem participado de muitos encontros sobre a questão quilombola, em Lençóis e outras cidades" (Vieira Junior, 2017, p. 233).

Em suma, em detalhes muito específicos e indubitáveis se pode afirmar que a fabulação de *Torto Arado* foi uma recriação ficcional da história e dos personagens da comunidade quilombola da Iúna, pois as semelhanças são impressionantes. Embora seja inquestionável, não é um processo de criação literária admitido abertamente por Itamar, que prefere não revelar diretamente as fontes reais de sua grande obra.

5. Processo de criação de *Torto Arado*

Em sua tese de doutoramento, Itamar se inspira em Svetlana Aleksievitch como referência literária que fundamenta suas pesquisas sobre as comunidades quilombolas. Esta pista sugere que a escritora bieolorussa também pode ter influenciado o processo criativo de *Torto Arado*. A seguinte passagem de Aleksievitch é citada na tese de Itamar:

> Quanto a mim, eu me dedico ao que chamaria de história omitida, aos rastros imperceptíveis da nossa passagem pela Terra e pelo tempo. Escrevo os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos pensamentos e das palavras. Tento captar a vida cotidiana da alma. A vida ordinária de pessoas comuns (Aleksievitch, 2016, p. 40).

Portanto, Svetlana Aleksievitch procura colher os depoimentos das pessoas comuns —frequentemente silenciadas e invizibilizadas— para narrar um outro lado da história. Essa perspectiva historiográfica é muito comum em produções científicas a partir da década de 1960, em autores da micro história, por exemplo. Em outro trecho, destaca: "O que me interessa é o pequeno homem. O pequeno grande homem, eu diria, porque o sofrimento o torna maior". Concluindo: "Nos meus livros, ele próprio conta a sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história" (Aleksievitch, 2016, p. 42). No contexto soviético, o "pequeno homem" (*Málenki tchelovek*) é o cidadão humilhado e oprimido em um sistema desigual. Contar as estórias das pessoas comuns é, portanto, comprometer-se com as pessoas mais vulneráveis.

Assim, a vencedora do prêmio Nobel de 2015 possui um enfoque afetivo pautado nos "sentimentos" e acredita que as situações de "sofrimento" tornam a pessoa "maior". Em suas obras literárias, Svetlana Aleksievitch, tem se dedicado a esse "memorial do sofrimento": das mulheres durante a guerra, dos envolvidos no desastre nuclear de Tchernóbil ou dos jovens em sua relação com o suicídio.

As pessoas comuns em momento de sofrimento narram elas próprias suas histórias que são incorporadas na obra literária. Esse aspecto é típico da linguagem de Aleksievitch: a polifonia ou o "coro de vozes". Como observa Arthur Marchetto (2018, p. 07), o recurso estilístico da polifonia é característico da literatura soviética: "O romance polifônico não faz com que o discurso do narrador se sobreponha às vozes dos personagens....". Como um coro de vozes múltiplas, questiona-se a autoria individual, pois se trata de uma obra aberta à construção coletiva. Assim, Aleksievitch (2016, p. 44) promove uma ruptura com a literatura: "Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a verdade como ela é. Exige-se uma 'supraliteratura', uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar". Ou seja, ao ser uma autoria coletiva de pessoas comuns que narram seus momentos de sofrimento, rompe-se com a criação individual do escritor.

Como tais processos de criação literária poderiam contribuir para compreender a fabulação de *Torto Arado*?

Não há dúvida de que Itamar incorpora esse compromisso com as pessoas comuns em sofrimento, originado por um sistema de servidão. Esse engajamento político o acompanha como agente público, pesquisador e escritor. Também coleta narrativas que revelam outro lado da história, da perspectiva daqueles sujeitos invizibilizados.

Torto Arado incorpora muitas falas de quilombolas, no que Itamar nomeia como "justaposição" de narrativas —similar ao coro de vozes da escritora bielorrussa. Contudo, Itamar não pretende romper com a literatura ou se privar do "direito de inventar", pois incorpora as situações comunitárias e as vozes dos quilombolas em uma narrativa fabulada de antemão.

Talvez a ligação maior entre a poética de Svetlana Aleksievitch e aquela de Itamar seja um compromisso com a realidade. A bielorussa se expressa jornalisticamente, pretendendo a verdade dos fatos; Itamar revela a "realidade do campo brasileiro", mas de forma literária, histórica e antropológica. Esse aspecto fica mais evidente no trecho de *Torto Arado* que relata a morte de Severo, sua liderança comunitária. O acontecimento foi noticiado no dia 08 de agosto de 2017, quando seis quilombolas da Iúna foram assassinados —depois, portanto, da conclusão de sua tese. Segundo a polícia, estariam envolvidos com o tráfico de drogas, mesma acusação que justificou o assassinato de Severo. Ou seja, Itamar parece incorporar esse fato real em sua ficção pelo compromisso de apresentar a violência no campo como uma constante nos sertões brasileiros.

O que caracteriza a criação artística de Itamar é a importância da antropologia: seu empenho em compreender a alteridade. Após o pesquisador partilhar a vida com pessoas do campo; o escritor traz essas personagens para sua vida cotidiana. Por isso Itamar diz que "convive com as personagens", transportando-se para o universo ficcional: "Eu escrevo como se vivesse aquela realidade" (Roda Viva, 2021); ou "Não é apenas contar algo, mas me deslocar para o mundo da minha história e narrar a partir das personagens que o habitam" (Continente Online, 2020).

Como notou Guilherme Domingos (2019) na crítica de *A Oração do Carrasco*: "O grande mote do texto de Vieira Junior é a alteridade". Assim, os personagens literários, inspirados nas pessoas das comunidades, conseguem se apresentar em sua alteridade, com grande força afetiva de quem partilhou seus sentimentos, perspectivas e modos de vida. Assim, tanto quanto é libertador o contato com as comunidades quilombolas e sua ancestralidade, o fazer literário é emancipador: "Para mim, a literatura é esse terreno da liberdade que nos permite

ser o outro. Esse exercício é o que mais me atrai, o de viver outras vidas...” (Publica, 2021).

Considerações finais

Podemos sintetizar o processo de criação de *Torto Arado* a partir da seguinte trajetória: o jovem Itamar possuía o manuscrito de um romance protagonizado por duas irmãs que viviam com o pai em uma comunidade sertaneja; após muitos anos, retoma essa narrativa da adolescência ao se deparar com as comunidades tradicionais reais nas quais convivia na condição de servidor público do INCRA; essa trajetória o conduziu à pesquisa de doutoramento, em que, como etnólogo, conviveu com as pessoas da comunidade e gravou suas histórias de vida; ao constatar que o texto acadêmico tem uma circulação muito restrita, decide finalizar seu projeto literário da juventude; utiliza as transcrições das histórias de vida dos Iúna como matéria-prima para criar o ambiente, o cotidiano e os personagens centrais de sua ficção; se faz valer, inclusive, da oralidade das narrativas para caracterizar o estilo da linguagem; por fim, recria ficcionalmente as vivências comunitárias, convivendo com suas personagens transportadas para esse universo criativo. Podemos pensar que se manteve o foco narrativo da juventude nas irmãs Bibiana e Belonísia, assim como o título da obra, mas, indubitavelmente, todos os outros elementos colheu de suas atividades como servidor do INCRA e etnólogo.

O compromisso político com o sofrimento das pessoas comuns e com a necessidade de disseminar as vozes silenciadas pela história, aproxima a criação literária de Itamar Vieira Junior com a premiada escritora Svetlana Aleksievitch —que serviu, inclusive, de referência para o romancista brasileiro. Contudo, observamos que Svetlana Aleksievitch promove uma ruptura com a literatura em dois pontos fundamentais: a pretensão de narrar a “realidade” (em tensão com a ficção) a partir das vozes coletivas (em crítica à autoria individual do escritor). Observamos como Vieira Junior não acompanha a ousadia da escritora biolorussa, pois reafirma a importância da criação ficcional e a autoria individual. É exatamente nesse sentido que sua obra se aproxima dos clássicos romances regionalistas brasileiros: uma ficção de autoria individual pautada na denúncia das formas desumanas de vida, experimentadas por cidadãos alijados em seus direitos fundamentais e invisíveis para a história. O marco da criação de Vieira Junior é a fusão entre a literatura e a ciência, especialmente na postura fenomenológica e antropológica de respeito à alteridade.

Vieira Junior desvela o sertão profundo. Seu respeito à alteridade o permite ser o outro; seu exercício, como etnógrafo e escritor, é abrir-se ao devir da diversidade dos modos de ser. Com isso, em seu trabalho como funcionário público, cientista ou escritor, oferece a visão de um outro Brasil e também nos convida a vivenciar com empatia essa alteridade. Quiçá pudéssemos sentir, assim, os sofrimentos, a servidão, e a violência que assolam os sertões brasileiros e nos engajar —como faz Itamar e as lideranças quilombolas— na construção democrática de um país onde todos os cidadãos tenham respeitados seus direitos e possam ser sujeitos de sua própria história.

BIBLIOGRAFIA

Aleksiévitch, A. (2016). *Vozes de Tchernóbil. A história oral do desastre nuclear*. Companhia das Letras.

Brasil de Fato (Ed.) (2021). *Itamar Vieira Jr: “O Brasil está encalhado no passado, que resiste em ser superado”*. https://bit.ly/3Dy9tqk

Como eu escrevo (Ed.) (2018). *Como escreve Itamar Vieira Junior*. https://comoeuescrevo.com/itamar-vieira-junior/

Continente Online (Ed.) (2020, 20 de dezembro). *Minhas origens me motivaram a escrever essa história*. https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/rminhas-origens-me-motivaram-a-escrever-essa-historiar

Domingos, G.P. (2019, junho). A oração do Carrasco. *Literafro*. http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1199-itamar-vieira-junior-a-oracao-do-carrasco

Marchetto, A. (2018). Vozes anônimas da União Soviética: o trajeto estilístico de Svetlana Aleksiévitch. In *Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. http://sbpjor.org.br/congresso/index.php/sbpjor/sbpjor2018/paper/viewFile/1453/948

Publica (Ed.) (2021, 04 de fevereiro). *Itamar Vieira Junior e seu ‘Torto Arado’, uma declaração de amor à terra*. https://apublica.org/2021/02/itamar-vieira-junior-e-seu-torto-arado-uma-declaracao-de-amor-a-terra/

Roda Viva (2021, 15 de fevereiro). *Entrevista Itamar Vieira Junior*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Mu9iUc2UHBQ

SP Review (Ed.) (2021) *Itamar Vieira Junior: as muitas vidas na literatura*. http://saopauloreview.com.br/itamar-vieira-junior-as-muitas-vidas-na-literatura/

Vieira Junior, I.R. (2017). *Trabalhar é tá na luta*: Vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Vieira Junior, I. (2018). *Torto Arado*. Grupo Leya.

SOBRE O AUTOR

Ricardo Mendes Mattos é doutor em Psicologia da Arte pela Universidade de São Paulo (Brazil), instituição na qual conclui seu pós-doutoramento, em 2021. Desenvolve pesquisas etnográficas sobre as expressões da cultura popular dos sertões de São Luiz do Paraitinga (São Paulo/Brazil). É autor dos livros: *Fandango Caiçara de Ubatuba: memórias de um mestre caiçara* (Malungo, 2021); *Jongo em São Luiz do Paraitinga/Brazil* (Novas Edições Acadêmicas, 2019); *Zé da Escola: artista popular* (Malungo, 2019); *Brão: o canto de trabalho dos mutirões em São Luiz do Paraitinga* (Malungo, 2018); *Calango em São Luiz do Paraitinga* (Malungo, 2016).

Gabriele Oliveira Teodoro
ROTURA, 2 (2021): 58-63
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/52

O processo de criação entre literatura e pintura no Modernismo brasileiro através do *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti

The creation process between literature and painting in Brazilian Modernism through the *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, by Anita Malfatti

Gabriele Oliveira Teodoro
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Juiz de Fora
Juiz de Fora, Brasil
gabrieleteodoro91@gmail.com

RESUMO

Um fenômeno característico do Modernismo brasileiro é o retrato pictórico de escritores por pintores, seus contemporâneos. Essa pesquisa enfoca a relação entre pintura e literatura, tomando por objeto de estudo o *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti. Na presente abordagem, consideramos a referida obra como um exemplo de interação entre modernismo literário e pictórico; em outras palavras, defendemos que o retrato não é apenas uma interação entre Andrade e Malfatti, mas entre seus projetos estéticos. O objetivo deste artigo, portanto, é evidenciar que a obra de Anita Malfatti feita para Mário de Andrade articula pontos de interação, concordância e mútuo suporte entre pintura e literatura. Em uma perspectiva intermidiática, argumentamos que a literatura e a pintura modernista brasileira interagiram de forma complexa para construir o Modernismo brasileiro em um processo de criação coletiva. E, para ilustrar esse processo, realizamos uma análise formal da obra Retrato de Mário de Andrade I, 1922. O objeto representado neste retrato é construído tanto pela pintura de Anita Malfatti, quanto pela literatura de Mário de Andrade, ambos interessados na figura do Pierrô (personagem teatral da *Commedia dell'Arte*). Dessa forma, a metodologia que estrutura esta pesquisa é o levantamento bibliográfico e a análise documental. Para estruturar a análise e esclarecer questões teóricas que sustentam a argumentação, recorremos a trabalhos dos diferentes campos mobilizados nesta pesquisa, em especial aos estudos de Intermidialidade e História da Arte, com foco no Modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Retrato, Modernismo, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Processo de criação

ABSTRACT

A characteristic phenomenon of Brazilian Modernism is the pictorial portrait of writers by painters, their contemporaries. This research focuses on the relationship between painting and literature, taking as object of study the *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, by Anita Malfatti. In this approach, we consider this work as an example of interaction between literary and pictorial modernism; in other words, we argue that the portrait is not only an interaction between Andrade and Malfatti, but between their aesthetic projects. The aim of this article, therefore, is to show that Anita Malfatti's work for Mário de Andrade articulates points of interaction, agreement and mutual support between painting and literature. From an intermedial perspective, we argue that modernist literature and painting interacted in a complex way to build the Brazilian Modernism in a collective creation process. And, to illustrate this process, we carried out a formal analysis of the work *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922. The object depicted in this portrait is constructed both by the painting of Anita Malfatti, and by the literature of Mário de Andrade, both interested in the figure of Pierrot (theatrical character of the *Commedia dell'Arte*). Thus, the methodology that structures this research is the bibliographic survey and document analysis. To structure the analysis and clarify theoretical questions that support the argumentation, we used works from the different fields mobilized in this research, in particular the studies of intermediality and art history, focusing on Brazilian Modernism.

KEYWORDS

Portrait, Modernism, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Creation process

Direitos de Autor (c) 2021 Gabriele Oliveira Teodoro
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

1. Introdução

A retratística de escritores no Modernismo brasileiro é um fenômeno artístico de notável importância no século XX. Nesse período, as representações do escritor Mário de Andrade são frequentes, em virtude de sua relevância como escritor e intelectual. No presente artigo, trataremos da relação entre pintura e poesia através da análise do *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti. Ao longo do texto argumentamos que o retrato, fruto do processo coletivo de criação entre pintor e escritor (Anita Malfatti e Mário de Andrade) sintetiza princípios do projeto estético modernista tanto na pintura quanto na poesia.

O historiador Hans Maes (2015), em seu estudo sobre o retrato e a filosofia, indica que a origem etimológica da palavra retrato vem do latim *retrahere*, que significa copiar (p. 4). Contudo, essa definição não abarca as complexidades mais notáveis desse tipo de obra, fruto de um processo semiótico, comunicacional, fortemente dependente de contexto. Nele, podem ser observadas propriedades de identidade e percepção, e, assim, o retrato abrange o caráter, personalidade, relacionamentos, profissão, idade, gênero, status e situação social do retratado. Em todos os períodos, o retrato teve que lidar com a ideia de mimese, seguindo regras estritas de produção. Entretanto, no Modernismo brasileiro, os padrões estéticos adotados pelos pintores ultrapassaram a ideia de semelhança e verossimilhança.

A execução de uma obra de arte depende do processo coletivo de criação, no qual todos participantes atuam na construção do objeto. Para discutir o conceito de criação em grupo, recorremos ao sociólogo da arte Howard Becker (2010), que em sua análise do campo artístico, discorre sobre a cooperação entre os indivíduos que realizam as obras e confere a esse elemento um destaque maior do que aquele dado às obras em si ou aos seus criadores convencionalmente definidos. Nesse sentido, é possível entender que, no Modernismo brasileiro, as obras literárias e pictóricas são resultado da ação coordenada de todos os artistas no processo de criação e realização. Sobre a configuração de movimentos artísticos, Claus Clüver (2001), especialista em Intermidialidade, afirma: "O que caracteriza os movimentos modernos são programas e manifestos compartilhados por artistas de vários campos" (p. 350). Nesse período, trocas, parcerias e intercâmbios entre artes distintas se intensificaram, principalmente entre literatura e pintura. Nesse contexto, as poéticas visuais dos pintores e as imagens verbais dos escritores modernistas são representações estéticas que foram absorvidas e traduzidas das vanguardas europeias. Pintores e escritores modernistas usaram elementos típicos do país como referências originadoras de valores, ideias e temas, instituindo um diálogo intermidiático entre as artes, levando a complementação entre palavra e imagem, arte visual e escrita.

O campo de estudo sobre as relações entre textos de sistemas diferentes é nomeado Intermidialidade —definida como "relações intermodais nas mídias" (Elleström, 2010, p. 37) e como "cruzamento de fronteiras midiáticas" (Rajewsky,RAJEWSKY, 2012, p. 52). Esse fenômeno estético dos retratos de escritores por pintores modernistas se configura como um mecanismo especial de relação entre as mídias poesia e retrato. Para Clüver (2001), uma ampla visão do que seja a arte se estrutura por meio do conhecimento das distintas manifestações estéticas, das aproximações e especificidades de cada uma delas. Os estudos intermídia têm uma grande importância na investigação do Modernismo, uma vez que o diálogo entre as artes foi um dos frequentes recursos utilizados na composição de obras do período.

Para exemplificar as relações intermidiáticas no processo de criação entre literatura e pintura, além da introdução, organizamos o artigo em quatro seções. Na seção dois, apresentamos características do projeto estético modernista na literatura e na pintura, e discorremos sobre a relação de influências artísticas mútuas entre Anita Malfatti e Mário de Andrade. Na seção três, analisamos formalmente a obra *Retrato de Mário de Andrade I* e exploramos a ideia central do artigo: Pierrô como síntese da obra de Anita Malfatti e Mário de Andrade.

2. Projeto estético modernista no retrato e na poesia

O projeto estético do Modernismo é caracterizado pela substituição de uma linguagem tradicional por uma nova linguagem moderna, que rompe com o modelo acadêmico. Mário de Andrade (1942), um dos escritores brasileiros mais importantes e fundador do Modernismo, apresenta as diretrizes do movimento: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Segundo o poeta, "Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte" (Andrade, 1942, p. 249). Os modernistas tornaram o terreno fértil para toda produção literária e pictórica subsequente com seu espírito inovador. Apontaremos algumas características do Modernismo na literatura e na pintura a seguir.

O Modernismo na poesia brasileira é caracterizado, segundo o pesquisador em literatura Jair Braga (2006), pelo problema da formação de estruturas, no emprego da linguagem, da unificação da forma, no significado social do próprio artista, na estética amplamente simbolista, e na concepção vanguardista[1] (Braga, 2006, p. 14-18). As principais características da poesia modernista elencadas por Gleidys Maia (2006), em sua tese sobre o movimento, são (i) experimentação de uma linguagem coloquial na literatura; (ii) exploração de temáticas do cotidiano; (iii) valorização de temas de caráter nacionalista; (iv) estudo da identidade nacional (Maia, 2006, p. 108-110).

Como uma das principais figuras do modernismo brasileiro, Mário de Andrade reconhece anos depois que "o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa" (Andrade, 1942, p. 14). Convergente a essa visão, o sociólogo Sérgio Miceli (2003, p. 20) comenta que influências "estrangeiras" teriam organizado a formação estética dos artistas modernistas, tanto na literatura quanto na pintura, e que a rede de sociabilidade dos artistas traduziu as vanguardas europeias.

Nesse modelo de organização estética coletiva, a experimentação destruiu as barreiras da linguagem tradicional, acrescentando-lhe a força libertadora e ampliadora do folclore e da literatura popular, como defende o crítico de Mário de Andrade, João Lafetá (2004, p. 57).

No âmbito da pintura, o Modernismo, mesmo que influenciado pelos movimentos artísticos internacionais, conseguiu revolucionar os padrões estéticos das artes plásticas. O historiador de arte Meyer Schapiro (1996) aponta três características da pintura moderna:

1 Segundo a historiadora de arte e crítica Marilia Ribeiro (2015), delineiam-se as seguintes características vanguardistas: possuem o caráter militante, revolucionário e utópico, acredita-se que a arte tem a missão de construir um novo homem, um novo mundo e uma nova ordem social; usam palavras de ordem, manifestos, estratégias de choque e produção de eventos provocativos; articulam-se como um grupo de artistas em torno de um líder intelectual, visando à realização de ações que integram as várias manifestações artísticas; questionam a instituição artística burguesa, o circuito artístico e as categorias da obra de arte, rompendo a distância entre a arte e a vida (pp. 115-125).

arbitrariedade no uso das formas, ausência de imagens figurativas, e liberdade no uso das cores e técnica. A utilização de materiais diversos permitiu explorar novos efeitos (volumes, texturas, planos).

Podemos observar essas características na retratística de poetas do Modernismo. Em grande parte das obras, não há preocupação com a verossimilhança. São utilizadas pinceladas carregadas, cores majoritariamente saturadas, formas geometrizadas, linhas interseccionalizadas, além de manchas com transições cromáticas que causam o efeito de desconexão mimética com o objeto representado.

Dessa forma, artistas modernistas rompem com padrões estéticos tradicionais e formais acadêmicos de representação. No retrato pictórico de escritores, é possível observar essa mescla, formada pelas diversas questões que marcaram a poesia e a pintura ao longo desse período. A partir das pesquisas de Braga (2006), Maia (2006) e Lafetá (2004), podemos citar as principais características em comum entre o modernismo literário e o pictórico: quebra de padrões de movimentos antigos, liberdade de criação, valorização de temas de caráter nacionalista, experimentação, expressão de questões políticas e sociais nas obras.

Para compreender a influência entre literatura e pintura no processo do *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, é necessário investigar qual é a relação entre o projeto estético do escritor Mário de Andrade e o trabalho da pintora Anita Malfatti. O ponto de convergência inicial entre os dois foi em 1917, quando Mário de Andrade visitou a exposição de Anita Malfatti. A *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, foi considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o estopim para a mobilização dos artistas idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, como argumenta a pesquisadora Tameny Romão (2013, p. 22).

Em conferência de 1942, em comemoração do 20º aniversário da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade recorda sua visita à exposição de Malfatti, e faz um balanço do movimento:

> A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica "histórica", sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne; o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas. Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o "Homem Amarelo", a Estudante Russa", a Mulher de Cabelos Verdes". E a esse mesmo "Homem amarelo" e de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim (Andrade, 1974, p. 232).

Já a perspectiva da pintora sobre o encontro com o escritor é registrada no livro *Cartas a Anita Malfatti*, organizado pela historiadora da arte Martha Batista (1989). Na carta para Mário de Andrade, Anita Malfatti descreve a visita de Mário de Andrade à exposição destacando um ponto de tensão que marcou o encontro inicial.

> [...] Mário de Andrade começou a rir e não podia parar. Ria alto, descontroladamente. Eu, que já andava com raiva, fui tomar satisfações. Perguntei: "O que está tão engraçado aqui?" e quanto mais eu me enfurecia, mais ele ria. Dias depois, ele voltou numa chuvarada, respingando água de todos os lados —só o ataque de riso tinha acabado. Deu-me um cartãozinho —"Sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Vou sair de São Paulo". Então muito sério e cerimoniosamente ofereceu-me um soneto parnasiano sobre a tela *O homem amarelo* e acrescentou: "Estou impressionado com este quadro, que já é meu, mas um dia virei buscá-lo" (Andrade, 1989, p. 16).

Daí em diante eles passaram a se encontrar e discutir poesia e arte, formando posteriormente o Grupo dos Cinco, do qual faziam parte também Tarsila do Amaral e os escritores Oswald de Andrade e Menotti del Picchia (Batista, 2012, p.137). Segundo o sociólogo da arte Mauricio Silva (2018), o grupo contribuiu com obras importantes no que se refere à experimentação linguística, criação coletiva e à temática inventiva e figurativa de elementos nacionais (p. 88).

A relação de Mário de Andrade com o expressionismo, segundo o historiador e filósofo José Avancini (1998), iniciou desde esse contato com a exposição de Malfatti. A pintura expressionista tinha como principais características: a deformação sistemática, o abandono da expressão do objeto em favor da expressão subjetiva, e a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica (Avancini, 1998, pp. 143-185).

Essa aproximação com a produção pictórica de Anita Malfatti trouxe novas direções para os estudos de Mário de Andrade, os quais resultaram na renovação do seu trabalho. Em 1921, ele publicou um artigo em defesa de Anita Malfatti, por reconhecer a influência que a artista e o expressionismo exerceram em sua produção literária. No fim do mesmo ano, como indica Tameny Romão (2013, p. 26), Malfatti realizou o primeiro retrato a óleo do escritor, do qual será apresentada uma análise formal nos parágrafos a seguir.

3. Análise do *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti

Na obra apresentada na Figura 1, o foco da composição está no centro: o escritor está em um traje de gala, o terno é representado colorido e a camisa é branca com gravata-borboleta. Mário de Andrade é apresentado com a cabeça sutilmente inclinada para a direita, calvo, com olhar profundo emoldurado por seus óculos redondos. O fundo do retrato possui faixas azuis, verdes, amarelas e vermelhas (Miceli, 2003, p. 117).

Na tela, predominam as cores vivas, com ênfase no amarelo ouro, tom que caracterizava a pintora nesta fase. Outras cores em destaque no quadro são azul, verde e branco. A artista evidencia traços fisionômicos do poeta, como seu queixo marcado. Rubens Borba de Moraes (2011), um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, em suas lembranças publicadas posteriormente, relata algumas características de Mário de Andrade:

> Tinha as mãos grandes de pianista, e peludas. Os traços bem marcados. Os cabelos pretos perdeu-os muito cedo, ficou com uma vasta careca. Era o queixo que o enfeiava. Os olhos, ainda que muito pequenos e míopes, pareciam vivíssimos. A fisionomia era tão expressiva que nela se liam todas as suas emoções. Os lábios estavam quase sempre abertos [...] (Moraes, 2011, p. 151).

Figura 1. *Retrato de Mário de Andrade I*, 1922, por Anita Malfatti. Fonte: Wikiarte (2021)

De acordo com Jason Tércio (2019), na biografia sobre Mário de Andrade, o retrato foi produzido após o escritor publicar a série de sete artigos nomeada *Mestres do Passado*[2], feita para o *Jornal do Commércio*. Segundo o referido autor: "Anita o recebeu no atelier toda de branco, ele de terno preto e gravata borboleta, que raramente usava" (Tércio, 2019, p. 114). Inspirado na tela de Anita, Andrade produz o texto *No Atelier* que descreve todo processo da criação do quadro, em 1922.

No texto *No Atelier*, o poeta narra o modo pelo qual Anita misturava as cores. Segundo Andrade (1989): "criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação". Continua Mário de Andrade no texto:

> Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...[...]. Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além da cor terrosa das inquietações... (Andrade, 1989, p. 48).[3]

A recepção da obra por Mário de Andrade foi retomada por Maurício Silva (2018, p. 118) em sua tese sobre Mário de Andrade e o grupo dos cinco. Segundo o autor, Andrade teve uma reação muito positiva, pois reconheceu no retrato o expressionismo de Anita Malfatti. Podemos observar as características expressionistas na obra no plano de fundo, através da forma geometrizada composta por linhas traçadas e pinceladas bem marcadas, com cores intensas nos tons de amarelo, verde, azul, vermelho, cinza e marrom.

Sobre o retrato de escritores no Modernismo brasileiro, a pesquisadora Gabriela Reinaldo (2016) salienta que:

> O retrato de Murilo Mendes ou de Mário de Andrade, pintados respectivamente por Guignard e por Malfatti, acrescentam algo à biografia desses poetas, misturando imagem e poesia. Há um quê de desconcertante no rosto pintado que reflete como Guignard ou Malfatti viam, fisiologicamente, Murilo Mendes ou Mário de Andrade. Pinceladas que revelam como os pintores os enxergavam subjetivamente integrando Macunaíma, Gilda ou Jandira às faces de seus idealizadores (Reinaldo, 2016, pp. 54-56).

Em outras palavras, o pintor modernista, ao representar um escritor, exibe aspectos de sua própria obra, misturados à obra do retratado. No Modernismo brasileiro, o ato de pintar e escrever demanda um conjunto de estratégias coletivas na escolha de traços, cores, temas, rimas e metrificações. Escritores e pintores são influenciados pelos princípios norteadores do movimento artístico, como nacionalismo, experimentalismo, renovação estética, liberdade de criação, crítica à tradição etc.

Na obra *Retrato de Mário de Andrade I*, podemos observar esses aspectos. Anita Malfatti, quando realizou a obra (o primeiro retrato de Mário de Andrade), no início de 1922, era carnaval. Segundo Tércio (2019), em sua análise, o poeta é retratado com um semblante de pierrô[4], boca entreaberta, como se perplexo com o mundo que ele tentava entender e interpretar (p. 114).

A respeito da identificação do poeta com a figura do Pierrô, Tércio (2019) aponta que Mário de Andrade tinha o plano de se fantasiar desse personagem no carnaval de 1917. De acordo com o autor da biografia, o escritor desenhou uma fantasia com cetim verde, pois queria fazer sua versão dessa figura popular no teatro italiano do séc. XVI.

A relação mais estreita dos poetas e pintores com a comédia e com o carnaval se dá através dessa figura do Pierrô. Argumentamos que Anita Mafatti retrata Mário como esse personagem por estar comprometida com a modernização das artes, com a fuga da mimesis, com as temáticas de brasilidade, dentre as quais o carnaval, e por ter abandonado em parte as regras acadêmicas de representação. Mário de Andrade relata como Anita Malfatti despertou a renovação estética do Modernismo brasileiro:

> [...] a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim. (Andrade apud BRITO, 1974, p. 71).

Anita Mafaltti e Mário de Andrade estavam especialmente interessados no Expressionismo (vanguarda cultural surgida na Alemanha no início do século XX). De acordo com o crítico de arte Jose Avancini (1998, p. 190), o Expressionismo serviu de modelo e inspiração, inclusive na temática das obras relacionadas ao projeto de modernização cultural nacionalista. Argumentamos que o tema Pierrô pode ser compreendido como uma síntese do projeto estético de ambos. O personagem presente nos poemas e pinturas representando tristeza e melancolia, também remete ao carnaval. O Pierrô aparece de forma repetitiva na poesia de Mário de Andrade, e tal repetição pode ser, segundo a pesquisadora em literatura Lisana Bertussi (2004), lida como alegoria da melancolia do poeta, parte de seu universo (Bertussi, 2004, p. 4). Semelhante a Mário de Andrade, segundo Silva (2018, p. 17) "Anita Malfatti se mantinha solitária". Portanto, as produções artísticas de Anita Malfatti e Mário de Andrade revelam uma proximidade com a tristeza do personagem da *Commedia dell'arte*.

4 Pierrô é uma figura teatral da *Commedia dell'arte*, que faz parte de uma trama com crítica social e sátira. Esse estilo surgiu como uma alternativa à *Commedia Erudita*, de inspiração literária, com atores falantes de latim —língua inacessível a maior parte da população no período. Portanto, essa história é entendida como um entretenimento popular de cunho social, relacionado ao Carnaval (Guareschi, 2013, p. 47).

Demonstrando a tristeza presente no processo de criação de suas obras no período do retrato, três anos depois da feitura da obra para Mário de Andrade, em 1925, Anita Malfatti escreve uma carta endereçada ao escritor e afirma a presença de sofrimento e dor em suas obras em anos anteriores:

> Faço agora *portraits* bem bonitos que vc. [sic] tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só a um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se [sic] a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, cahiu [sic][5].

Diferentemente desse período, no retrato de 1922, a pintora utiliza cores dramáticas, com grandes contrastes. Em Anita Malfatti, Mário de Andrade e outros modernistas, a combinação do Expressionismo e nacionalismo favoreceu o surgimento de uma espécie de nacionalidade brasileira. Essa celebração da cultura local também é um caráter representativo do Pierrô através do apelo social. Por exemplo, no livro de poesia *Pauliceia Desvairada* (1922), escrito por Mário Andrade, o escritor busca um modo diferente de representar a metrópole. No modo de representação da realidade no projeto estético de Mário de Andrade, há um comprometimento com o caráter social da literatura.

A produção artística de Anita Malfatti também está vinculada a temáticas sociais. Exemplo disso é o quadro *Tropical* (exposto com título N*egra baiana*), de 1917, sobre o qual comenta o crítico Tadeu Chiarelli (2008):

> Em Negra baiana, ao invés de tratar de questões intrínsecas à linguagem —como fazia em suas obras norte-americanas—, Malfatti operava questões extrínsecas à pintura, utilizando-se dela para emitir valores de nacionalidade. O título *Negra baiana*, ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista (Chiarelli, 2008, p. 165).

Na tela, a artista apresenta o tema da mulher negra baiana, fazendo referência a uma paisagem típica brasileira, com folhas de bananeiras e frutas tropicais, fortalecendo a criação de uma consciência nacional no contexto artístico-social. Os temas tratados pela pintora são objetos da cultura popular e do cotidiano. Segundo Silva (2018): "O procedimento de Anita Malfatti era o de descrever, como se estivesse realizando uma pintura, o que vê e acontece ao seu redor, dando ênfase à observação do ambiente, destacando as cores de tudo —principalmente da natureza— que contorna o mundo" (p. 117).

A experiência coletiva aparece também na produção de Mário de Andrade *Carnaval carioca*[6], outra obra que apresenta o Pierrô e que foi escrita depois de sua participação no Carnaval do Rio de Janeiro, em 1923. Um poema extenso e complexo, no qual o personagem aparece, reforçando o discurso modernista carnavalizado. Segundo o pesquisador Alberto Pucheu, os pierrôs se fazem presentes nas obras de Mário de Andrade (Pucheu, 2009, p. 163).

Num período próximo ao retrato, em 1923, Mário de Andrade se corresponde com Manuel Bandeira: "Meu Manuel... Carnaval!... [...] uma aventura curiosíssima [..]" (Andrade; Bandeira, 2000 [1923], p. 85). Manuel Bandeira, assim com Andrade, aborda em várias obras esse personagem da comédia teatral italiana[7]. No P*oema de Uma Quarta-feira de Cinzas*, de Bandeira, aparece um triste Pierrô, que, desde a italiana *Commedia dell'arte*, representa os amantes abandonados.

Não só Andrade e Bandeira trataram o tema Pierrô/Carnaval. O pesquisador Victor Palomo (2018) aponta em sua publicação *Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista*, outros poemas modernistas que abordam o tema Carnaval e Pierrô. Segundo o autor, "As conjecturas sobre possíveis padrões arquetípicos da brasilidade a partir do estudo da festa carnavalesca nas expressões poéticas modernistas [...] constituem o festejo como objeto da brasilidade" (Palomo, 2018, p. 28). O crítico literário Jean Starobinski (2007) complementa, afirmando que os poetas brasileiros viram uma "forma particular de identificação" nesse personagem:

> [...] a escolha da imagem do palhaço não é apenas a escolha de um motivo pictórico ou poético, e sim uma forma indireta e paródica de conceber a questão da arte. Desde o romantismo (ainda que existam alguns precedentes), o cômico, o saltimbanco e o palhaço têm sido imagens hiperbólicas e a propósito deformantes, com as quais os artistas quiseram mostrar a si mesmos e expor a própria natureza da arte. Se trata de um autorretrato encoberto, cuja intenção não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa (Starobinski, 2007, p. 8).

Embora seja de origem europeia, o Pierrô foi incorporado ao carnaval brasileiro. O carnaval é uma grande expressão de nacionalidade —festa popular mais marcante e representada, tanto na pintura, quanto na literatura. Diversos poetas e pintores apresentaram e se identificaram com a figura do personagem teatral em suas obras.

4. Conclusão

Retratos de escritores por pintores modernistas brasileiros são uma importante ferramenta para investigar o modernismo como um projeto estético intermídia. O pintor, ao executar a sua obra, sofre influência tanto de seu próprio repertório como da obra literária do escritor e estes aspectos atuam dinamicamente na construção do retrato.

Como apresentado neste artigo, Andrade retratou diversos aspectos nacionalistas em suas obras, ao passo que Malfatti retratou o poeta como alegoria de um dos temas principais desse país: o Carnaval. Neste artigo: (i) exploramos a hipótese de que Anita Malfatti não retratou apenas o indivíduo (Mário de Andrade), mas seu projeto estético também; (ii) analisamos a obra *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, por Anita Malfatti, e (iii) apontamos as relações entre poesia e pintura nos modernismos literários e pictóricos brasileiros.

Concluímos que a obra *Retrato de Mário de Andrade I* representa, através do Pierrô, padrões estéticos seguidos por Anita Malfatti e Mário de Andrade, como: (i) ruptura com o passado; (ii) crítica social; (iii) experimentalismo (iv) nacionalismo (centrado no contexto urbano); (v) temas do cotidiano. Nesse sentido, esse personagem da cultura popular se apresenta como uma síntese da obra pictórica e poética de Malfatti e

5 Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 4 de novembro de 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

6 Poema do seu livro Clan do Jaboti. O poema "Carnaval carioca", dedicado a Manuel Bandeira, publicado em 1927, mas concebido em 1923.

7 Manuel Bandeira publicou o seu segundo livro, *Carnaval*, em 1919, com trinta e três poemas que trazem expressamente, no título ou no corpo, personagens da *Commedia dell'arte* (Chequer, 2013).

Andrade, tornando-se um símbolo dessas características convergentes presentes entre os projetos pictóricos e literários de ambos.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, M. (1942). *O Movimento Modernista*. Casa do Estudante do Brasil.

Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. (5. ed.) Martins Editora.

Andrade, M. (1989). *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Forense Universitária.

Andrade, M. (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Edusp.

Avancini, J. (1998). *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Editora da Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul.

Batista, M., & Camargo L. (2012). *Escritos sobre arte e modernismo brasileiro*. Prata Design Gráfico.

Becker, H. (2010). *Mundos da arte*. Livros Horizonte.

Braga, J. (2006). *O autor moderno e o pintor romântico: Charles Baudelaire e Eugène Delacroix*. TCC – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. https://bityli.com/IpEdK

Brito, M. (1974). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. (4. ed.) Civilização Brasileira.

Bertussi, L. (2004). Do olhar melancólico à possibilidade alegórica: uma leitura da poesia de Mário de Andrade segundo Walter Benjamin. *Organon*, *18*(37). https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/31181/19356

Chequer, G. (2013). O Carnaval de Manuel Bandeira e a Commedia dell'arte. *Soletras*, (25), 32-48. https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/6239

Chiarelli, T. (2008). Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos estudos* CEBRAP, (80), 163-172. https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000100011&script=sci_abstract&tlng=pt

Clüver, C. (2001). Estudos interartes: introdução crítica. Tradução do inglês de Yung Jung Im e Claus Clüver. In Buescu, H. C.; Duarte, J. F.; Gusmão, M. (Eds.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Dom Quixote.

Elleström L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In Elleström L. (Eds.) *Media borders, multimodality and intermediality*. Palgrave Macmillan.

Guareschi, É. (2013). *As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna*. https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107083

Lafetá, J. (2004). *A poesia de Mário de Andrade: A dimensão da noite e outros ensaios*. Duas Cidades; Ed. 34.

Maes, H. (2015). What is a Portrait? *British Journal of Aesthetics*, 55(3), 303-322. https://kar.kent.ac.uk/56967/1/What is a portrait FINAL DRAFT.pdf

Gleidys, M. (2006): Ri melhor quem ri por último?: o riso modernista e a tradição literária brasileira. https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8653

Malfatti, A. (1922) *Retrato de Mario de Andrade*. Recuperado de: https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/mario-de-andrade-i-1922.

Miceli, S. (2003). *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em S Paulo*. Companhia das Letras.

Moraes, R., & Lemos, A. (2011). T*estemunha ocular (recordações)*. Briquet de Lemos.

Palomo, V. (2018). *Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista*. Universidade de São Paulo. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03062019-115324/publico/2018_VictorRobertoDaCruzPalomo_VCorr.pdf

Pucheu, A. (2009). O "Carnaval carioca", de Mário de Andrade. *Via Atlântica*, (15), 159-180. https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50430

Rajewsky, I. (2012). Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In Diniz, T. (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Editora UFMG. 15-45.

Reinaldo, G. (2016). Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância: sobre retrato, biografia e confissões. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, *15*(29). https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/18508

Ribeiro, M. (2015). O modernismo brasileiro: arte e política. *Artcultura*, *9*(14). http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1452

Romão, T. (2011). Mário de Andrade e a invenção do retrato do intelectual modernista. *Oficina do Historiador*, 4(2), 96-107. https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/9365

Schapiro, M (1996). *Words, script, and pictures: Semiotics of visual language*. G. Braziller.

Silva, M. (2018). *Mário de Andrade epicêntrico: estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930)*. Universidade de São Paulo. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13032019-120137/fr.php

Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores.

Tércio, J. (2019). *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Estação Brasil.

SOBRE A AUTORA

Gabriele Oliveira Teodoro é doutoranda do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil, na linha de pesquisa Competência Midiática, Estética e Temporalidade. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens na área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares pelo programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. É formada em Artes e Design pela mesma instituição. Seus interesses de pesquisa incluem: Comunicação, Intermidialidade, História da Arte, Retrato e Literatura modernista. Entre Julho de 2013 e Fevereiro de 2014 estudou Belas Artes na Universidade do Porto, Portugal.

Marta Mendes Braga
ROTURA, 2 (2021): 64-69
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/42

Contributos para o estudo das relações entre arte e poder: leituras de Mário-Henrique Leiria

Contributions to the study of the relations between art and power: readings of Mário-Henrique Leiria

Marta Mendes Braga
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT, FCSH
Universidad Nova de Lisboa
Lisboa, Portugal
martbraga@hotmail.com

RESUMO

Desvelam-se algumas das críticas tecidas na obra leiriana, em especial ao *establishment* da arte, através da demonstração de elementos textuais que indiciam as distintas estruturas de poder a que a arte esteve exposta, e de que forma as relações entre estas e aquelas evoluíram desde o período surrealista do autor (1949-1951) até ao momento da publicação das suas obras, na década de 70.

A análise de uma narrativa extraída de *Contos do Gin Tonic*, fundamentada com o apoio dos textos críticos inéditos do autor, originou a discussão em torno de diversos temas diretamente ligados à arte, como o meio artístico, o artista, o objeto artístico, a receção artística e a crítica de arte.

A arte e a literatura, enquanto meios de expressão de inconformismo e instrumentos de subversão, são armas de luta preferenciais de Mário-Henrique Leiria.

A literatura, em particular, é passível de ser aqui observada sob a perspectiva dos seus recursos estilísticos —a ironia, a paródia, a simples comicidade e o humor negro— que comportam um triplo aspeto funcional: como diferentes estratégias discursivas para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social; como meio de sublevação que se faz essencialmente pela palavra; e, por fim, como via de acesso a um espaço único de liberdade, que é, afinal, o da criação artística.

PALAVRAS-CHAVE

Criação, Arte, Poder, Subversão, Liberdade

ABSTRACT

In this paper, some of the critiques interwoven in the work of Mário-Henrique Leiria are zealously tackled, especially those referring to the establishment of art, through the demonstration of textual elements which indicate the different power structures that art had been exposed to, and in which way the relations between the said power structures and such critiques have evolved since the surrealist period of the author (1949-1951) until the time of the publication of his works, during the 70s.

The analysis of a narrative out of *Contos do Gin Tonic* (Gin Tonic Short Stories), supported by the author's critical texts, originated the discussion around several themes which are directly connected with art, such as the artistic milieu, the artist, the artistic object, artistic reception and art criticism.

Art and literature, as means of expression of inconformity and instruments of subversion, are Mário-Henrique Leiria's preferential weapons of choice.

Literature, in particular, is subject to be regarded here under the perspective of its stylistic devices —irony, parody, plain humor and dark humor— which hold a triple functional aspect: as different discursive strategies for expressing a perspective of the existence of a certain political and social contingency; as a means of uprising which is essentially made by the word; and, finally, as a way to access a unique space of freedom, which is, therefore, that of the artistic creation.

KEYWORDS

Creation, Art, Power, Subversion, Freedom

Direitos de Autor (c) 2021 Marta Mendes Braga
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

> "A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada."[1]
> —Mário-Henrique Leiria

O presente estudo pretende problematizar as relações de arte e de poder na obra de Mário-Henrique Leiria. No sentido de compreender a importância da arte na vida deste autor, considere-se o seu percurso biográfico e artístico, onde se destaca a sua polivalência, tendo desenvolvido as atividades de artista plástico, escritor, crítico literário e tradutor, herdando da sua experiência surrealista a abolição de barreiras entre distintas áreas de expressão.

Quanto ao tema do poder, é particularmente relevante para o estudo a que nos propomos, não só devido ao forte conteúdo político dos contos, mas também porque os mesmos foram escritos e publicados em período ditatorial. Perante mecanismos de controlo e de repressão que minavam a existência exterior, a arte torna-se um meio privilegiado de busca de liberdade. Foi essa busca, na vida e na arte, que impeliu Mário-Henrique a juntar-se, nos fim dos anos quarenta do século XX, ao grupo surrealista. Este grupo encetou esforços para abrir novos caminhos no horizonte da cidadania e da expressão artística (mais notoriamente na pintura e na literatura), des(cons)truindo, subvertendo, transgredindo, recriando, enfim, acreditando na revolução da realidade pela arte. No entanto, em 1952, por já não se identificar com a natureza do surrealismo português, Mário-Henrique separa-se dos Surrealistas, mas não se desvincula totalmente do que ele considera fazer parte "Da grande experiência surrealista que por todo o mundo vive." [2]

Deste modo se compreende a original expressão artística deste autor, onde, embora sejam passíveis de ser encontradas, ao longo dos contos, explícitas influências surrealistas, estas aparecem mescladas com influências diversas, fruto de uma vida em certos períodos nómada, que lhe proporcionou múltiplos encontros com outras realidades socioculturais.

As relações entre o poder e arte estão representadas em muitos dos contos leirianos, dentre os quais selecionamos, para este estudo, o conto "Livre, Cristã e Ocidental" (Leiria, 2007), por permitir uma abordagem abrangente de assuntos que estão intrinsecamente ligados —a figura de artista, o objeto artístico, a receção artística e a receção crítica. Através da confrontação deste conto com aspetos de outros contos e socorrendo-nos também dos textos ensaísticos do autor serão extraídas linhas de leitura e de interpretação.

O argumento principal que defendemos é que este texto constitui uma crítica irónica ao *establishment* da arte, onde são apresentados indícios textuais que nos permitem aferir as condições artísticas antes do 25 de Abril de 1974.

1. Análise do título do conto "Livre, Cristã e Ocidental"

O título do conto "Livre, Cristã e Ocidental", que se apresenta como uma lista de conceitos-cliché de uma sociedade pautada pelas regras do bom gosto tão enaltecidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, suscita uma discussão inicial por constituir claramente uma alusão irónica às características pelas quais a arte vigente se regia. Entenda-se aqui a *ironia* como figura de estilo que transmite um significado oposto àquele que decorre da interpretação literal do enunciado. É da mutação latina ironía-, «ironia», do étimo grego *eironeía*, «interrogação», que surge a palavra atualmente designada por ironia. Conjugando aquela definição com o sentido etimológico deste conceito, poder-se-á entender o título do conto enquanto interrogação leiriana sobre a validade das premissas da arte institucional. Ao longo da narrativa, através da descrição de referentes que se opõem às premissas enunciadas no título, reforça-se a comunicação irónica.

Partindo destas aceções, apresentamos de seguida uma possível interpretação textual do conto, iniciando a mesma com uma análise detalhada do título. Abordemos sumariamente os termos que o constituem:

a) *Livre*: o conceito de liberdade sugere-nos aqui uma evocação dos condicionalismos a que a arte estava sujeita, primeiro, pelo efeito repressivo de escala que a obediência generalizada às formas e conteúdos dos cânones causava e, em Portugal, durante o Estado Novo, pelo poder político, que, sob a acção do SPN, refreia qualquer ímpeto de liberdade criativa;
b) *Cristã*: recordemos a célebre tríade da Educação Nacional "Deus, Pátria e Família", valores que se erigiam como os pilares do Estado Novo. A tradição da arte eclesiástica cristã foi direcionada durante o Estado Novo de forma a servir o Poder nas suas inúmeras manifestações, e este, em contrapartida, defendia-a sempre que era posta em causa. A exemplo dos outros vocábulos que constituem o título deste conto, o uso de *Cristã* visa um questionamento, o da autoridade da instituição religiosa no domínio artístico;
c) *Ocidental*: propomos dois sentidos distintos na interpretação desta palavra. O primeiro está relacionado com o contexto da Guerra Fria, em que a Europa Ocidental designava os países sob influência norte-americana, e, portanto, o termo *ocidental* era frequentemente usado como contraponto a Europa Oriental, que estava sob a influência soviética. Este sentido pode ser verificado nos contos leirianos de temática explicitamente política. O segundo sentido é mais lato e relaciona-se com a cultura ocidental, que deriva das culturas clássicas grega e romana, tradições que regem os países da Europa Ocidental, sobretudo no domínio artístico. As nações ocidentais, pelo poder económico e político que detêm, impõem a sua superioridade a outros países em vários domínios da vida pública e privada, assumindo como hegemónica e inquestionável a sua conceção. Uma vez que o movimento surrealista, desde o início, se caracteriza por uma recusa da supremacia dos valores ocidentais face aos demais, tendo inclusive valorizado as culturas marginais consideradas primitivas[3], pode considerar-se que, neste conto, também *ocidental* é utilizado ironicamente, já que a obra artística que mais surpreende no final do mesmo é a "paisagem oriental, exata, delicada, de suave colorido" (Leiria, 2007), produzida por um asiático.

Abordadas, sucintamente, as premissas que constam do título, é possível identificá-las com linhas tradicionais de pensamento estético, linhas essas que contrastam com o pensamento do autor, que pode por sua vez ser glosado por via de alguns dos seus textos críticos. Como refere Alberto Pimenta, em *O Silêncio dos Poetas* (2003):

> Até ao século XVIII (…), as teorias poéticas que se foram sucedendo, e mutuamente copiando, apenas superficialmente variam esse compromisso inicial que vincula a arte literária a uma missão ético-social e faz com que no gosto ocidental (pós-socrático e, naturalmente, cristão) se haja chegado a identificar belo e bem como categorias homólogas, indissociavelmente ligadas.

1 Leiria, M.-H. (s.d.). "A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada." [Frase retirada de um bloco de desenho A3, com vários desenhos a lápis e frases soltas]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente Nº E22/51*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

3 Tome-se como exemplo a obra Tarahumaras de Antonin Artaud, publicada pela Relógio d'Água em 2000.

Nesse sentido, a conceção de uma arte que segue os preceitos de um "gosto ocidental pós-socrático e, naturalmente, cristão" (Pimenta, 2003) entra em confronto com as conceções mais arrojadas defendidas por Mário-Henrique Leiria.

Em 1945, momento em que o autor se debruça sobre os problemas da arte num dos seus primeiros textos teóricos, o *1º Manifesto do Sobreporismo*[4] (Martuscelli, 2013), a primeira premissa expressa no título do conto —liberdade— é desenvolvida, tanto no domínio artístico como nos domínios individual e coletivo da vida em geral. Neste manifesto, Mário-Henrique defende uma arte anárquica, desprendida de grilhões canónicos e de regras estilísticas, para "… poder renovar o destruído com a energia necessária" (Martuscelli, 2013).

Convicto de que as velhas fórmulas artísticas estavam esgotadas, Leiria estabelece uma clivagem com a tradição e as forças conservadoras, de forma a redescobrir o mundo e a vida através de linguagens nunca antes experimentadas.

Uma das principais estratégias usadas durante o Estado Novo para iludir nacionais e estrangeiros sobre a real condição artística do país desenvolveu-se através da propaganda e da apropriação da arte para construir, sob a égide de princípios nacionalistas, uma Nação aparentemente moderna e ornamentada. Era considerada, por Mário-Henrique e outros artistas, uma arte de *fachada*, o que, neste conto, fica patente pelo facto de ser necessário encomendar arte, no intuito de apresentá-la a embaixadores estrangeiros, para que a Nação fique bem vista.

A criação artística evidenciada ao longo deste conto remete-nos ainda para um género de pintura tradicional por excelência, o da natureza-morta, onde a fruta desempenha um lugar central. A fruta do conto pode assim funcionar como parodização daquele tema, entendendo-se aqui a paródia na conceção de Linda Hutcheon, que dá dela a definição de "repetição com diferença crítica"[5] (1985).

Ao introduzir uma diferença crítica na imitação de um género de pintura deveras enraizado nos meios artísticos tradicionais, apresentando como arte o próprio objeto nele representado, Mário-Henrique Leiria produz a paródia, que resulta num efeito cómico, pressupondo-se uma intencionalidade de ridicularização.

2. Alguns exemplos de tipos de cómico e a sua relação com a criação artística

Exponham-se situações onde é possível identificar o cómico, socorrendo-nos de algumas considerações teóricas de Henri Bergson, veiculadas na obra *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico*[6]. Segundo este autor, "Pode definir-se o cómico por um ou mais diversos caracteres gerais, visíveis exteriormente, que tenham sido encontrados em efeitos cómicos recolhidos aqui e ali." (Bergson, 1993).

Considerando insuficiente sustentar a sua teoria apenas na enumeração de caracteres gerais, Bergson apresenta, exemplificando, o modo de fabricar o cómico. Deste modo, é possível inferir que as variações concorrem para a construção de diferentes tipos de cómico:

> (…) para além da coisa que é risível na sua essência e nela mesma, risível em virtude da sua estrutura interna, existe uma multitude de coisas que provocam o riso, sugerindo qualquer vaga semelhança com aquela outra, ou qualquer associação acidental de uma com outra que se assemelhe a essa, e assim de seguida; a evidência do cómico não tem fim, porque gostamos do riso e todos os pretextos servem; (Bergson, 1993)

Retome-se o conto em análise, "Livre, cristã e ocidental", e atente-se que o efeito cómico de situação se produz imediatamente na introdução, quando se refere que na Galeria Bernardette "Era raro o dia em que não [se] vendia uma meia dúzia de fruta, quase sempre dos mais procurados autores." (Leiria, 2007), visto que esta sentença provoca, no imaginário do leitor, a *transposição* (Bergson, 1993) da imagem da galeria para a da mercearia. Bergson apresenta o processo de transposição, muito apreciado na comédia clássica, para ilustrar o cómico de linguagem, e no qual a condição é que determinada cena "se reproduza quer seja entre as mesmas personagens em circunstâncias novas, quer seja entre personagens novas em circunstâncias idênticas." (Bergson, 1993). Atente-se que no exemplo por nós apresentado, a transposição, embora efetuada apenas num plano hipoteticamente imaginado, é conseguida, porque é a própria linguagem, em torno de géneros alimentícios, que evoca a repetição da cena numa nova circunstância.

Ao apresentar o cómico dos gestos, Bergson enuncia que "As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica" (Bergson, 1993). É exatamente este movimento mecânico o do Sr. Balakian ao "pulir uma pêra Terensky" (Leiria, 2007), gesto que em nada se coaduna com o objeto em questão. Tal gesto é apenas risível porque imita uma situação verosímil e mecânica, própria de um artista ou conservador de arte que se ocupa em dar lustre às obras de arte, mas que, ao ser transcontextualizada, isto é, ao ser transposta para a presente galeria, provoca o cómico. É o processo que Bergson designou como "o mecânico inserido no vivente" (Bergson, 1993), que se observa em situações de representação teatral, no disfarce, no contraste, e em que se assiste a uma "transfiguração momentânea" duma pessoa em coisa, pela força da mecanização de certos gestos, como se pode verificar, por exemplo, na personagem protagonizada por Charlie Chaplin, em *Modern Times* (Chaplin, 1936).

No conto de Mário-Henrique em análise, reconhecemos ainda um cómico de linguagem no depoimento do crítico Lesoto: "—Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um *regalo*. Do melhor que lhe conheço, estou-lhe a dizer. E tão *maduros*! Uma *delícia*." (Leiria, 2007) Os termos por nós sublinhados reforçam o cómico de linguagem por se adequarem a uma apreciação crítica efetuada no contexto *consumível* em que a arte é inscrita, e por estar em consonância com o cómico das ações e das situações presentes no conto, constituindo como que a sua projeção no plano das palavras. No entanto, o cómico de linguagem acontece porque os termos utilizados pelo crítico opõem-se totalmente à nomenclatura específica da crítica artística.

É ainda com uma situação cómica que este conto finda, ao dar-se a conhecer a recompensa recebida pelo narrador pela ajuda prestada ao Sr. Balakian: "Três nêsperas excepcionais, (…) com originalíssimas colagens do Senegal Júnior" (Leiria, 2007). O cómico é produzido pela valorização excessiva que é concedida a três nêsperas, "pela transposição do solene para o trivial" (Bergson, 1993). A expressão final —"Souberam-me muito bem." (Leiria, 2007)— reforça a natureza do objeto artístico enquanto produto de consumo, destituindo o prazer dele retirado de qualquer inteligibilidade, associando-o a um sentido (o palato) que nenhuma forma de expressão artística estimula ou sequer pretende estimular.

Podemos considerar que os diferentes efeitos cómicos estão dependentes da parodização que, neste conto, se opera através de uma imitação zombeteira de um tema de tradição tão elevado e caro aos

4 Documento digitalizado do espólio de Mário-Henrique Leiria que se encontra na Biblioteca Nacional com a identificação E22/18, e que se encontra publicado por Tania Martuscelli em *Mário-Henrique Leiria Inédito*.

artistas, deformando-o, retirando-lhe toda a sua magnificência ao apresentá-lo como a mais banal das mundanidades (um mero objeto de consumo), expondo-o assim ao ridículo. É, desta forma, manifesta a intencionalidade de evidenciar a falência de um tema clássico, que, puído e sobejamente utilizado, deixa de impressionar diretamente os nossos sentidos e a nossa consciência, pelo que os artistas que dele fazem uso de um modo tradicional perdem na obra a sua *individualidade*.

Efetua-se, neste conto, uma reciclagem de um modelo estético, com vista à sua ridicularização e à crítica a determinadas escolas artísticas que se regem por cânones tradicionais e gastos. Intrinsecamente aliada à ideia de falência do modelo original, poder-se-á indiciar uma crítica ao gosto artístico burguês, que se apraz com a simples representação da realidade, tal como Mário-Henrique denunciou num ensaio intitulado *Para uma melhor compreensão da chamada "Arte Moderna"* (Martuscelli, 2013).

Com intenções paródicas, o autor recria, pois, a natureza-morta, à semelhança do processo transformativo a que alguns artistas surrealistas submeteram o mesmo tema com o intuito de o renovar. A regeneração do tema neste conto ocorre na forma como é mostrado ao público, sendo a habitual representação —sob a forma de pintura ou escultura— substituída pela exposição real de elementos de natureza-morta. Deste modo, o público, outrora mero contemplador de uma arte estática e contemplativa, assume um papel interventivo ao poder apreciar sensorialmente (pelo manuseamento e pela degustação) a peça artística. No entanto, a pretensa regeneração apresentada pelo autor denuncia a mercantilização do género, ao expor objetos de arte como "uma meia dúzia de fruta" (Leiria, 2007). À semelhança do que Duchamp efetuou com o *ready-made*, Mário-Henrique adota um objeto banal, e sem recorrer a qualquer operação artística, isto é, sem que nele decorra uma produção, uma *poesis*, força-o a apresentar-se como uma obra de arte. Mário-Henrique, no entanto, não pretende produzir uma obra de arte mas antes desimpedir o caminho dela, pois esta encontra-se aprisionada entre o museu e a mercantilização.

3. A condição de *artista* segundo Mário-Henrique Leiria

Relativamente à condição de artista, Mário-Henrique, num dos seus ensaios, considera que o "pintor não é um ser de eleição" (Martuscelli, 2013), pondo em causa uma divisão valorativa dos homens entre os que trabalham e os que pensam e criam. Mário-Henrique indica ainda que

> Esse pintor é um ser social e tem que encarar a sociedade que o rodeia como o elemento básico da sua própria arte. Tem responsabilidades para com o povo e obrigações a cumprir em relação a ele. (…) é um revolucionário permanente da maior das revoluções: a revolução do homem para adquirir o seu direito de existir livremente. (Martuscelli, 2013)

Assim, o artista deve assumir as suas responsabilidades sociais no seio da comunidade onde está inserido, constituindo o seu trabalho —a arte— uma atividade como qualquer outra: necessária para o bom funcionamento da sociedade. Acresce-lhe ainda a responsabilidade crítica face aos acontecimentos que o rodeiam, devendo assumir, como qualquer outro cidadão, uma postura atenta à realidade, velando pela instituição de valores essenciais que devem reger uma sociedade justa e livre.

Assiste-se, deste modo, a uma evolução da figura de artista que abandona "mundos miríficos" e recusa assumir a função de puro *entertainer* que desenvolveu durante séculos junto das estruturas do poder, concebendo-se agora como elemento integrante de uma sociedade em constante evolução, participando ativamente dela na qualidade de *revolucionário*.

Mário-Henrique distingue dois tipos de artista cuja diferença assenta essencialmente na sua relação com o meio, isto é, com o mundo. O artista *revolucionário* deve assumir um compromisso para com a sua realidade, enquanto transformador e transformado. O artista que trai, quer por comodidade, quer por interesses económicos e políticos, colocando a sua arte ao serviço do poder, fica protegido pela máquina estatal de repressão, como Mário-Henrique indica no seu ensaio sobre a atividade do pintor:

> Pelo preço da sua traição compraram o beneplácito do fascismo ou, pelo menos, a cómoda situação de serem ignorados pela máquina estatal de repressão. Esses são os que deixaram de existir como verdadeiros artistas e como homens presentes no mundo. (Martuscelli, 2003)

Deste modo, a arte pode ser entendida como meio de resistência a um modo de governação pernicioso, não só para os artistas mas para o povo de que também fazem parte.

4. A receção artística e a crítica de arte

Refira-se ainda que, no conto analisado, a arte é dirigida a uma classe muito importante da sociedade, uma certa elite onde as personagens são representativas de distintos tipos de poder, servindo-se todos, todavia, de igual modo, da arte, não para fins estéticos ou éticos, mas, essencialmente, para fins políticos, económicos e sociais.

A galeria Bernardette representa o espaço repressivo (mas também superficial), onde é totalmente impossível a arte separar-se de um poder que se imiscui incessantemente nela, em que o artista e a sua obra se vergam ao jugo de distintas estruturas de poder —políticas, económicas, militares. Em consequência desta promiscuidade deixa de existir espaço de liberdade para a arte e para os artistas anónimos, pois o reconhecimento do valor destes fica sujeito a uma legitimação conferida por aquelas estruturas de poder, que, não podendo servir-se de uma arte que não é feita por encomenda e entregue ao domicílio, acabam por votá-la ao *silêncio*. O texto leiriano levanta, deste modo, o véu hipócrita com que se resguardam as relações entre arte e poder, apontando os possíveis efeitos nefastos da venalidade de tais relações.

A receção artística é igualmente condicionada por outros indivíduos detentores de poder, sobretudo aqueles cuja crítica funciona enquanto estrutura de regulação do mercado. Durante o Estado Novo, e até finais dos anos 60, a arte agitava-se em torno de instituições e iniciativas estatais, pelo que a influência da crítica não era muito determinante, já que se tratava de uma crítica inócua, cuja inação funcionava como uma espécie de beneplácito às relações promíscuas entre poder e arte.

Se, do ponto de vista da função crítica propriamente dita, o crítico de arte era inócuo, já do ponto de vista da mediação entre a arte, poder e sociedade não se pode dizer o mesmo. Era inegável o poder do crítico de arte, cuja ação podia ser decisiva para ditar o sucesso ou o fracasso de determinado artista ou obra de arte. Deitemos um olhar mais próximo ao nome do crítico deste conto —doutor Lesoto—, uma possível derivação do verbo "lesar". Assim tomado, tal nome comporta um significado pejorativo, associado a uma opinião crítica com efeitos nefastos. Porém, neste conto, o comentário tecido pelo crítico é favorável, depreendendo-se que a arte apresentada está de acordo com os valores estéticos defendidos na época pelas estruturas

de poder, os quais, neste contexto, estão associados a uma arte de consumo e de deleite sensorial imediatista: "—Meu caro, ontem, em casa do Gualtério, havia uma maçã e dois abrunhos de Júlia Jardim que eram um regalo. Do melhor que lhe conheço, estou-lhe a dizer. E tão maduros! Uma delícia." (Leiria, 2007) A citação retirada de um dos ensaios teóricos de Mário-Henrique serve a presente discussão:

> A actividade de pintor não é, como certos *críticos vindos duma aristocracia pseudo-estética* pretendem, a mera habilidade para fazer jogos malabares com a cor e com a forma ou a interpretação superficial de efeitos folclóricos para enganar turista sedento de regalos coloridos mas vazios. (Martuscelli, 2013)

Dentre as características dos críticos portugueses que maior incómodo causam a Mário-Henrique Leira, a mais recorrente é, sem dúvida, a sua impreparação face a temas novos na sociedade portuguesa. A ridicularização desta espécie de crítico inócuo-conivente é uma constante nos textos de Mário-Henrique, como se verifica no seguinte escrito:

CURIOSIDADE CULINÁRIA

> Receita para preparação de HOMUNCULUS CRÍTICO LITERÁRIO
> Pegue-se numa nêspera e chame-se-lhe Ambrósio.
> Recheie-se com as obras completas de Barthes e ensine-se-lhe a dizer "metalinguagem" em sete idiomas.
> Prepare-se uma marinada de papel almaço e mergulhe-se nela o Ambrósio (ex-nêspera) até abeberar bem.
> Ponham-se umas perninhas andantes, uns bracinhos gesticulantes e mude-se o nome para Ermenegildo.
> Ladeie-se com presunto da Arrentela e folhas de livro frisadas.
> Polvilhe-se então o Ermenegildo (ex-nêspera ex-Ambrósio) com qualquer coisa.
> Mude-se de novo o nome como mais convier.
> Nessa altura começa a escrever muitas críticas e até fala.
> Sirva-se imediatamente em tacho untado com o que sobrou do recheio de Barthes, depois de alourado.
> Dividido em porções convenientes, rende para todos os Suplementos.
> Indigesto.[7]

Nesta receita, pega-se numa nêspera e atribui-se-lhe o nome de Ambrósio, depreendendo-se que a nêspera é uma personagem boçal a quem é de súbito atribuída uma elevada importância (através de um nome, de uma *assinatura*), de forma a, injustificadamente, distingui-lo das restantes nêsperas e a atribuir-lhe a função de crítico literário.

Se aparentemente o uso do epíteto latino, *HOMUNCULUS*, que acompanha a designação de *CRÍTICO LITERÁRIO*, constante do título, pode imprimir, pelo prestígio do Latim, uma certa magnificência correspondente ao estatuto do crítico literário, esta ideia dissolve-se de imediato aquando da sua tradução em *pobre homem* ou *Homenzinho*. Qualquer uma das significações apresentadas acarreta uma conotação diminutiva, ilustrando-se comicamente a preparação de um crítico menor, através do recurso à metáfora da culinária.

O título *curiosidade culinária* aponta para um trabalho ligeiro e recreativo, e o cozinhado —ao longo do qual se introduzem e misturam ingredientes e um conjunto de estratégias arquitetados para dar origem a um crítico— é de fácil preparação e pode ser utilizado em qualquer suplemento cultural.

O processo de formação desse crítico depende de uma fachada *recheada* pelas mais atuais teorias da crítica literária, bem como pela mudança contínua de nome, atualizando-se o crítico em função da crítica literária emergente, mas sem que a sua essência sofra qualquer alteração. Quer isto dizer que o provincianismo inerente à sua condição de nêspera traduz-se na sua incapacidade de refletir autonomamente e de criticar o que lê com as suas próprias ideias, mas antes com ideias de outrem, de preferência na moda (neste caso as de Barthes).

À semelhança da arte que se apresenta ao longo do conto que temos vindo a tratar, a crítica é aqui humoristicamente retratada enquanto bem de consumo que serve *para todos os Suplementos*, embora a apreciação final de *indigesto* desaconselhe a sua "deglutição", funcionando esta adjetivação como uma possível metáfora de uma crítica estupidificante, nada inovadora e de má qualidade.

O conto analisado ilustra, com clareza, de que forma uma simples expressão, que poderia ser o mote de qualquer uma das políticas vigentes na sua época, *Livre, cristã e ocidental*, pode funcionar enquanto antítese do texto e da realidade, quando percebemos que o texto desconstrói esse enunciado, apresentando-o completamente invertido. Conjugando a análise da ironia do título com a do conteúdo do conto, concluímos que este autor expressa uma posição de resistência à instituição artístico-literária vigente, que, do seu ponto de vista, não só se encontra minada por influências religiosas bafientas e princípios ideológicos nacionalistas, mas também pela crescente influência da sociedade de consumo. Apreende-se ainda de que forma Mário-Henrique se anuncia contra a livre circulação de favores entre os artistas, o seu público e o poder, demonstrando ardilosamente a sua oposição ao *establishment* cultural. Para este autor, a arte deve manter distância e independência do poder político, precisamente para ser possível cumprir com rigor e isenção as suas funções críticas, e, em simultâneo, os seus deveres de originalidade. Por entrelinhas foi possível a identificação da insurreição leiriana contra toda e qualquer sujeição a um sistema burguês, fazendo uso da arte como uma arma ao serviço de uma causa mais nobre do que a de mero instrumento de satisfação de caprichos frívolos e consumistas.

Mário-Henrique Leiria muniu-se de estratégias discursivas variadas —como a ironia, a paródia, a comicidade e o humor negro— para expressar uma perspectiva da vivência de uma determinada contingência política e social e essas permitiram-lhe contornar os diferentes mecanismos de censura. Todavia, é recorrendo a estas mesmas *armas de luta* que Mário-Henrique consegue também evadir-se de uma realidade opressora e angustiante, descobrindo um espaço de criação único, que comporta todas as possibilidades, onde ele pode realmente fruir da liberdade por que tanto anseia.

Pode concluir-se que a sublevação a que Mário-Henrique dá voz/palavra é contra todas as formas de poder opressor, independentemente da área ou dos sujeitos por quem são instaurados, encetando o autor, individualmente, uma revolução que se faz essencialmente pela *palavra*, no domínio literário.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, A. (2000). *Os Tarahumaras* (Aníbal Fernandes, Trad.). Relógio d'Água. (Edição original publicada em 1955).

Bergson, H. (1993). *O Riso, Ensaio sobre o significado do cómico* (Guilherme de Castilho, Trad.). Colecção Filosofia & Ensaios. Guimarães Editores. (Edição original publicada em 1900).

7 Leiria, M.-H. (1962-1973), CURIOSIDADE CULINÁRIA [E22/16 – Texto sem data inserido na pasta intitulada Contos e outros textos I, que contém documentos e textos do período de 1962-1973 e que foram escritos em S. Paulo, na sua grande maioria dactilografados e em verso]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente Nº E22/16*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

Chaplin, C. (Producer/Director) (1936). *Modern Times*. [DVD]. Estados Unidos: Charlie Chaplin Film Corporation.

Hutcheon, L. (1985). *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX* (Teresa Louro Pérez, Trad.). Edições 70.

Leiria, M.-H. (2007). *Contos do Gin Tonic*. Edições Estampa.

Leiria, M.-H. (1962-1973), CURIOSIDADE CULINÁRIA [E22/16 – Texto sem data inserido na pasta intitulada Contos e outros textos I, que contém documentos e textos do período de 1962-1973 e que foram escritos em S. Paulo, na sua grande maioria dactilografados e em verso]. E*spólio Mário-Henrique Leiria. Patente Nº E22/16*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

Leiria, M.-H. (1952, Janeiro 29). Comunicado ["enviado aos jornais críticos surrealistas verdadeiros e falsos"], Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente Nº E22/61. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

Leiria, M.-H. (s.d.). "A pintura é uma exteriorização da verdade imaginada." [Bloco de desenho A3, com vários desenhos a lápis e frases soltas]. *Espólio Mário-Henrique Leiria. Patente Nº E22/51*. Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa

Martuscelli, T. (2013). Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal. Edições Colibri.

Pimenta, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Edições Cotovia, Lda.

SOBRE A AUTORA

Marta Braga é doutorada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde defendeu, em Março de 2021, a dissertação intitulada *Subsídios para um conceito de crueldade na literatura: Diálogos plurívocos entre textos modernistas franceses e portugueses*. É membro do IELT – FCSH NOVA de Lisboa. Entre 2016 e 2020, foi Leitora de Estudos Portugueses e de Estudos Franceses na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara (UCSB). Nos últimos anos, tem publicado diversos artigos em revistas científicas indexadas nos Estados Unidos da América e em Portugal.

Rosimária Rocha
ROTURA, 2 (2021): 70-77
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/43

Paisagens sonoras: o cotidiano nas poéticas da contemporaneidade

Soundscapes: the everyday in poetics of contemporaneity

Rosimária Rocha
CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Universidade Aberta/Universidade do Algarve
Porto, Portugal
rosysrocha@gmail.com

RESUMO

Paisagens sonoras são retratos radiográficos do local onde se inserem, contam histórias do ambiente e dos seres que o povoam. Através delas, podemos constatar uma abertura para um novo mundo de sons, ruídos e silêncios, e, consequentemente, para outras atitudes de escuta que lançaram autores e compositores em encontros inusitados, "possibilitando tanto o desvelamento de outras escutas e materialidades sonoras, quanto à formalização de novos procedimentos e poéticas composicionais". (Santos, 2013). No decorrer do artigo, são apresentados conceitos sobre poéticas do cotidiano e paisagens sonoras, com o objetivo de refletir sobre o cotidiano, onde se se revelam as diversas atividades artísticas e práticas sociais que são exercidas. A busca por uma nova forma de escuta e reflexão sobre todos os sons transforma as obras artísticas, que utilizam as paisagens sonoras em poéticas cotidianas e importantes fontes culturais na contemporaneidade. É no instante das rupturas do cotidiano que se instaura a inventividade, o atrevimento, a criatividade e a transgressão; na desordem realinham-se novas criações. Assim, para além da obervação dessas poéticas, são apresentadas de modo qualitativo, instalações sonoras que abordam narrativas atuais por meio de paisagens sonoras, entre elas: *Quintal dos Sons* (2019); *La Selva74* (2004); *Caminho das Águas* (2015), *Acousmatic Park* (2016) e *Partituras e Objectos* (2021).

PALAVRAS-CHAVE

Paisagens sonoras, Cotidiano, Poéticas, Contemporaneidade, Instalações sonoras

ABSTRACT

Soundscapes are radiographic portraits of the place where they are inserted, they tell stories of the environment and the beings that inhabit it. Through them, we can see an opening to a new world of sounds, noises and silences, and, consequently, to other listening attitudes that brought authors and composers in unusual encounters "enabling the unveiling of other ways of listening and sound materialities, as well as the formalization of new procedures and compositional poetics". (Santos, 2013). Throughout the article, concepts about everyday poetics and soundscapes are presented in order to reflect about the daily life, where various usual artistic activities and social practices come to light. The search for a new way of listening and reflecting about all sounds transforms artwork that use soundscapes into daily poetics and important cultural sources in contemporaneity. With the disruption of everyday routine, boldness, creativity and transgression take place; in disorder new creations are realigned. Therefore besides the observation of these poetics, sound installations that address current narratives through soundscapes are presented in a qualitative way, including: *Quintal dos Sons* (2019); *La Selva74* (2004); *Caminho das Águas* (2015), *Acousmatic Park* (2016) and *Partituras e Objectos* (2021).

KEYWORDS

Soundscapes, Everyday, Poetics, Contemporaneity, Sound Installations

1. Introdução

Ao longo dos anos, a produção artística passou por diversas transformações, uma delas foi entender que a obra de arte se expõe como totalidade e não apenas como resultado técnico. Nessa perspectiva, sua existência potencializa a realização do ser arte como conceito (Costa, 2004). Ao entender a arte como conceito, criamos poéticas para dar conta desse projeto artístico que o artista se propõe a realizar (Eco, 1991).

Na progressiva procura por retratos da contemporaneidade, muitas linguagens artísticas tiveram a sua participação, em relação à Música/

Direitos de Autor (c) 2021 Rosimária Rocha
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

artes sonoras. Em termos tradicionais, a realidade sonora era vista como uma composição musical que poderia ser perturbada por sons ambientes. Inspirado por comentários de Erick Satie, John Cage investe em uma nova forma de pensamento, onde o ambiente se torna a realidade sonora, e qualquer intervenção sobre ele constitui uma intromissão, que é o verdadeiro trabalho de um artista (Carrilho, 2019). Influenciadas por essas intromissões artísticas, as paisagens sonoras foram gradualmente consideradas mais relevantes no cenário cultural contemporâneo, por se tornarem verdadeiras radiografias do local onde são observadas, transmitindo a história do lugar e dos habitantes. Podemos por meio das paisagens sonoras conhecer diversos sotaques regionais através dos mapeamentos sonoros, como também os sons que as pessoas ouvem em diferentes locais das cidades. Murray Schafer, compositor canadense, trata a paisagem sonora do mundo como uma "enorme composição macrocósmica. O homem é seu principal criador. Ele tem o poder de fazê-la mais ou menos bela" Schafer (2011, p. 277). Ou seja, ele vê os seres humanos como "orquestradores" nesse campo de infinitas possibilidades situadas dentro do domínio da música. Nos anos 50, Murray Schafer inicia uma série de obras que exploram a escuta das *soundscapes* que nos rodeiam, criando, dessa forma, relações entre sonoridades e imaginário (Bairon, 2005). Schafer (2011, p. 108), declara ainda sua inspiração em John Cage e ressalta que "Quando Cage abre a porta da sala de concerto e encoraja os ruídos da rua a atravessar suas composições, ele ventila a arte da música com conceitos novos e aparentemente sem forma".

Ao mencionar as poéticas do cotidiano, tenta-se retratar obras que se fundamentam nos sons, de modo a evidenciar instalações sonoras que apresentam sonoridades diárias e peculiaridades, resultantes de investigações artísticas que se debruçaram em encontros casuais com os sons, extraindo desses momentos, narrativas que nos envolvem, cada uma à sua maneira. Barreira (2010) indica que as cidades contemporâneas podem ser analisadas pelas expressões do dia-a-dia. Isto é, através de suas banalidades, podem ser criadas poéticas que inspiram e traduzem o cotidiano presente no ambiente.

Nesse sentido, o presente artigo traz os conceitos de cotidiano e paisagens sonoras para abordar poéticas contemporâneas. Para tal, são apresentadas as instalações sonoras: *Quintal dos sons*, *La Selva74*, *Caminho das Águas*, *Acousmatic Park* e *Partituras e Objectos*. Todas elas apresentam relações com as paisagens sonoras e análises contemporâneas sobre a percepção sonora, fatores que foram utilizados como critério para a seleção. Ao final do texto, expõem-se as considerações finais.

2. A poética e as paisagens sonoras

Quando se fala em poéticas, lembra-se, entre muitas coisas, de narrativas, conceitos e envolvência. O termo surgiu após a ideia da Arte Conceptual. Nesse cenário, "A obra não é um fim em si: existe como um meio para a realização da arte como conceito" (Costa, 2004, p. 30).

O que anteriormente foi chamado de conceptual na Arte é também denominado por Eco (1991) em um sentido semelhante como "Poéticas". O autor declara que se entende como poética o conceito ligado a acepção clássica, não como sistema de regras restritas e coercitivas (a *Ars Poética* como norma absoluta), todavia, como um programa operacional, projeto artístico em que o artista se propõe a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente. Vemos, desse modo, como a poética em torno da obra é essencial, pois retrata os conflitos da sua época e para além da técnica, centra-se em reflexões.

No que diz respeito às sonoridades, ao concentrar-se nas observações e reverberações, o artista sonoro passa a analisar todos os sons à sua volta. Nesse processo, ele não contempla apenas, mas transforma esses sons através de gravações, colagens e mixagens. Os sons nesse estado, sejam eles naturais ou artificiais, são chamados de *soundscapes*. A palavra *soundscape* é um neologismo criado por Schafer com a união das palavras *sound* e *landscape* —*soundscape*— o termo vem sendo traduzido como paisagem sonora nos países latinos, opta-se aqui por utilizar essa expressão. A paisagem sonora, em consonância com Schafer, é qualquer campo de estudo acústico. "Podemos referir-nos a uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras" (Schafer, 2001, p. 23).

Conforme Santos (2006, p. 35) ao citar Truax (1996), paisagem sonora é "a presença de sons ambientais em contextos reconhecíveis", cujo propósito é "invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte relacionadas à paisagem". Revela que a intenção do compositor é conscientizar o ouvinte em relação aos sons do ambiente. Sendo assim, a composição bem-sucedida tem a capacidade de transformar as ideias do ouvinte e fazem-no refletir sobre o ambiente em que está vivendo.

De acordo com Gomes (2015), a paisagem sonora é cada vez mais relevante na cultura contemporânea, por ser uma fotografia do lugar que representa, tornando-se como uma radiografia ao seu carácter e atividades, simultaneamente disforme, amorfa, repleta de significados e subtilezas. Ainda nesse contexto, o autor afirma que a paisagem sonora é uma impressão única do lugar a que pertence, da sua história e das pessoas que o habitam, representando, "uma transmissão complementar ao que a imagem retém e transporta" (Gomes, 2015, p. 10).

Segundo Schafer (2011), o ambiente sonoro de uma sociedade é uma fonte importante de informação. O mundo moderno está a tornar-se cada dia mais barulhento e ameaçador, devido à multiplicação irrestrita de máquinas e tecnologias em geral, o que resulta em uma "paisagem sonora mundial, cuja intensidade cresce continuamente" Schafer (2011, p. 277). No livro *Afinação do mundo* (2001), o autor define que a paisagem sonora pode ser composta essencialmente de três elementos: sons fundamentais, sinais e marcas sonoras. Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons que surgem da geografia e clima: água, vento, animais, recursos naturais e fontes de energia. Para Schafer, esses sons podem ser impressos tão profundamente nos habitantes que fazem parte dos seus hábitos auditivos, a vida sem eles seria sentida como um empobrecimento. Um exemplo é o som do mar para quem mora perto da praia. Outro exemplo, dessa vez de cunho pessoal: estive dois anos fora da minha cidade, Almenara, em Minas Gerais, e em janeiro de 2020, quando lá voltei, em todos os lugares ouvia-se um som de fundo, que é o som dos pardais (pássaros que estão por toda parte). Enquanto estava a morar na cidade, talvez pelo hábito de ouvir diariamente, nunca havia percebido a intensidade e frequência constante daquele som. Nesse âmbito, Schafer destaca que raramente esses sons são ouvidos conscientemente por quem vive no meio deles, "pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes" (Schafer, 2001, p. 26). Eles só são notados quando desaparecem ou quando as pessoas se ausentam.

Os sinais sonoros são sons que se destacam e são ouvidos conscientemente. São recursos de avisos acústicos, tais como sinos, buzinas, apitos e sirenes. Em uma comunidade cristã, um sinal sonoro bastante significativo é o sino da igreja. Já o termo "marca sonora" "refere-se a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar". (Schafer, 2001, p. 27). Após a identificação da

"marca sonora", é necessário protegê-la, uma vez que as marcas sonoras tornam singular a vida acústica da comunidade.

Nessa conjuntura, torna-se relevante falar um pouco sobre o *soundscapes composition*, tendência composicional que surgiu em meados dos anos 70 no âmbito do movimento *World Sound Project* (WSP), liderado por Murray Schafer. Projeto este que foi desenvolvido em várias partes do mundo, na atualidade ainda reúne pesquisadores para o que tem sido chamado de "ecologia acústica". Nesse universo, Schafer (2001, p. 287) explica que a "Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade". Em todo esse estudo, a audição tem papel preponderante, sendo a escuta entendida como "a interface crucial entre o homem e o meio ambiente". (Santos, 2013, p. 38 cita Truax, 1996). E, quando se coloca a escuta nesse patamar, busca-se a interação e integração do homem com o meio ambiente.

Embora o WSP tenha tido como principal trabalho documentar, arquivar, descrever e analisar as paisagens sonoras, com a intenção de aumentar a consciência pública dos sons do ambiente através de uma escuta que possibilitasse o pensamento crítico, a *soundscapes composition* era uma atividade reconhecida como paralela a esse movimento, abrangendo diversos compositores e/ou artistas sonoros. Santos (2013) salienta que as composições paisagens sonoras, em conformidade com os princípios do WSP, são composições que se baseiam na noção de reeducação da escuta, viabilizadas pelos meios tecnológicos, produzidas com sons ambientais, pretendendo colocar em evidência problemas referentes a poluição desse ambiente acústico, ressaltando, contudo, a relação de referência que o objeto sonoro possui com seu contexto auditivo, social e cultural.

Para Obici (2008, p. 39), o WSP foi criado na tentativa de unir arte e ciência para o desenvolvimento interdisciplinar do chamado "Projeto Acústico". Os objetivos eram:

1) realizar um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos sobre o homem;
2) modificar e melhorar o entorno sonoro;
3) educar estudantes, pesquisadores e público em geral;
4) publicar materiais que servissem de guia a estudos futuros.

Nessa circunstância, o WSP tinha como finalidade descobrir os princípios estéticos que regiam o ambiente acústico e, por conseguinte, a influência dos sons na vida das pessoas. O pensamento de M. Schafer, de acordo com Obici (2008), associa-se à tentativa de restaurar uma relação equilibrada entre o homem e o ambiente, o que, para o autor, foi, de certa forma, desintegrada após a Revolução Industrial.

Para se compor na perspetiva de uma paisagem sonora, é inerente que a composição surja da própria paisagem sonora gravada; "é como se os materiais sonoros revelassem as estruturas essenciais ao desenvolvimento sonoro da peça" (Santos, 2013, p. 39).

Pinto (2001), por sua vez, reforça que a paisagem sonora pode ser de dois tipos: natural e cultural. Timbres característicos, maneiras próprias de entoar a voz, tudo isso é responsável por sonoridades locais, que se mesclam com outros sons, ruídos, falas e fazem surgir verdadeiras paisagens sonoras. Na verdade, trata-se da contraparte acústica da paisagem que circunda os seres humanos. A paisagem sonora natural envolve sonoridades que provêm de atividades ou ações físicas de fenómenos naturais. As paisagens sonoras culturais resultam das atividades humanas, marcam, especialmente, o potencial comunicativo, emocional e expressivo do som. Chegar-se à música através das paisagens sonoras é sempre um trajeto complexo, pois elas são em si tão diversificadas quanto são variados os ambientes que a produzem. Ela destaca a primeira impressão que se tem em campo, e que se manifesta independente, se há ou não discernimento prévio ou consciência daquilo que o acontecimento sonoro significa.

Para Camargo e Fornari (2017), existem dois tipos de paisagem sonora: tópica e atópica. Os autores associam-nas aos jogos eletrónicos e à caracterização para os sons gerais. A paisagem sonora tópica é aquela que é relacionada a um elemento gráfico/sujeito/objeto que assume a função de fonte sonora, e, dessa forma, possui localização definida, o que torna natural o reconhecimento de suas características e a causa de sua existência. Por exemplo, ao observar um cão a latir. O som é imediatamente vinculado ao elemento gráfico (animal) do qual reconhecemos o som. Paisagem atópica acontece quando não identificamos exatamente a fonte sonora e criamos suposições consoante o ambiente em que estamos, tal como estar em uma floresta e ouvir animais, movimentação dos galhos e vento entre árvores. Podemos não identificar a origem, a localização, mas sabemos que pertencem à fauna e à flora daquela paisagem.

Pereira (2019) destaca a diferenciação realizada por Schafer (1997) em que ele distingue a paisagem sonora *hi-fi* (do inglês: alta fidelidade), na qual se pode escutar e destacar perfeitamente todos os sons em análise. Já na paisagem sonora *lo-fi* (baixa fidelidade), o detalhamento é, por conseguinte, mascarado pelo excesso de ruídos.

Até o momento, os autores supracitados, cada um a seu modo, tem influência direta nos estudos e teorias defendidas por Schafer. Todavia, o autor Obici (2008) discorda do pensamento schaferiano e dos desdobramentos dessa teoria. Realiza uma crítica sobre a concepção que a paisagem sonora nos permite vislumbrar; onde a sensação passada é de que o som está dominado por aquilo que a produção sonora assume. Segundo o autor, essa é a primeira impressão, mas às vezes torna-se a única. A *esquizofonia*, denominada por Schafer (2001), vem do prefixo grego *schizo* (cortar, separar) e da palavra grega *phone* (som/voz), ou seja, a separação do som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. Enquanto Schafer cria a *esquizofonia* para indicar o deslocamento do som de seu contexto original, como uma palavra que soa de modo nervoso e descontrolado. Paradoxalmente, Obici afirma que o oposto também pode ocorrer: e, em meio à balbúrdia, um fio de melodia pode possibilitar aconchego e segurança. Dessa forma:

> Habitar territórios-midiáticos-polifônicos-desfragmentados representa colocar a subjetividade para trabalhar. Tendo que inventar estratégias diante do mundo proposto, a tendência é cada vez mais a criação de subjetividades flexíveis. O que parece estar em jogo é a maneira de ocupar e transitar por esses terrenos, de como se vestir-proteger-estimular os ouvidos, consumir estratégias de circulação diante dos territórios sonoros propostos. Em virtude dessas características a escuta desliza, o território sonoro se torna móvel, nômade. Esse funcionamento flutuante produz sentidos em velocidade, se articula com a produção e consumo de mercadorias. (2008, p. 47)

O autor, não obstante, assume a expressão "territórios sonoros" em contraposição a "paisagem sonora", por seu caráter transitório, efêmero e móvel. E, sob o aspecto acima descrito, a *esquizofonia* pode ser desassociada desse perfil de loucura e pensada enquanto máquina produtora de sentido.

Ao pensar na máquina produtora desses territórios sonoros apontados por Obici (2008), assumimos o som em suas variantes, não apenas como um objeto sonoro isolado, mas também em meio a essas múltiplas possibilidades que existem no caos, no dia-a-dia de cada ser ouvinte.

Apesar de Schafer e Obici apresentarem ideias contraditórias, essas se complementam, pois, há o lado positivo do caos; a ressignificação desse som caótico pode tornar-se também uma bela obra artística.

Voeglin (2010) ressalta que a composição da *soundscape* evoca uma escuta em algum lugar entre a fantasia estética e a demanda estético-política por um mundo ouvido. O projeto de ecologia acústica persegue o assunto diretamente, desejando que o ouçamos e que nos envolvamos. As composições de *soundscapes* são obras sónicas que buscam um tom investigativo e orientado à pesquisa, onde ouvir é uma solicitação em vez de um convite ambíguo.

Todavia, interpretar uma paisagem sonora requer uma escuta relativa. Conforme Fortuna (1998), decifrar uma paisagem sonora, seja qual for o seu grau de resolução acústica, traduz certamente um ato de atribuição de sentido. Dessa maneira, o significado de um som é sempre relativo. Está, entretanto, relacionado com a singularidade da fonte que o origina, a situação perante um significado denotativo do som que está a ser interpretado e a situação frente a outros sons com os quais combina, autorizando que se fale, por consequência, de um significado sonoro conotativo. Ainda nas palavras do autor, este relativismo sonoro diz respeito à nossa experiência social e biográfica, porque tanto pode revelar uma memória e, por conseguinte, uma identidade vivida, como igualmente pode enunciar um estado de estranhamento e certo desconforto diante das sonoridades desconhecidas (ou ausentes) em que se pretende decifrar o seu significado ou sentido abstrato.

3. Poéticas do cotidiano

O que se passa no cotidiano é rotina. Em concordância com Pais (1993), o cotidiano é o que se passa todos os dias, mas também se costuma dizer que nada se passa que não fuja à ordem da rotina ou monotonia; então seria o que se passa, quando nada se parece passar. Talvez nas aldeias, as coisas ainda aparentem não passar, pois nas grandes cidades, a efervescência, rapidez e a transitoriedade das coisas, faz com tudo pareça passar muito depressa.

Para Lima (2004, p. 10), "o cotidiano revela diversas atividades exercidas sobre um território, onde se desenvolvem as diferentes práticas sociais e suas respectivas socialidades através dos tempos." O autor cita a definição de Agnes Heller (1972) que afirma que a vida cotidiana "**é a vida do homem inteiro, não se pode dissociar o cotidiano da história da sociedade, pois os fatos históricos nascem no cotidiano**, remetem à ideia de repetição, contudo, esse espaço não é só de reprodução, mas de produção de sentidos" (Heller apud Lima, 2004, p. 10)

Barreira (2010), por sua vez, faz referência entre o cotidiano e as cidades contemporâneas, quando afirma que as cidades podem ser lidas a partir de banalidades do cotidiano. Desde a expressiva rapidez ao olhar efêmero, a sociedade que emergiu desde o final do século XIX substituiu o paradigma da lentidão pelo paradigma do encontrão. Quando Barreira fala das banalidades, percebemos que se refere às coisas simples, mas para a arte o mais banal pode tornar-se inspiração e expressão.

Pais (1993) sustenta que as raízes etnológicas da palavra rotina a associam à ideia de rota (caminho); termo derivado do latim, que significa via, rutura, de onde vieram as expressões rotura ou ruptura: ato ou efeito de romper, interromper; corte, rompimento, fratura. E é no instante dessas rupturas do cotidiano, nos instantes da inviabilidade da reprodução, que se instaura o momento da invenção, da ousadia, da criatividade, do atrevimento e da transgressão. E, como diria J. Martins, (1998) a desordem agora é outra, como também é outra a criação. Já não se trata de remendar as fraturas do mundo, para recriá-lo. Mas de dar voz ao silêncio, de dar vida à arte e transformar a história.

Trazer arte para o cotidiano ou o cotidiano para arte permite-nos fazer reflexões sobre a nossa vida e ajuda os fruidores a também repensar as suas trajetórias, pois, "as rotas do cotidiano são caminhos denunciadores dos múltiplos meandros da vida" (Pais, 1993, p. 109). Nesse contexto, as poéticas do cotidiano buscam analisar através do dia a dia, relembrar, refletir e denunciar sobre essa vida diária. É um convite a uma paragem, uma ruptura, mesmo que se esteja em movimento.

Levitin (2006) assegura que há música na vida cotidiana, até mesmo nos lugares onde não é explícita. Existe música nas ondas que se quebram na praia, no oxigénio que alimenta as nossas células através do sangue bombeado pelo nosso próprio relógio cardíaco marcando nossos ritmos como um metrónomo. No vento que conduz, ao soprar, um conjunto de percussão formado por folhas, árvores a balançar e galhos que se quebram. Cita as estrelas por traçarem padrões no céu de forma tão complexa e interdependente quanto as harmonias da quinta sinfonia de Mahler. Nessas poéticas vemos sons e música em tudo!

4. Paisagens sonoras em instalações

> Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons. Ouça. (Schafer, 2011, p. 11).

No contexto da arte, as paisagens sonoras misturam sons naturais, processados e artificiais. São obras que criam sensações de ambientes particulares e imersivos. Obras de paisagem sonora relacionam-se diretamente com a arte da instalação, imersão; e em muitos casos são construídas especialmente para o local em que acontecerá a intervenção. Muitas destas fazem uso de tecnologias interativas, interfaces, computadores, sensores, dispositivos mecânicos, cinéticos e eletrónicos. Conforme Barros (2016, p. 860), a instalação é uma linguagem artística que em seu bojo traz a questão da ampliação do conceito de arte e da contaminação de diversos meios como poética. Junqueira completa que:

> A prática que posteriormente passou-se a nomear 'instalação' é corrente desde os anos 1960, principalmente na América do Norte [...] É interessante verificar, à título de curiosidade, que a palavra 'instalação' já era utilizada na América, genericamente, para especificar, na margem de fotos publicadas em livros ou em catálogos, a vista geral de uma exposição: *installation view*. [...] Em seu significado literal, a expressão 'vista da instalação' propõe considerar não somente a obra em si, mas a circunstância de unidade: espaço-obra. (1996, p.553).

As instalações deslocaram a visão do objeto para o ambiente que o circunda e as sensações que tal ambiente pode provocar. A própria noção de espaço foi revisitada, no sentido em que "a instalação pode ser simplesmente o 'vazio'." (Junqueira, 1996, p. 567). A arte da instalação, por conseguinte, frequentemente, implica sua audiência no próprio espaço onde a obra se dá. Para Santana e Santana (2019, p. 183), "a interação entre as artes, mas também entre as diferentes áreas do conhecimento científico, determinam novos espaços de criação e de arte, de entre os quais surge o conceito de instalação, mormente o de instalação sonora".

Apresentamos a seguir algumas instalações sonoras que se relacionam com o tema. Os critérios de seleção utilizados para a escolha das

mesmas foram a utilização de paisagens sonoras como base do áudio; o poder de evocação da memória dos ambientes; as poéticas do cotidiano envolvidas; imersividade e interatividade presentes nas obras.

4.1. *Quintal dos Sons*

A instalação *Quintal dos Sons* faz parte da Tese em andamento no Doutoramento em Média-Arte Digital, foi exibida pela primeira vez em 2019. Tem, em sua poética, um percurso no qual os sons presentes são paisagens sonoras de sons da natureza e de outros produzidos pelo ser humano, como os sons do trânsito. Rocha (2019), afirma que em busca de reflexões, a instalação sonora *Quintal dos Sons* tem como objetivo criar um caminho sonoro. Tendo em vista que escutar é um ato ativo e criativo, os ouvintes são confrontados com os ambientes sonoros apresentados, na tentativa de provocar a sensibilização e envolvimento nos ambientes acústicos que os rodeiam; pretende-se trazer para o fruidor os extremos paradoxos da vida contemporânea, como a calmaria e o caos.

Inicialmente, a instalação possuía vídeo. Com as exposições, percebeu-se que isso causava distração, ou seja, os fruidores prestavam mais atenção às imagens do que propriamente ao som. Nessa nova proposta, levamos em consideração as observações e os mesmos questionários que inicialmente foram aplicados para analisar a opinião dos fruidores; e também os autores Vilela e Barros (2018) que falam sobre o "ouver", a condição da escuta no âmbito visual, onde na contemporaneidade a maioria das pessoas deixaram de ouvir discos para ouvir e ver videoclips. "Mesmo a performance dos músicos já não chega, toda uma encenação narrativa que lhe é, agora, acrescentada visualmente determina a nova condição de 'ouver'." (Vilela e Barros, 2018, p. 140).

Para além da vasta quantidade de imagens a que as pessoas estão diariamente expostas, temos a crítica à "*muzak*", que segundo Mander (1999, p. 73) trata-se de um:

> (Neologismo criado para designar a "música" industrial, abastardada e empobrecedora dos sentidos que passou a ser difundida em supermercados, lojas, elevadores, estações de metropolitano e outros locais do urbanismo hostil. O seu objectivo consiste em condicionar "positivamente" os sentidos do consumidor ou do utente. Aquilo que hoje muitas rádios difundem é quase só muzak) homogeniza o ambiente sonoro.

Este som, que é aparentemente inofensivo, ocupa os ouvidos, com uma tonalidade de fundo, ocultando os possíveis ruídos ou conversas acidentais que despertem interesse ou provoquem distrações. *Quintal dos sons* propõe o oposto. Então verificou-se que os sons não se poderiam colocar como plano de fundo, mas como parte central. E, nesse âmbito, a remoção das imagens da instalação foi pensada na tentativa de estimular a imaginação do fruidor, de modo que ele se aproprie das paisagens sonoras e (re)crie a sua própria narrativa.

Logo que o fruidor entra na sala e se coloca posicionado no início do circuito sonoro, o sensor deteta a presença e através da programação computacional ativa os sons. A instalação tem um total de 3 minutos e 45 segundos. Na sala, há no chão 4 faixas. Cada faixa representa momentos da narrativa.

Momento 1. Ativação dos sons
Momento 2. Primeiros sons: batidas do coração e música "Assum Preto".
Momento 3. Movimento: sons de caminhada, rio, mar, pássaros, vento e paradoxalmente sons de máquinas e do trânsito.
Momento 4. Silêncio; Músicas do Vale do Jequitinhonha.

Os sons do *Quintal* trazem um percusso sonoro que traz tanto paisagens sonoras naturais, quanto o caos de sons pertubadores produzidos pelo homem. O misto de sensações e o envolvimento do fruidor provocam a sua mais profunda imersividade.

Figura 1. Instalação *Quintal dos Sons*. Exposição na Artech 2019, de 23 a 25 de outubro, 2019, Braga-PT. Fonte: Arquivo pessoal da autora

4.2. *La selva74*

La selva é um trabalho que faz parte da discografia editada por Francisco López (1998). Trata-se de uma experiência imersiva num ambiente sonoro de uma floresta tropical na Costa Rica, fazendo uma viagem sonora natural criada por uma multidão de sons de chuva, cascatas, sapos, insetos, aves, mamíferos e até sons de plantas, em um dia chuvoso. Um ambiente acusmático que nos apresenta uma enorme complexidade e um desafio à escuta profunda, López acredita na possibilidade de uma escuta de sons profunda, pura e livre dos níveis de procedimento, contextuais ou intencionais de referência; conecta-se de certa forma com o conceito de Pierre Schaeffer da escuta acusmática e refere que, no seu trabalho, confronta constantemente com gravações de campo onde as fontes sonoras estão fora do alcance visível, explorando a relação entre escuta acusmática e gravações de campo. Nesta perspetiva, e particularmente nesta obra, López (2004, p. 82) "rejeita a ideia de que a gravação de som pode ser simplesmente representacional e argumenta que é sempre um ato criativo" (tradução nossa).

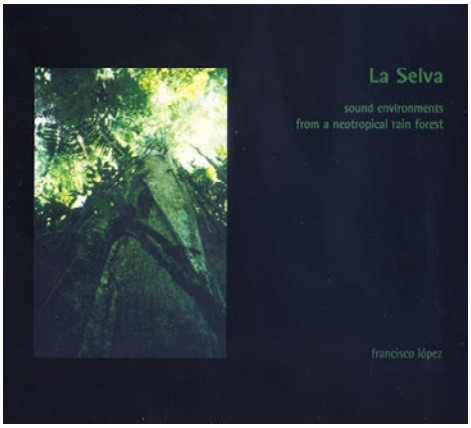


Figura 2. Instalação Sonora *La Selva*.
Fonte: Francisco López (1998)

4.3. *Caminhos das Águas*

Outra instalação que também faz uso de paisagens sonoras, ambiente imersivo e busca a interatividade do fruidor é o *Caminho das Águas* (Mamedes, 2015), que é uma instalação audiovisual interativa cujo tema aborda uma grande seca ocorrida no outono e verão brasileiros de 2014-2015. As referências visuais e sonoras da obra compreendem o repertório imagético de estiagem e cursos d'água minguantes, contrapondo a paisagem audiovisual natural às interferências humanas no ambiente. O material visual presente na obra consiste em gravações associadas a cada secção temporal da instalação. O material sonoro apresenta sons de paisagens sonoras e texturas compostas previamente. A tecnologia utilizada foram dois projetores, oito canais de áudio e duas câmeras infravermelhas controladas por um sistema computacional implementado em MaxMSP.

O visitante controla a densidade da textura e a variação das cores da imagem resultante com as mãos, enquanto os pés controlam o processamento que simula o áudio das ondas partindo da base da imagem projetada.

Figura 3. Projeção inicial: excertos visuais da primeira seção de *Caminhos das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)

Figura 4. Projeção inicial: excertos visuais da segunda seção de *Caminho das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)

Figura 5: Projeção inicial: excertos visuais da segunda seção de *Caminho das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)

4.4. *Acousmatic Park*

Na instalação *Acousmatic Park*, a autora Francisca Gonçalves (2016) propõe ao ouvinte uma experiência sonora acusmática, tendo em vista uma aproximação com a natureza e os seus sons; são apresentados vários níveis de envolvimento sonoro transformando os locais escolhidos em espaços de escuta, de forma a proporcionar uma nova abordagem sonora a nível cognitivo e emocional, propondo o treino e o exercício da escuta e dos vários modos associados.

O desafio é delinear o ambiente auditivo do público enfatizando a sua participação numa troca dinâmica consciente num determinado espaço. Para tal, foram criados ambientes com sonoridades provenientes do meio natural procurando estabelecer uma ligação com a vivência pessoal, tendo em consideração o objetivo de potencializar a consciência aural. Então, a criação destes ambientes incentiva a procura, descoberta, identificação e reflexão sonora de cada utilizador. A interatividade dos fruidores faz parte do conceito

da instalação. Dessa maneira, além de aumentar a consciência aural individual, a instalação busca promover o ensino e a aprendizagem da fauna portuguesa ou exótica na interpretação de determinadas *soundscapes*. Para a montagem do artefato, foram utilizados sensores e softwares. Os sons foram captados através de gravadores e em bibliotecas digitais.

O projeto foi desenvolvido em 4 salas: Cibermúsica; *Foyer* renascença, Sala laranja e a Sala roxa. O percurso sugerido para a instalação *Acousmatic Park* pretende uma abordagem que proporciona diferentes modos de escuta.

Figura 6. Cibermúsica. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

Figura 7. *Foyer* renascença. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

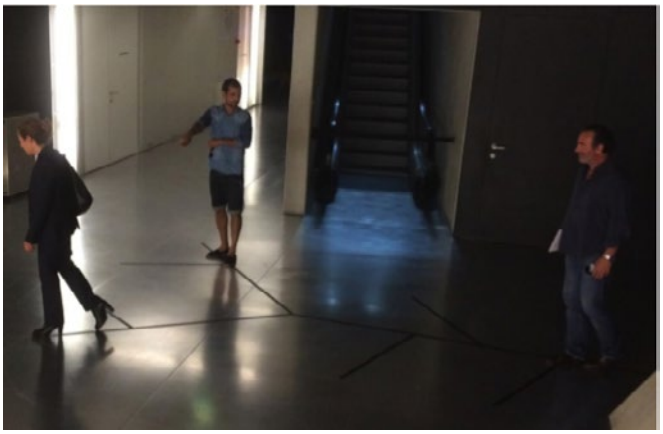


Figura 8. Sala laranja. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

Figura 9. Sala roxa. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

4.5. *Partituras e Objectos*

Obra de Pedro Tudela, professor na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, exposta de 25 de fevereiro a 30 de abril de 2021. A instalação sonora foi concebida durante 2020, em colaboração com os alunos da Escola das Artes. "Partindo da sonificação de objetos quotidianos, convertidos em instrumentos que interpretam partituras para composições sonoras, o artista preparou uma instalação imersiva de 16 canais áudio na Sala de Exposições da Escola das Artes." Em virtude da situação pandémica, a exposição foi inaugurada on-line na página citada nas notas. A curadoria da exposição foi realizada por João Silvério, a seguir temos o vídeo da instalação.

Figura 10. Visita Virtual-Exposição *Partituras e Objectos* (Pedro Tudela, 2021).[1]

5. Considerações finais

Tendo em vista a incessante busca por poéticas contemporâneas, o artigo destacou as paisagens sonoras enquanto "poéticas do cotidiano", de modo a apresentar os conceitos que emergem desse contexto e instalações sonoras que fazem uso desses elementos. Inicialmente foram explanados os conceitos sobre poética, paisagens sonoras e cotidiano. Essa arte que evoca o que se passa no dia-a-dia retrata os conflitos deste tempo e centra-se em reflexões. Ao direcionar essa narrativa para o conteúdo sonoro, foi observado que o trabalho do artista, compositor de paisagens sonoras, é "conscientizar o ouvinte em relação aos sons ambientais" (Santos, 2006), sejam eles naturais ou artificiais.

Após a discussão conceptual, foram apresentadas as instalações sonoras: *Quintal dos Sons*, que é da nossa autoria; *La Selva74*, do autor Francisco López; *Caminhos das Águas*, de Clayton Mamedes; *Acousmatic Park*, de Francisca Gonçalves; e *Partitura e Objectos*, de Pedro Tudela. As cinco obras têm em comum a opção pelas paisagens sonoras e reflexões pertinentes acerca da escuta/percepção sonora na contemporaneidade, abordando, na singularidade de cada proposta, desde sons da natureza a objetos sonoros, instrumentos e ruídos da vida moderna. No que diz respeito a validação do ponto de vista do observador, a maioria das instalações investigadas não se concentra em inquéritos, recolhas escritas de opiniões e tampouco medidas que comprovem a aceitação ou não das obras pelo público. As experiências foram registadas em vídeo; apontam qualitativamente sensações que os fruidores demonstraram e observações dos próprios autores diante das participações nas exposições realizadas, o que lhes afere meios para concretizar os objetivos conceptuais propostos.

O tema abordado neste artigo faz parte da Tese do Doutoramento em Média-Arte Digital em andamento. O estudo das paisagens sonoras contribui para o reconhecimento da época em que se insere, das suas poéticas e das mudanças diárias que acontecem no ambiente. Nesse cenário, pretende-se dar continuidade e aprofundar essa investigação por meio das poéticas sonoras da atualidade.

BIBLIOGRAFIA

A escuta da cidade/paisagem sonora: um exercício poético. (2013). Baleia na rede: *Estudos em arte e sociedade.* ISSN 1808-8473 – n. 10, vol. 1.

Bairon, S. (2005). *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. Hacker. ISBN: 85-86179-44-2.

Barros, I. L. (2016). Instalações Sonoras. *Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia de Brasília*. Universidade de Brasília.

Camargo, F; Fornari, J. (2017). Narratividade e randomização da paisagem sonora em jogos eletrônicos. *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*.

Carrilho, J. M. (2019). O som no limite da consciência. In Miranda, J.; Pinto, J. e Ribeiro, L. (Eds.). *Fundamento e imersão.* Orfeu Negro. ISBN:978-989-8868-68-8.

Chion, M.; Murch, W. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. University Press.

Chinnery, C. (2018). Temporally embodied sound. *Glossary of common knowledge.*

Costa, C. (2004). *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios.* Alameda. ISBN 85-98325-02-3.

Eco, H. (1991). *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* Editora Perspectiva.

Fortuna, C. (1998). Imagens da cidade: Sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 51.

Gomes, J. (2015). *Composing with soundscapes: capturing and analysing urban audio for a raw musical interpretation* em *Ciências e tecnologia das artes – Música computacional.* Escola das Artes da Universidade Católica portuguesa.

Gonçalves, F. (2016). *Acousmatic Park – Interação com o espaço sonoro, natureza e modos de escuta.* Tese de Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto.

Junqueira, F. (1996). Sobre o Conceito de Instalação. *Revista Gávea*. V. 14: 551-569.

Levitin, D. (2006). Em busca da mente musical. In: ILARI, Beatriz Senoi. Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Ed. da UFPR.

Lima, C. (2004). *O imaginário sobre o trabalho e suas representações no cotidiano dos comerciantes do mercado público em Pernambuco. Ciências & Cognição*. 2004; Vol. 03.

López, F. (2004) *"Profound listening and environmental sound matter." Audio culture: readings of modern music.* Continuum International Publishing Group, 82-87.

Mamedes, C. R. (2015). *Design sonoro e interação em instalações audiovisuais.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Mander, J. (1999). *Quatro argumentos para acabar com a televisão.* Antígona. ISBN: 972–608–109–2.

Martins, J. (1998). O senso comum e a vida cotidiana. Tempo Social. *Revista Sociol*. 10 (1), 1-8.

Morais, L. (2014). *A dimensão do som: Relação entre artista, comunidade e território*. Tese de Mestrado em Criação artística contemporânea. Universidade de Aveiro.

Obici, G. (2008). *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. 7 Letras. ISBN: 978-85-7577-492-2

Pais, J. (1993). Nas rotas do quotidiano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Nº 13.

O ouvido Pensante. (2011). Ed. Unesp.

Pereira, K. (2019). *O Candinho* e a construção do som marginal. In Opolski, D.; Beltrão, F.; Carreiro, R. (Eds.). *Estilo e som no audiovisual.* Socine.

Pinto, T. (2001). Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia.* V. 44, nº 1.

Rocha, R. (2019). Backyard sounds, An immersive sound experience. In Arantes, P.; Sá, V.; Veiga, P.; e Marcos, A. (Eds.). *Proceedings of the 9th Internacional Conference On Digital And Interactive Arts. Artech2019 – Digital Media Art Ecosystems.* ISBN: 978-1-4503-7250-3.

Santana, H. e Santana, R. (2019). When space is built of light, matter and sound. In Arantes, P.; Sá, V.; Veiga, P.; e Marcos, A. (Eds.). *Proceedings of the 9th Internacional Conference On Digital And Interactive Arts. Artech2019 – Digital Media Art Ecosystems.* ISBN: 978-1-4503-7250-3.

Santos, F. (2006). *A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

Schafer, M. (2001). *A Afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: A paisagem sonora.* Editora Unesp.

Vilela, E.; Barros, N. (2018). *Performances no contemporâneo.* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. ISBN: 978-989-54179-5-7.

Voeglin, S. (2010) *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art. The Continuum International.* ISBN: 978-1-4411-6207-6

SOBRE A AUTORA

Rosimária Rocha é investigadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e Doutoranda em Média Arte-Digital pela Universidade Aberta/Universidade do Algarve. Artista multimídia, cantora e professora de música, transita pelas linguagens das artes sonoras e performativas, com as quais desenvolve investigações em Música, Arte e Tecnologia. Mestre em Artes (2016) – Universidade Federal da Bahia, Licenciada em Música (2016) – Universidade do Sul de Minas, e em Pedagogia (2011), pela Universidade Estadual de Montes Claros.

1 https://www.youtube.com/watch?v=6aUhvwH2VZ0&t=59s

VARIA

Cláudia Lima, Susana Barreto e Rodrigo Carvalho
ROTURA, 2 (2021): 79-86
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/55

Da materialidade da obra à imaterialidade da representação digital: uma reinterpretação das obras de Francis Bacon em um contexto pedagógico

From materiality to immateriality: a digital reinterpretation of Francis Bacon's graphic works in a pedagogical context

Cláudia Lima
ID+ / Unexpected Media Lab
Universidade do Porto / Universidade Lusófona do Porto
Porto, Portugal
claudiaraquellima@gmail.com

Susana Barreto
ID+ / Unexpected Media Lab
Universidade do Porto
Porto, Portugal
susanaxbarreto@gmail.com

Rodrigo Carvalho
ESMAD.IPP
Universidade Lusófona do Porto
Porto, Portugal
p5864@mso365.ulp.pt

RESUMO

O presente artigo descreve duas práticas pedagógicas, uma num contexto curricular realizada na Escola Superior Artística do Porto e outra num contexto extracurricular realizada na Universidade Lusófona do Porto, que visam estimular os alunos para uma análise crítica e interpretação da obra de Francis Bacon e respetiva recriação através do recurso a meios digitais contemporâneos. Esta iniciativa, integrada na exposição *Graphic Works of Francis Bacon* —patente no Museu World of Wine, em Vila Nova de Gaia (de 29 de abril a 26 de setembro de 2021)—, parte de uma colaboração entre o Museu, a Academia e a Fundação *Renschdael Art Foundation*, e perspetiva complementar a mostra de trabalhos do artista com uma linguagem gráfica mais dinâmica, através de múltiplas interpretações e animações digitais da obra do Pintor feitas pelos alunos. Num âmbito académico, estas práticas resultaram num conhecimento aprofundado da obra de um artista de uma geração distinta da dos alunos, numa oportunidade para estes trabalharem com um cliente real aplicando num projeto conhecimentos obtidos em diversas Unidades Curriculares dos cursos que frequentam e a possibilidade de verem os seus trabalhos integrados numa exposição internacional. Os resultados, pautados pela diversidade de abordagens quer em termos visuais quer no que respeita a recursos tecnológicos, trouxeram uma nova dinâmica para a exposição conjugando originais do Pintor com múltiplas interpretações de uma geração para a qual os meios digitais são omnipresentes.

PALAVRAS-CHAVE

Francis Bacon, Arte e Multimédia, Pedagogia do Design, Exposição de Pintura, Animação Digital

ABSTRACT

This paper describes two pedagogical multimedia exercises embedded in an art exhibition context and developed in both curricular and extracurricular settings. The first held at Escola Superior Artística do Porto and the second at Lusófona University of Porto. This collaboration aims at encouraging students to critically analyze and interpret static art exhibitions and recreate it through the use of contemporary digital media. This multimedia initiative integrates the exhibition *Graphic Works of Francis Bacon* —at the World of Wine Museum, in Vila Nova de Gaia (29th April-26th September 2021)— and is a collaboration between the Museum, Academic institutions and *Renschdael Art Foundation*. The joint venture's goal is to invest a contemporary and dynamic graphic language into the exhibition, through diverse digital interpretations and animations of the Painter's work made by students. In an academic framework, these practices resulted in an in-depth knowledge of the work of an artist from a generation different from that of the students, an opportunity for them to work with a real client, applying the knowledge obtained in various courses and the possibility of seeing their work integrated in an international exhibition. The output, characterized by a diversity of approaches both in visual terms and in terms of technological resources, amplified the dynamics

Direitos de Autor (c) 2021 Cláudia Lima, Susana Barreto, Rodrigo Carvalho
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

of the exhibition, combining originals with multiple interpretations by a generation for whom digital media is omnipresent.

KEYWORDS

Francis Bacon, Art and Multimedia, Pedagogy of Design, Painting Exhibition, Digital Animation

1. Introdução

Este estudo visa uma contextualização e descrição de práticas pedagógicas desenvolvidas no âmbito curricular e extracurricular que perspetivaram o estudo da obra do artista britânico Francis Bacon e sua reinterpretação por estudantes de cursos artísticos através de meios contemporâneos, designadamente meios digitais. Estas práticas pedagógicas foram desenvolvidas no âmbito da exposição *Graphic Works of Francis Bacon*, uma mostra de trabalhos do Pintor a figurar no museu World of Wine, em Vila Nova de Gaia, entre abril e setembro de 2021, e envolveram grupos de estudantes de duas universidades do Porto com cursos ligados às áreas da arte, design e multimédia: a Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e a Universidade Lusófona do Porto (ULP). Perspetivou-se, por um lado, dotar a mostra de uma linguagem atual e dinâmica, fazendo a ponte entre o trabalho do Pintor e a era digital, à luz de um registo contemporâneo e em sintonia com formatos mais recentes em que as obras de arte são complementadas por animação multimédia. Por outro lado, pretendia-se estimular a curiosidade, o interesse e a capacidade de interpretação dos estudantes participantes sobre a obra de um artista do século XX, um período que não foi vivenciado por eles, aplicando conhecimentos adquiridos e tecnologias digitais ministradas em Unidades Curriculares dos cursos que frequentam.

Tendo como base um conjunto de práticas desenvolvidas no âmbito do projeto *Transferência de Sabedoria* (Alvelos et al., 2019) com o objetivo de promover a transferência de conhecimentos entre artistas e designers atualmente aposentados e os atuais estudantes de arte e design, e partindo de modelos de workshops testados no âmbito deste projeto (Lima et al., 2020), foram criados dois workshops, um em contexto curricular, na ESAP, e outro em contexto extracurricular, na ULP.

Para o efeito, foram analisados, em concreto, os programas e resultados de três workshops integrados no projeto *Transferência de Sabedoria*: o *workshop* de ilustração e narrativas visuais "As possibilidades narrativas da ilustração no diálogo transgeracional", realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Santos, 2019, 2020); o *workshop* de tipografia "Ensaios tipográficos como contributo para a transferência de conhecimento transgeracional", realizado na Universidade Lusófona do Porto (Lima et al., 2020a); e o workshop "Padrões procedimentais interpretados a partir do trabalho de António Quadros Ferreira", baseado na interpretação da obra do Pintor através do *software Processing*, realizado pelo Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (Amado et al., 2020; Lima et al. 2020b).

Da análise destas práticas e experiências pedagógicas, identificou-se um conjunto de aspetos que contribuíram significativamente para: suscitar um maior interesse e envolvimento dos estudantes nos projetos propostos; para ampliar o conhecimento sobre artistas e obras de outras gerações, manifestas frequentemente através de iniciativas e ações proativas por parte dos estudantes que ultrapassaram o contexto da sala de aula; para estimular a partilha de conhecimentos entre estudantes com perfis diferentes (Lima et al., 2020b). Destes aspetos identificados, salienta-se a possibilidade de frequência do *workshop* de forma gratuita, sendo o único requisito o empenho e compromisso dos estudantes; o incentivo à proximidade entre docentes e estudantes, dissipando-se noções de hierarquia em favor de um trabalho mais colaborativo; a criação de um ambiente semelhante a estúdios artísticos de modo a estimular uma maior proximidade, partilha de ideias e experiências; a junção de um número reduzido de participantes o que permite um maior acompanhamento de todos os trabalhos, o envolvimento de todos (professores e estudantes) no projeto e um sentido de pertença e compromisso; a integração de participantes oriundos de áreas artísticas diferentes, perspetivando grupos multidisciplinares (Lima et al., 2020b; Santos, 2019, 2020).

No *workshop* "As possibilidades narrativas da ilustração no diálogo transgeracional", Santos (2020), coordenador desta iniciativa, parte do pressuposto de que "as características da multimodalidade, poligrafia narrativa e polifonia que esta nova geração de estudantes utiliza na produção de imagens e textos" afiguram-se "ideais para abordar a pluralidade de contextos e materiais do arquivo [criado no contexto do projeto *Transferência de Sabedoria*], através da criação de novos repertórios visuais que se baseia na afinidade, partilha de conhecimentos, identidade e património". Os resultados obtidos caracterizam-se pela diversidade de linguagens gráficas fruto da interpretação que cada estudante fez da obra do artista em estudo e da sua própria linguagem estética.

Os pressupostos e modelo deste *workshop* foram, posteriormente, replicados noutras instituições de ensino superior. No *workshop* "Ensaios tipográficos como contributo para a transferência de conhecimento transgeracional", os participantes desenvolveram cartazes tipográficos a partir da visualização e interpretação de entrevistas a designers e artistas portugueses e do respetivo legado gráfico e artístico. A produção dos cartazes baseou-se numa citação (ou várias) escolhida pelo próprio participante, requerendo deste um conhecimento aprofundado do percurso e obra destes autores os quais, embora façam parte da história da arte e design local, eram, até então, desconhecidos para os participantes (Lima et al., 2020a).

No *workshop* "Padrões procedimentais interpretados a partir do trabalho de António Quadros Ferreira", foi experimentada a análise e reinterpretação da obra de um único Pintor (António Quadros Ferreira) através de um *software*, o *Processing*. Os resultados deste *workshop* não só se traduziram num conhecimento mais aprofundado da obra do Pintor por parte dos participantes, até então, desconhecido para muitos deles, como trouxeram um conjunto de interpretações visuais produzidas digitalmente que, embora apresentem pontos de afinidade com as obras originais, em determinados casos, oferecem soluções pautadas pela originalidade e distanciadas da obra de origem (Amado et al., 2021).

O modelo e práticas identificadas nos workshops supracitados foram adaptados para a realização de dois workshops sobre a obra de Francis Bacon, tendo em conta o perfil do artista, o *briefing* proposto e a natureza das instituições envolvidas no projeto: o espaço do museu World of Wine destinado à exposição de Francis Bacon e na qual foram integradas as obras realizadas pelos participantes; a ESAP onde foi realizado um primeiro *workshop* no contexto curricular da disciplina de *Arte e Comunicação Multimédia*, que reúne estudantes das Licenciaturas de Design de Comunicação, de Artes Plásticas e Intermédia, de Artes Visuais – Fotografia e de Cinema e Audiovisual; a ULP onde foi realizado um segundo *workshop* num contexto extracurricular e envolvendo alunos das Licenciaturas de Design de Comunicação, de Comunicação Audiovisual e Multimédia, e de Videojogos e Aplicações

Multimédia; a Fundação que representa Francis Bacon, *Renschdael Art Foundation*.

2. O posicionamento do museu face a gerações de nativos digitais

Segundo Palfrey e Grasser (2008), as tecnologias digitais de produção e distribuição de baixo custo e de fácil utilização moldaram o desenvolvimento das gerações nascidas a partir da década de 80 do século passado, altura em que se começou a tornar acessível online um conjunto de ferramentas neste âmbito. Estas gerações de *Nativos Digitais*, caracterizadas essencialmente por indivíduos que passam grandes períodos de tempo online, interagem diariamente com tecnologias nas mais diversas atividades do seu quotidiano como em práticas de sociabilização, trabalho e lazer. São gerações que lidam constantemente com ferramentas que lhes permitem a partilha de conteúdos, a sua apropriação, a remistura e edição, a distribuição e circulação numa escala global, produzindo de forma contínua informação, conhecimento e entretenimento em meios digitais, nomeadamente meios online, estimulando a proliferação da produção amadora (Anderson, 2007; Jenkins, 2009) e promovendo uma revolução criativa (Palfrey & Grasser, 2008).

A crescente produção e participação dos cidadãos nas plataformas digitais, levou Jenkins (2009) a considerar que assistimos ao desenvolvimento de uma cultura participativa, uma cultura com relativa facilidade no que concerne à expressão artística e participação cívica, que usufrui de meios que potenciam a criação e respetiva partilha.

Face à afinidade (e preferência) das novas gerações pelos meios digitais, as instituições, designadamente instituições culturais, têm reformulado a sua forma de atuação, comunicação e interação com o público através da integração de tecnologias digitais, investindo, assim, num relacionamento mais próximo com os cidadãos e em soluções mais adequadas às suas necessidades e expectativas.

No contexto de museus, várias iniciativas têm sido realizadas recorrendo a tecnologias digitais como meio de enriquecer a experiência da audiência e a envolvê-la de uma forma mais ativa e dinâmica nas suas coleções. Estas iniciativas incluem abordagens como a apresentação digital de obras e o recurso a técnicas interativas, a realidade aumentada e a realidade virtual.

Um exemplo de destacar é a recente introdução de uma experiência virtual, em 2019, no Museu do Prado, em Madrid, no âmbito da exposição *El Gabinete de descanso de Sus Majestades*, onde foi proporcionada uma forma alternativa para visitar a Sala 39, através de uma reconstrução virtual deste espaço em quatro períodos históricos distintos: os anos de 1828, de 1867, de 1936 e de 2019. Esta experiência *gamificada* veio possibilitar uma visita virtual imersiva de 360º através do website do museu[1] e permitiu aos visitantes um contacto mais próximo (do que alguma vez conseguido) de obras de arte aqui expostas: segundo Tabernero (citado em Charr, 2020), da Patron 2.0[2], uma viagem no tempo similar às proporcionadas cinematograficamente, jogando com a criatividade e emoção e traduzindo "um espaço cultural numa linguagem contemporânea que perspetiva a aproximação a novas audiências".

Visando ampliar a acessibilidade das obras do museu, nomeadamente para audiências que não têm possibilidade de o visitar, o Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, digitalizou mais de 380 mil obras da sua coleção e disponibilizou-as online, aumentando, assim, o acesso à coleção e reforçando o seu posicionamento e missão numa era pautada pelo digital.

Já o Museu de Arte Digital, em Paris, faculta *in loco* uma experiência imersiva com pinturas de Gustav Klimt, Egon Schiele e Hundertwasser[3] projetadas em paredes de 10 metros de altura num espaço de 3.300 metros quadrados, um espaço por onde a audiência pode circular ao som de clássicos como Wagner, Chopin ou Beethoven. O conceito parte da perceção de Bruno Monnier, presidente da Culturespaces[4], de que "as pessoas não aprendem sobre cultura como faziam no passado", sendo que "as práticas estão a evoluir" pelo que "a oferta cultural deve estar em sintonia com elas". Neste sentido, Monier observa que a união entre arte e tecnologia digital é "o futuro da difusão da arte entre as gerações futuras" (citado em Stenson, 2018).

A exposição *Meet Vincent Van Gogh*, promovida pelo Museu Van Gogh, em Amesterdão, e apresentada em vários museus internacionais (incluindo o recinto do Terreiro das Missas, em Belém), recorre, também, de forma exclusiva, a meios digitais para apresentação do legado deste artista. Contempla diversos recursos digitais e interativos, reproduções de pinturas tácteis e do quarto da Casa Amarela em tamanho real, bem como projeções de vídeos, fotografias e outros documentos que fazem parte do mundo biográfico e pictórico de Vincent Van Gogh (DN/Lusa, 2020).

Outras abordagens a exposições de pintura incluem a combinação dos métodos expositivos tradicionais com as novas tecnologias digitais. A Gallery One no Cleveland Museum of Art destaca-se, neste âmbito, ao proporcionar uma experiência onde os originais da sua coleção são complementados através do uso de tecnologias digitais. Perspetivando fomentar o conhecimento e (re)interpretação dos visitantes, estes são "convidados a ligarem-se ativamente à arte em exposição através da exploração e criatividade" (Alexander et al., 2013), deixando um registo digital, em diversos momentos, da sua própria leitura e interpretação das obras.

Estas iniciativas, que representam uma pequena mostra do que se tem vindo a fazer nos últimos anos, sugerem uma crescente adaptação dos museus e exposições aos meios digitais contemporâneos e às gerações mais novas caracterizadas como *Nativos Digitais*.

No contexto português, é de referir um estudo aos públicos dos museus em Portugal, promovido pela Direção-Geral do Património Cultural – DGPC (2016), que indica que quase 50% dos visitantes destas instituições recorrem a meios online para obterem informações sobre o museu ou exposição antes de os visitarem, reforçando a importância da inclusão dos meios digitais (designadamente online) nas práticas destas instituições culturais e a afinidade do público com estas tecnologias.

3. Francis Bacon: a interpretação da obra à luz dos meios digitais

No contexto da exposição de *Graphic Works of Francis Bacon* e perspetivando complementar esta mostra de trabalhos com interpretações da obra do artista num registo contemporâneo caracterizado pela predominância de meios e de arte digital, foram desenvolvidos dois workshops onde se propôs a estudantes de licenciaturas da área das artes a análise e interpretação de um conjunto de obras de Bacon. Conforme refere o Pintor, "todas as pessoas têm uma interpretação

1 https://www.museodelprado.es/recurso/experiencia-gamificada-de-la-sala-39/360332b-6-adbe-fef0-480b-350c1fd8dff5

2 Uma das entidades que colaborou na realização deste projeto.

3 Nome pelo qual é conhecido Friedrich Stowasser.

4 Fundação museológica francesa especializada em exposições de arte imersiva, responsável pelo supervisionamento da montagem do Museu de Arte Digital, em Paris.

diferente da pintura que vêem" (citado em Hammer, 2012). Estes workshops e subsequente exposição dos resultados juntamente com as obras originais de Bacon materializam múltiplas interpretações oriundas de uma geração pautada pela omnipresença de meios digitais, a supracitada geração de *Nativos Digitais*.

Nos workshops foi feita, inicialmente, uma contextualização biográfica do Pintor junto dos participantes e apresentado um conjunto de obras que permitiram o reconhecimento e compreensão de uma série de características subjacentes à abordagem de Bacon, entre elas: o recurso frequente à fotografia; a reinterpretação de quadros clássicos, dramatizando frequentemente as cenas retratadas de uma forma quase trágica e apelando à catarse; a representação de fragmentos de realidade conjugados com planos, por vezes, neutros e combinando múltiplas perspetivas; a representação dramatizada do retrato e auto-retrato também sobre múltiplas perspetivas que remetem o observador para um universo paralelo ao de Picasso (Kol, 1995). Foi referida a visita de Bacon a uma exposição de Picasso, um Pintor que marcou profundamente a abordagem do artista britânico, nomeadamente o início da sua linguagem pictórica. Em simultâneo com esta ubiquidade de ângulos, destacou-se, ainda, a intencionalidade do artista em explorar efeitos de arrastamento na pintura que o próprio equiparava a uma espécie de liquidez de um caracol que se arrasta e deixa baba para trás (Peppiatt, 2009), afirmando mesmo que "a minha pintura é como a baba" (Bacon citado em Peppiatt, 2006, p.166).

Bacon enfrentou dificuldades sociais e familiares características, por um lado, da época em que vivia e, por outro, pelo facto de ter crescido numa Irlanda pautada pelo conservadorismo. O seu percurso, por vezes errático, demonstra essa faceta de inadequação do artista. Esta extemporaneidade acabou por se tornar um gancho visual e de interesse para estes estudantes, bem como a crítica social, um certo ativismo intelectual e uma plasticidade no seu trabalho que plasmava estas características do artista.

Feita a contextualização e identificação das principais características da sua obra, seguiu-se a apresentação de uma proposta de dois exercícios:

1) a reinterpretação de uma obra do Pintor através do recurso a meios digitais: desafiava-se o aluno a dar "vida" à obra através de animação digital;
2) um retrato do Pintor tendo por base uma imagem fotográfica do mesmo, uma abordagem próxima da própria metodologia de trabalho do artista que assumia preferir "trabalhar a partir de fotografias" (Part of a Bigger Plan, 2018; Sylvester, 1999).

Num âmbito académico, para além de se perspetivar a interpretação da obra de um artista do século XX através de um registo contemporâneo marcadamente digital, perspetivou-se também: a aplicação de conhecimentos adquiridos em diversas Unidades Curriculares através de um projeto multidisciplinar; potenciar a partilha de conhecimentos entre estudantes com perfis diferentes (ambos os workshops reuniram estudantes provenientes de vários cursos); criar uma oportunidade para os estudantes realizarem um exercício com um cliente real e verem o resultado exposto e creditado numa exposição internacional.

A produção destas animações visou, também, a aproximação de uma geração de *Nativos Digitais* à arte do século XX (esta última produzida através de meios artesanais e analógicos), tornando o ambiente expositivo mais apelativo ao confrontar duas linguagens em simultâneo, os originais (pinturas) e as animações/interpretações digitais.

O primeiro *workshop* foi realizado na ESAP e integrado na Unidade Curricular de *Arte e Comunicação Multimédia* que informa as Licenciaturas de Design de Comunicação, de Artes Plásticas e Intermédia, de Artes Visuais – Fotografia e de Cinema e Audiovisual. O segundo workshop, realizado na ULP cerca de um mês depois, assumiu um modelo extracurricular, juntando estudantes das Licenciaturas de Design de Comunicação, de Comunicação Audiovisual e Multimédia, e de Videojogos e Aplicações Multimédia. Face ao contexto pandémico e sucessivos confinamentos do país, ambas as iniciativas foram desenvolvidas no espaço online.

3.1. *Workshop* num contexto curricular

A proposta de reinterpretação da obra de Bacon e intervenção num retrato seu, realizada no âmbito da disciplina *Arte e Comunicação Multimédia*, na ESAP, perspetivou pôr em prática os conteúdos trabalhados anteriormente em Unidades Curriculares e fazer a ponte entre esta obra de arte do século XX e uma abordagem multimédia, de modo a ir de encontro à linguagem dinâmica e digital para a qual esta geração de alunos se encontra mais sintonizada.

É de referir que esta iniciativa surgiu, também, na sequência de uma experiência anterior, com outra turma de *Arte e Comunicação Multimédia*, em 2019, aquando da mostra do trabalho de Paula Rego, *O Grito da Imaginação*, na Casa de Serralves, no Porto: numa visita guiada à exposição, os alunos foram confrontados com uma obra estática que, através da explicação dada pelo guia, José Maia, e de um desafio que este lançou, ganhou vida e dinâmica, captando maior atenção da turma visitante. O desafio/exercício então proposto aos alunos foi o de criar interatividade analógica com vista a apelar a um público mais jovem. A ideia da ludicidade, visava uma extensão do trabalho de Paula Rego para um plano de jogo e entretenimento, ou seja, estimulavam-se os alunos a interpretar as obras da Pintora e readaptá-las apelando à troca e ao jogo. Várias soluções foram propostas em linha com os quadros expostos, usando o chão e jogos de giz, e criando uma estrutura real para replicar a pose do quadro, entre outras iniciativas.

A proposta feita agora aos alunos, integrada na exposição de Francis Bacon, levou este desafio mais longe ao facultar-lhes meios e tempo para que estes pudessem explorar as obras com maior profundidade, fazendo uso de tecnologias digitais para animação e apresentação de novas interpretações da obra do Pintor.

Na apresentação da proposta foram mostrados vídeos sobre a vida de Bacon, o seu estúdio de arte e o seu circuito social, vídeos estes "carregados" de informação biográfica, histórica e visual. Contou-se, também, com a presença da curadora da exposição, Charlotte Crapts, que fez a ponte entre o trabalho do artista, a exposição e o que era esperado (em abstrato) desta exposição.

Foi feito, ainda, o paralelo entre a obra do artista e o seu retrato, presente em vários quadros, tais como o tríptico patente na exposição. E é precisamente neste contexto que nasceu o segundo exercício, uma interpretação do retrato do autor, uma proposta que surgiu naturalmente da curiosidade dos alunos em procurarem saber mais sobre o artista e de, no decurso desta investigação, tomarem contacto com fotografias que, em si próprias, nos davam a conhecer mais da personalidade de Bacon e dos meios que este frequentava, de citações e outros elementos gráficos e iconográficos que serviram de mote para os seus trabalhos.

Neste projeto, participaram 31 alunos da disciplina, tendo sido aconselhados a trabalhar aspetos gráficos que envolvessem a obra e vida do artista, a sua assinatura, as suas citações, os ensaios de cor nas portas do seu *art studio*. Dado que parte dos alunos, à data, ainda possuía poucos (ou nenhum) conhecimentos na área da multimédia, foi dada a opção de estes trabalhos serem feitos recorrendo à manipulação da imagem com *softwares* como o Photoshop e apresentarem o resultado

em formato de GIF (acrónimo para Graphics Interchange Format) animado. A intenção era a de não condicionar o desenvolvimento do trabalho pelas eventuais limitações tecnológicas.

O trabalho foi realizado entre novembro de 2020 e janeiro de 2021, um curto espaço de tempo considerando tratarem-se de 2 projetos simultâneos atribuídos numa só disciplina (a par de outros atribuídos noutras disciplinas das licenciaturas envolvidas) e tendo em conta que este período é interrompido pelas férias de Natal. Não obstante, o facto de se tratar de um projeto real e a perspetiva de ser apresentado numa exposição internacional, teve um efeito deveras entusiasmante nos alunos em geral cujo desempenho e dedicação culminaram em interpretações e resultados diversificados e de grande qualidade gráfica.

Efetivamente, Francis Bacon não é um artista presente nestas gerações que frequentaram as aulas onde foi desenvolvida a proposta, gerações cuja idade ronda os 20 anos. Este aspeto não condicionou, de todo, a abordagem dos alunos que superaram as expectativas na forma como encararam o trabalho, desde a investigação sobre o artista e obra até à leitura e interpretação de uma abordagem artística de Bacon considerada "pouco convencional". Os resultados demonstram claramente a identificação e compreensão de conceitos e características subjacentes à obra do Pintor, seja em termos de tratamento gráfico, seja em termos da própria animação criada que, em muitos casos, absorve características como o efeito de arrastamento tão comum nas suas obras ou as manchas de tinta espalhadas pelas paredes do estúdio onde o artista trabalhou por mais de 20 anos.

Na Figura 1 podemos observar duas das abordagens resultantes dos trabalhos desenvolvidos. Em cima, a opção por animação com um efeito de arrastamento e deformação, opção comum nas suas obras. E em baixo, uma estratégia de animação próxima à rotoscopia, onde são feitos desenhos fotograma a fotograma, tendo como base imagens reais.

Figura 1. Fotogramas das animações de Ricardo Ferreira (em cima) e Andreia Costa (em baixo)

3.2. *Workshop* num contexto extracurricular

Para o segundo *workshop* optou-se pelo modelo extracurricular com o intuito de juntar participantes com perfis e vocações diferentes, ainda que todos oriundos de áreas artísticas, e de ultrapassar eventuais constrangimentos decorrentes da obrigação de realização do projeto e subsequente avaliação, o que poderia resultar na desmotivação do estudante. Este modelo permitiu reunir, num ambiente menos formal, um grupo multidisciplinar e multifacetado, contemplando 12 estudantes: sete da Licenciatura de Design de Comunicação, três da Licenciatura de Comunicação Audiovisual e Multimédia, e dois da Licenciatura de Videojogos e Aplicações Multimédia.

Os estudantes foram selecionados com base no portfólio de trabalhos realizados no âmbito académico. A cada selecionado foi enviado um convite contextualizando, descrevendo e clarificando os objetivos do workshop. As sessões foram orientadas por dois professores, um da área de design e artes visuais, outro da área de design e multimédia.

Os alunos selecionados neste grupo frequentaram, no semestre anterior, Unidades Curriculares onde foram exploradas diversas técnicas e abordagens à animação gráfica. Mais concretamente *Design de Aplicações Multimédia* no caso dos alunos de Design de *Comunicação e Desenho e Animação 2D/3D* para os de Comunicação Audiovisual e Multimédia e de Videojogos e Aplicações Multimédia. Apesar de partirem dessa base de conhecimento foi-lhes dada total liberdade na abordagem técnica e artística do projeto, não sendo de nenhuma forma obrigatório recorrerem a *software* ou técnicas exploradas nessas unidades curriculares.

O *workshop* foi dividido em quatro sessões, realizadas entre janeiro e fevereiro de 2021, um período de pausa letiva entre o primeiro e segundo semestre. Optou-se por esta altura para que os alunos pudessem desenvolver o trabalho num período que não colidisse com entregas de projetos ou exames de Unidades Curriculares e para que tivessem tempo suficiente para conhecerem o artista e sua obra e para experimentarem e testarem diferentes soluções para o projeto. Foi também um período em que o país foi submetido a um segundo confinamento, na sequência da evolução pandémica, pelo que todas as sessões tiveram de ser realizadas em espaço online.

A primeira sessão contou com a presença da curadora da exposição Charlotte Camps e de uma investigadora envolvida na realização da exposição e orientadora do primeiro *workshop*, realizado na ESAP. Estas fizeram a apresentação da proposta a par de um enquadramento biográfico e artístico do artista Francis Bacon e da natureza da exposição. Esta sessão revelou-se fundamental para os participantes não só no que respeita ao conhecimento da obra do artista, mas também do seu processo criativo, técnicas por ele utilizadas e ambiente de trabalho; permitiu, ainda, identificar possíveis formas de abordagem ao projeto.

Numa segunda sessão foram identificadas e analisadas as obras a serem reinterpretadas digitalmente por cada aluno, tendo uns optado por trabalhar apenas uma obra e outros optado por conjugar as partes de um tríptico. Foram identificadas imagens fotográficas e citações que serviram de base para a segunda animação —um retrato do autor— e partilhadas e discutidas as ideias de cada participante para os dois projetos.

As duas sessões finais foram sessões práticas, de apresentação de protótipos, análise e discussão de abordagens criativas, aspetos técnicos e funcionais.

Durante as sessões iniciais do *workshop* foram também visionadas diversas referências históricas da animação. Desde artefactos óticos do século XIX que exploravam a persistência de visão tais como *Zoetrope* de William George Horner (1834) ou o *Zoopraxiscope* de Eadweard Muybridge (1879), passando pelas primeiras animações gráficas nos inícios do século XX como *Fantasmagorie* de Émile Cohl (1908), ou *Hotel Electrico* de Segundo de Chomón (1908) onde a exploração de técnicas de *stop-motion* criava o efeito mágico de objetos inanimados a moverem-se sozinhos pelo espaço. Foram também abordadas as obras audiovisuais abstratas de *Norman McLaren* como *Dots* (1940) e *Synchromy* (1971), e animação por recortes (cut-out) popularizada por Terry Gilliam nos genéricos de *Monty Python's Flying Circus* (1970).

Uma outra referência apresentada e que estabelece uma forte ligação ao trabalho proposto neste *workshop* foi a instalação interactiva *Mechanical Masterpieces* de Neil Mendoza para o *Children's Museum of Pittsburgh*, de 2018. Nesta instalação, os visitantes interagem através de interfaces físicos electrónicos com versões digitais de pinturas icónicas da história da arte como o *American Gothic* de Grant Wood (1930), *Nighthawks* de Edward Hooper (1942) ou o *The Son of Man* de Réne Magritte (1964) entre outras (Figura 2). Os visitantes, ao interagirem com a interface física, provocam uma reação na pintura digital, acionando uma animação gráfica específica. Por exemplo no caso do *The Son of Man*, os visitantes têm à disposição uma bomba de ar que ao ser acionada faz com que a maçã representada na cara da figura vá aumentando de tamanho até rebentar. Em *American Gothic* os visitantes podem puxar uma fita, tipo persiana, que vai movendo verticalmente elementos do quadro alterando o cenário e as vestimentas rurais da pintura.

Figura 2. Neil Mendonza movendo o braço mecânico para acionar a mão digital que, por sua vez, faz cócegas ao *Laughing Cavalier* de Frans Hals (1624)

Nas intervenções e abordagens feitas nestas obras por parte de Mendonza encontramos muitos pontos de contacto às abordagens realizadas neste *workshop*, onde os alunos se apropriaram, desconstruíram e reconstruíram a obra de Francis Bacon. Essa aproximação é mais evidente nos casos onde foram exploradas técnicas de animação por recortes (*cut-out*) em que elementos das obras (ou fotos) foram recortados e animados dando vida e movimento às imagens estáticas (Figura 3).

Figura 3. Fotogramas de animações de Diego Garcia (primeira linha de imagens), Klara Tapadas (segunda linha de imagens) e Pedro Machado (terceira linha de imagens)

Outra abordagem comum nos trabalhos resultantes do *workshop* foi a utilização de técnicas próximas à rotoscopia em que os estudantes criaram desenhos fotograma a fotograma por cima das imagens originais (Figura 4). Em determinados casos, esses desenhos replicam a imagem original, noutros casos acrescentam novos elementos expandindo as obras.

Figura 4. Fotogramas de animações de Luana Baia (primeira linha de imagens), Nádia Cardoso (segunda linha de imagens) e Fabiana Ferreira (terceira linha de imagens)

Estas duas abordagens —recorte e rotoscopia— foram as técnicas mais utilizadas nos trabalhos realizados. No entanto, encontramos outras explorações técnicas marginais a estes dois casos. Serve de exemplo a recriação em 3D de uma das pinturas do tríptico *Second Version of Triptych* (1944), sendo que a animação é feita através do movimento de câmara dentro da própria obra dando-nos uma nova perspetiva espacial sobre a mesma; ou explorações de manipulação e edição de imagem e efeitos de vídeo (Figura 5).

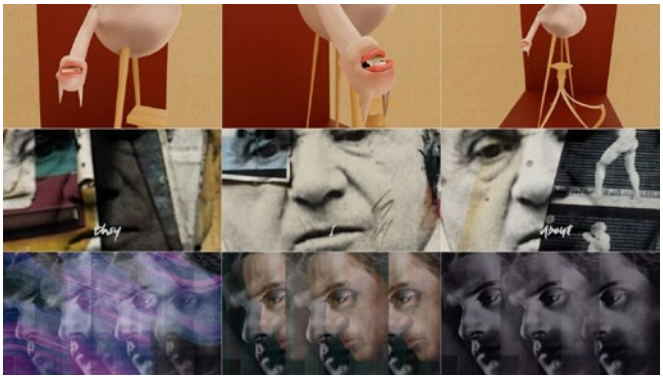


Figura 5. Fotogramas de animações de Fábio França (primeira linha de imagens), Ana Ribeiro (segunda linha de imagens) e Pedro Machado (terceira linha de imagens)

Verificamos, assim, que os resultados traduziram-se em abordagens muito distintas quer em termos criativos quer no que concerne a recursos técnicos. Por um lado, observa-se que a formação de cada participante determinou, em grande parte, a abordagem a seguir e as tecnologias digitais a implementar, por outro lado, a mostra e discussão semanal de trabalhos possibilitou uma maior interação entre participantes e partilha de ideias, contribuindo para o desenvolvimento e crescimento das propostas. Outros fatores contribuíram grandemente

para a diversidade de resultados, nomeadamente a multiplicidade de recursos visuais facultados aos participantes que incluíam imagens de pinturas, fotografias utilizadas pelo artista para desenvolver as suas composições, imagens do seu estúdio com inúmeros materiais e ferramentas de trabalho, fotografias biográficas, vídeos, textos e citações. Todos estes elementos foram absorvidos e integrados de diferentes formas nas animações que exploraram aspetos como: o lado caótico do artista que afirmava trabalhar melhor no meio do caos (Part of a Bigger Plan, 2018); a multiplicidade de planos numa mesma obra; a transformação da obra num objeto tridimensional facultando ao espectador uma visita virtual em torno da figura retratada; a construção e desconstrução do retrato representando simbolicamente a languidez e o arraste da imagem; a sucessão de negativos fotográficos utilizados pelo artista em passagens e sequências que remetem para um ambiente mais cinematográfico; contrastes cromáticos e paletas de cores vibrantes reforçados pela presença de fundos negros; a dramatização excessiva da figura retratada.

Nesta multiplicidade de resultados obtidos, subjaz o perfil académico dos alunos-autores de cada animação, destacando-se, por exemplo, o recurso ao texto e rigor no tratamento tipográfico mais patente em participantes oriundos da Licenciatura em Design de Comunicação; o trabalho da tridimensionalidade da figura e virtualização da obra presente em projetos de participantes provenientes da Licenciatura de Videojogos e Aplicações Multimédia; ou a animação da figura numa abordagem que remete para uma envolvência cinematográfica, explorando efeitos sonoros, mais comum em projetos de participantes da Licenciatura de Comunicação Audiovisual e Multimédia. Esta pluralidade de abordagens, que culmina num universo imagético tão diverso, revelou-se verdadeiramente enriquecedora, quer em termos pedagógicos, quer no próprio contexto expositivo.

4. Considerações finais

Este texto descreve a realização de uma prática pedagógica inserida no contexto real de uma exposição aberta ao público e realizada pela primeira vez em Portugal em abril de 2021. Esta prática foi realizada em duas universidades com cursos artísticos, assumindo diferentes contornos: na ESAP foi inserida no contexto da Unidade Curricular de *Arte e Comunicação Multimédia*; na ULP foi desenvolvida num contexto extracurricular.

O apelo à ludicidade, ao *storytelling*, à exposição de trabalho académico em espaço público, ao contacto com um artista britânico de referência, a ligação com um cliente real —a curadora da exposição—, a visita ao espaço e às cores e a envolvência do estúdio, visionado através de vídeos e fotografias, foram fatores que manifestamente contribuíram para um grande envolvimento dos participantes, bem como a vários níveis pedagógicos, incluindo: o conhecimento de um artista de outra geração, a cenografia do espaço (tanto do estúdio como dos seus quadros), a manipulação digital e a interpretação duma estética materializada em cada um destes trabalhos em exposição.

Os resultados obtidos nas duas universidades traduziram-se em animações com abordagens muito diversificadas, quer em termos de recursos visuais, quer em termos de recursos tecnológicos. Vários aspetos contribuíram para esta multiplicidade de resultados, salientando-se: as diversas fontes de informação que foram facultadas aos participantes e que forneceram um leque de imagens visuais do ambiente de trabalho e das obras muito enriquecedor; a afinidade dos estudantes com obras diferentes do artista, que por si só conduziram a resultados distintos; a familiaridade dos participantes com diferentes tecnologias, fruto das distintas áreas de formação de onde eram provenientes.

Os trabalhos, integrados na exposição *Graphic Works of Francis Bacon*, foram apresentados em 2 monitores de televisão num espaço de reduzida luminosidade de forma a isolar os vídeos e criar um ambiente autónomo e mais envolvente.

Esta colaboração em trilogia: Museu, Academia e Fundação pretende dar voz e vida a um debate entre a exposição da obra de arte e a sua respetiva tradução multimédia. Nesta iniciativa, foi nosso objetivo convergir "o melhor dos dois mundos": as obras originais e as interpretações multimédias dessas obras. Criou-se, então, no recinto espaço expositivo, um espaço para a mostra dessas múltiplas interpretações dos estudantes participantes, exibidas rotativamente, em *loop*. Essas interpretações não se encerram em si próprias, incentivando, pelo contrário, um potencial de continuidade de novas interpretações pela própria imaginação do público.

Considera-se que esta colaboração foi, até à data, bem-sucedida no universo temporal que se esperava e os resultados expectáveis bem acolhidos. A fase que se segue é a da exposição ao público, onde serão auscultadas as opiniões dos visitantes e feitos registos de imagens perspetivando compreender, numa abordagem etnográfica, qual a resposta a este exercício.

BIBLIOGRAFIA

Alexander, J., Barton, J., & Goeser, C. (2013). Transforming the Art Museum Experience: Gallery One. In Museums and the Web 2013, N. Proctor & R. Cherry (eds). Silver Spring, MD: Museums and the Web. https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/transforming-the-art-museum-experience-gallery-one-2/

Alvelos, H., Barreto, S., Chatterjee, A., & Penedos-Santiago, E. (2019). On the brink of dissipation: The reactivation of narrative heritage and material craftsmanship through design research. In Research & Education in Design: People & Processes & Products & Philosophy: Proceedings of the 1st International Conference on Research and Education in Design (REDES 2019), November 14-15, 2019, Lisbon, Portugal

Amado, P., & Martins, N. (2021). Procedural pattern interpretations of the work of António Quadros Ferreira. In VVAA, *Threads of a Legacy. Towards a pedagogical heritage in art and design: the Porto School of Fine Arts*, 1956-1984 (114-125). Porto: ID+ The Research Institute for Design, Media and Culture.

Charr, M. (Ed.). (2020, June 17). *How technology is bringing museums back to life. MuseumNext*. https://www.museumnext.com/article/how-technology-is-bringing-museums-back-to-life/

DGPC (2016). *Resultados globais do Estudo de Públicos de Museus Nacionais*. Direção-Geral do Património Cultural. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estudos-de-publicos/

DN/Lusa (Ed.) (2020, February 28). *A vida e a obra de Vincent van Gogh cabem numa tenda em Lisboa*. Diário de Notícias. https://www.dn.pt/cultura/a-vida-e-a-obra-de-vincent-van-gogh-cabem-numa-tenda-em-lisboa--11866348.html

Hammer, M. (2012). Contradiction and Continuity in the Art of Francis Bacon. In Rina Arya (Ed.), *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives* (121-168). Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Jenkins, H. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. Scarecrew Press.

Keen, A. (2008). *O Culto do Amadorismo*. Guerra e Paz.

Kol, J. (Ed.). (1995). *Grandes Pintores do Século XX: Bacon*. Globos.

Lima, C., Barreto, S., Alvelos, H., Penedos-Santiago, E., & Martins, N., (2020a, September). Typographic essays as a contribution to trans-generational wisdom transfer in art and design. In C. Lima (Chair), *Wisdom Transfer: Towards the Scientific Inscription of Individual Legacies in Contexts of Retirement From Art and Design*. Symposium conducted at the meeting The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2020, Barcelona, Spain. https://iafor.org/archives/conference-programmes/bamc/bamc-programme-2020.pdf

Lima, C., Barreto, S., Alvelos, H., Penedos-Santiago, E., Martins, N., Santos, R., & Amado, P. (2020b, May). *Pedagogical practices for the appropriation and activation of transgenerational knowledge in art and design*. Paper presented at the ACAH2020 11th Asian Conference on Arts and Humanities, Tokyo, Japan. Abstract retrieved from https://iafor.org/archives/conference-programmes/acah/acah-programme-2020.pdf

Palfrey, J., & Gasser, U. (2008). *Born digital: understanding the first generation of digital natives*. Basic Books.

Part of a Bigger Plan (Producer). (2018). Francis Bacon's Studio, Fondation Beyeler. https://vimeo.com/295347211

Peppiatt, M. (2006). *Francis Bacon in the 1950s*. Yale University Press.

Peppiatt, M. (2009). *Francis Bacon*. Apple Books.

Santos, R. (2019). As possibilidades narrativas da ilustração no diálogo transgeracional: Uma prática pedagógica enquadrada no projecto Wisdom Transfer. Proceedings of the 6º Congresso Nacional de Práticas Pedagógicas no Ensino Superior, Santarém, Portugal. In CNaPPES 2019 – Congresso Nacional de Práticas Pedagógicas no Ensino Superior, 38-44. https://cnappes.org/cnappes-2019/files/2020/11/LIVRO-ATAS-FINAL-CNaPPES2019_revisto-301020200913.pdf

Santos, R. (2020). The Visual Storytelling as a Way to Create Knowledge and Empathy Between Generations in Academic Institutions. The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2020: Official Conference Proceedings (pp. 1-14). https://papers.iafor.org/proceedings/conference-proceedings-bamc2020/

Stenson, B. (Ed.) (2018, July 26). Paris's first digital art museum: all lit up at Atelier des Lumières. The Guardian. https://www.theguardian.com/travel/2018/jul/26/atelier-des-lumiere-paris-digital-art-museum-klimt

Sylvester, D. (1999). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.

SOBRE OS AUTORES

Cláudia Raquel Lima é doutorada em Media Digitais (Universidade do Porto, 2015), tendo sido bolseira da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem um Mestrado em Ciências da Comunicação, um Mestrado em Design e Multimédia, e é licenciada em Design. É Professora de Design, Tipografia e Desenho na Universidade Lusófona do Porto e investigadora no ID+ – Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Participou ativamente no projeto *Transferência de Sabedoria: Contributos para a inscrição científica de legados individuais em contextos de reforma universitária e científica nas artes e design*, financiado pela FCT. Neste âmbito, desenvolveu um pós-doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto focado no estudo das primeiras práticas pedagógicas em Design nesta faculdade e na formação do primeiro curso nesta área. Os seus interesses de investigação incluem o estudo de práticas de ensino em arte e design; fotografia como documento social; práticas de comunicação de bibliotecas públicas na web.

Susana Barreto é investigadora em design e professora no departamento de design na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Fez o Doutoramento e pós doutoramento na Central Saint Martins em Londres no contexto da ética das imagens globais. Este interesse surgiu após a sua passagem por Macau onde trabalhou como designer em contextos de imagens multi-culturais. Concluiu recentemente 2 projectos de investigação, (1) *Wisdom Transfer: contributos para a inscrição científica de legados individuais em contextos de aposentação do ensino superior e de investigação em arte e design*, e (2) *Anti-Amnésia: a investigação em design como agente narrativo e regenerador e reinventivo de culturas e técnicas industriais portuguesas em extinção*. Os seus interesses de investigação centram-se no papel da cultura na comunicação visual, metodologias visuais, design e crime, ética no design, histórias de vida de figuras do design português, colecções visuais/históricas.

Rodrigo Carvalho (Porto, 1983), designer multimedia & new media artist, é licenciado em Design pela U.Aveiro (Aveiro, 2005), Mestrado em Artes Digitais pela U. Pompeu Fabra (Barcelona, 2009) e Doutorado em Media Digitais pela U. Porto/UT Austin Colab (Porto, 2018). No seu trabalho explora visuais e dispositivos interactivos para a criação de performances, instalações e espaços imersivos. Já esteve exposto em variados eventos nacionais e internacionais como: Sonar Festival (Barcelona), Mutek (Barcelona), ISEA(Dubai), Iminente (Lisboa) entre outros. É também responsável pela parte visual do projecto BorisChimp504 e co-fundador do estúdio criativo Openfield. www.visiophone-lab.com

Adriano Cristovão e Bruno Mendes da Silva
ROTURA, 2 (2021): 87-91
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/66

Nineteen Eighty-Four: um diálogo entre a ficção e a contemporaneidade[1]

Nineteen Eighty-Four: a dialogue between fiction and contemporaneity

Adriano Cristóvão
Escola Superior de Educação e Comunicação
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
a15084@ualg.pt

Bruno Mendes da Silva
Escola Superior de Educação e Comunicação
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
bsilva@ualg.pt

RESUMO

Na era em que nos aproximamos da vigilância total ficionada por Orwell, lançamos um olhar à sociedade contemporânea em busca de sinais do mundo orwelliano retratado pelo filme. Focando a análise principalmente em torno das áreas tecnologia, vigilância e totalitarismo foi possível estabelecer alguns paralelismos, como a presença obrigatória dos *smartphones* no quotidiano contemporâneo, dispositivo análogo ao *telescreen*. O uso generalizado do *smartphone* em cada vez mais áreas da vida do indivíduo tem implicações ao nível da privacidade, as quais são exacerbadas pela concentração dos média num reduzido grupo de corporações transnacionais. O registo da atividade online, quase incontornável, alimenta uma capacidade de influenciar e manipular sem precedentes. Ao passar cada vez mais partes das nossas vidas para o meio digital afastamo-nos gradualmente dos espaços de liberdade, de livre expressão e de privacidade. As inquietações políticas e sociais de Orwell são intemporais e encontram na contemporaneidade terreno fértil para reflexão.

PALAVRAS-CHAVE

Tecnologia, Televigilância, Totalitarismo, Contemporaneidade, Controlo

ABSTRACT

In the era when we are moving closer to Orwell's fictionalized total surveillance, we take a look at contemporary western society looking for signs of the *orwellian* world portrayed by the film. Focusing the analysis mainly around the areas of technology, surveillance and totalitarianism, it was possible to establish some parallels, such as the mandatory presence of smartphones in contemporary daily life, a device analogous to the telescreen. The widespread use of the smartphone in more and more areas of an individual's life has privacy implications, which are exacerbated by the concentration of the media in a small group of transnational corporations. The almost unavoidable data collection of online activity feeds an unprecedented capacity to influence and manipulate. As we move more and more parts of our lives to the digital environment, we gradually move away from the spaces of freedom, free expression and privacy. Orwell's political and social concerns are timeless and find fertile ground for reflection in contemporaneity.

KEYWORDS

Technology, Telesurveillance, Totalitarianism, Contemporaneity, Control

Introdução

Baseado no romance *Nineteen Eighty-four* da autoria de George Orwell, publicado pela primeira vez em 1949, o filme de mesmo nome, escrito e realizado por Michael Radford em 1984 teve lançamento comercial em outubro desse ano. George Orwell, escritor e jornalista cuja importância para a teoria política é amplamente reconhecida, particularmente pela sua análise do totalitarismo e pelo sucesso das suas obras contra ele. (Sabl, 2015) Foram as suas duas últimas obras, *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-four* (1949) que garantiram o seu singular e duradouro estatuto enquanto uma das mais poderosas vozes de sempre da literatura mundial. (Joseph, 2000). Até então a sua escrita não alcançara popularidade ou êxito comercial.

Neste trabalho, procura-se estabelecer alguns paralelos, sobretudo a nível social e cultural, entre a sociedade ficcionada e a sociedade contemporânea, análise baseada sobretudo no filme. A história narrada pelo filme, em larga medida, permanece fiel ao que encontramos no

1 Trabalho realizado no âmbito da Unidade Curricular de Trabalho de Projeto do curso de Ciências da Comunicação da Universidade do Algarve.

Direitos de Autor (c) 2021 Adriano Cristovão, Bruno Mendes da Silva
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

livro: secretamente Winston começa a escrever um diário, revelando a sua angústia interior e o seu descontentamento com o sistema. Envolve-se amorosamente com Julia, uma relação proibida que tem que ser mantida em segredo. Eventualmente presos, são submetidos a tortura física e psicológica. São libertados quando este processo consegue efetivamente transformar a sua rebeldia em submissão, o seu amor mútuo pelo *Big Brother*.

Com vista a estabelecer um diálogo entre o filme e a contemporaneidade foram definidos três aspetos que considerámos fundamentais na sociedade retratada, delimitando assim o objeto de estudo às seguintes áreas: Tecnologia, Vigilância e Totalitarismo.

"Big Brother Is Watching You"

Posner (1999) realça que, sendo *Nineteen Eighty-four* uma obra satírica, esta critica tendências abjetas da sociedade, oferecendo um retrato imaginativo do resultado lógico dessas tendências. "Ele mostra (não argumenta) a lógica interna de quaisquer tendências contemporâneas que o inquietam." (Posner, 1999, p.190)

Propaganda e vigilância são dois aspetos amplamente abordados nesta história. Ambas são parte de um mecanismo de controlo social, funcionam em parceria, sendo no fundo "dois lados da mesma moeda". Na obra escrita o leitor é inicialmente confrontado com a vigilância, não através de uma situação de vigilância de facto, mas através de propaganda sobre vigilância. (Yeo, 2010)

O universo percebido em *Nineteen Eighty-four* é de uma sociedade subjugada a um sistema profundamente repressivo, no qual o indivíduo é continuamente oprimido a todos os níveis: físico, mental e emocional. Winston, personagem principal, faz parte desse mesmo sistema, pertencendo a uma espécie de classe média para a qual a subsistência está de certa forma assegurada, ainda que em condições de muita austeridade — para além de racionados, muitos dos produtos essenciais, como a carne, o pão e o açúcar, são substituídos por sucedâneos de baixa qualidade, por exemplo.

O controlo da informação é um aspeto central da sociedade retratada. O trabalho de Winston consiste precisamente na "retificação" de jornais publicados no passado, alterando as notícias que deixavam de ser coerentes com a "verdade" oficial que entretanto havia mudado. Não se tratava aqui de uma censura "do lápis azul e da tesoura" como praticada também em Portugal pelo Estado Novo até à revolução de 25 de Abril de 1974, (Gama, 2009) a qual seria certamente da responsabilidade de outro departamento, tratava-se antes de uma adulteração do registo histórico propriamente dito.

O quotidiano, rotineiro, é marcado pela presença do *telescreen*, dispositivo que de aparência é um misto de televisor dos anos 50 com o atual ecrã plano, com imagem a preto e branco. Em virtualmente todas a cenas decorridas em ambiente urbano nas quais não está visível é possível ouvi-lo nitidamente, o que sugere a sua presença. O aspeto fundamental deste dispositivo é que também faz captação de som e imagem, tornando cada lugar onde se encontre instalado, pelo menos em potencial, num lugar sob vigilância permanente.

Do *telescreen* ao *smartphone* irá uma grande discrepância, mas é de notar que ambos são a evolução de um equipamento "monofuncional" para um equipamento multifuncional. Do telemóvel inicial pouco mais resta do que a sua função original de fazer e receber chamadas. Este "passa a ser um "teletudo", um equipamento que é ao mesmo tempo telefone, máquina fotográfica, televisão, cinema, recetor de informações jornalísticas, difusor de e-mails (…)." (Lemos, 2005, p.6) O *telescreen* imaginado por Orwell é um televisor que é ao mesmo tempo microfone e câmara de televigilância.

A ubiquidade de tal equipamento simboliza não só a aplicação de uma tecnologia, mas também a sua maturidade. Este aparelho em certa medida antecipa aquela que veio a ser considerada a "mais extraordinária revolução tecnológica da humanidade" (Castells & Cardoso, 2006, p.19), a Internet — ou pelo menos as suas possibilidades. Na ficção, contudo, esta assumiu uma forma distinta, já que é a sociedade que dá forma à tecnologia de acordo com as necessidades, valores e interesses de quem a utiliza. (Castells & Cardoso, 2006) Os avanços tecnológicos não se repercutiram no bem-estar social, antes pelo contrário. Neste sentido, verificar que o *telescreen* é a única inovação tecnológica largamente difundida naquela sociedade, (Posner, 1999), bem como a sua limitada funcionalidade, não é de estranhar. Ao partido, o verdadeiro utilizador deste aparato tecnológico, apenas interessava o controlo, no fundo, a propaganda e a vigilância.

Funcionando como dispositivo de televigilância, o *telescreen* provoca nos indivíduos um efeito panótico permanente (Virilio, 2000), já que estão disseminados por toda a parte, estando também presentes em espaços exteriores ou até mesmo nos espaços comuns dos edifícios como patamares e elevadores. Os interregnos na transmissão são frequentemente preenchidos por uma imagem estática do *Big Brother*, de olhos bem abertos, como que a relembrar a expressão imortalizada pela obra escrita: "*Big Brother Is Watching You*". Num dos princípios teorizados por Jeremy Bentham, a quem se deve o conceito de panótico (*panopticon*), o ponto mais importante é que as pessoas a inspecionar deverão sentir-se sempre como se estivessem de facto sob inspeção, ou pelo menos sentir uma grande probabilidade de o estar (Bentham, 1995).

A cena de abertura mostra-nos uma pequena multidão numa espécie de comício, diante de um *telescreen* gigante no qual são apresentadas imagens de cariz patriótico, acompanhadas de uma trilha sonora que poderá ser o seu hino, enaltecendo a nação, *Oceania*, e o seu povo. Seguem-se imagens de guerra, onde é apresentado o inimigo militar com recurso às expressões "*the dark murdering army of Eurasia* (…) *barbarians whose only honor is atrocity*", depois o inimigo interno, *Goldstein*, suposto líder da resistência ao regime, imagens que provocam agora uma reação de repulsa e expressões de ódio que só terminam quando recomeça a tocar o hino e é apresentada a característica imagem estática do seu líder *Big Brother*. Agora a audiência reage gritando "*Big, Big, Big…*", demonstrando adoração através de um gesto comum.

A exibição de propaganda deste género e a idolatração de um líder deixam perceber que se pode tratar de um regime ditatorial. Vários sinais o vão demonstrando ao longo do filme, assim como o testemunho de Winston. Trata-se afinal de um regime totalitário, nos moldes da Alemanha de Adolf Hitler ou da União Soviética de Estaline. O mundo descrito em *Nineteen Eighty-four* é aliás um oligopólio de três superestados totalitários — *Oceania*, *Eurasia*, e *Eastasia* (Posner, 1999). Na conceção de Hannah Arendt, o estado totalitário demarca-se dos estados fascistas por uma exigência de mobilização contínua dos seus súbditos, governar por meio do terror total, perseguir os seus opositores por meio de uma polícia secreta e impor uma ideologia fechada num postulado axiomático que não permite dissonância cognitiva (Baehr, 2010). A respeito do líder totalitário e da sua necessidade de governar pelo terror, Arendt afirma: "Uma vez que os homens têm a capacidade de pensar e de agir, ele tem de tentar impedir isso. Ele, portanto, nunca está contente com a adesão voluntária, mas, pelo contrário, não confia nisso. Quem adere voluntariamente pode mudar de ideia amanhã" (Arendt, 2011, p.234).

O totalitarismo representado no filme ilustra bem todos estes aspetos, os quais Orwell extrapolou e amplificou, conceptualizando uma

sociedade dominada por um regime capaz de impor uma vigilância total através da tecnologia.

Tecnologia e vigilância

A tecnologia, enquanto componente crucial no desenvolvimento e na organização das sociedades, faz naturalmente parte da infraestrutura sobre a qual se apoiam os sistemas de vigilância implementados pelo poder, totalitário ou não. É essencialmente sobre o progresso tecnológico das telecomunicações que assenta o futurismo que caracteriza *Nineteen Eighty-four*. Na sociedade ficcionada o *telescreen* é, no fundo, apenas um equipamento terminal, à semelhança dos ecrãs que na contemporaneidade se tornaram ubíquos, sejam eles parte de dispositivos fixos ou móveis. O *telescreen* conceptualizado por Orwell é imposto à população de forma coerciva e não pode ser desligado, funcionando como televisor de um único canal e dispositivo de televigilância.

A tecnologia por detrás do *telescreen* encontra na contemporaneidade o seu equivalente na *world wide web* (WWW), a rede que permite a comunicação virtual bidirecional em larga escala — volume de informação e número de utilizadores (Levy, 1995).

No final do século XX, a opinião de autores anti-tecnológicos como Baudrillard (1997) e Virilio (2000) era de que, devido aos avanços tecnológicos, como a ubiquidade da WWW, o mundo já não podia deixar de ser uma cópia de si próprio. A maldição do ecrã catódico ditou-nos, de acordo com a linha de pensamento, um triste fado: o real já não existe (Silva, 2010). Os acontecimentos reais desvanecem-se por detrás da informação e entram no domínio do virtual, mas estas premissas parecem partir de suposições erradas, porque, conforme refere Lévy, o virtual não pode ser visto enquanto contrário do real:[2]

> "(…) o virtual não se opõe ao real, mas sim ao actual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objecto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a actualização." (Lévy, 1995, p.16)

Em *Nineteen Eighty-four* o *telescreen* simboliza sobretudo o estado de vigilância. Estes dispositivos, disseminados por toda a parte, de várias dimensões, estão presentes em espaços exteriores ou até mesmo em espaços comuns dos edifícios como patamares e elevadores. No contexto urbano contemporâneo, dispositivos de vigilância são também identificáveis um pouco por toda a parte. A sua presença, ainda que mais discreta, busca objetivos idênticos — a dissuasão e a eventual penalização do comportamento indesejado. Ao contrário do que acontece no filme, onde a vigilância está centralizada pelo poder político, em muitos casos esta é detida por interesses privados. Londres, curiosamente o palco da acção de *Nineteen-eighty four*, é atualmente a cidade mais vigiada do mundo ocidental, com um rácio de 67 câmaras por cada 1000 habitantes, ocupando o terceiro lugar de um *top ten* global partilhado com oito cidades da China e uma da Índia (Bischoff, 2021).

Para além da vigilância feita de forma aberta por estes dispositivos fixos análogos ao *telescreen*, é importante refletir sobre o papel dos dispositivos móveis, os quais em alguns aspetos também lhe podem ser equiparados — os *smartphones*. Pela sua natureza multifuncional e pela sua ubiquidade, estes podem ser utilizados para fins de vigilância de inúmeras formas. Voluntária ou involuntariamente, de forma legal ou ilegal, para além da recolha de som e imagem estes podem revelar a posição geográfica de um indivíduo, com quem este contacta, para além de uma pletora de outras informações privadas (Brown, 2015; EPW Engage, 2021). As grandes corporações tecnológicas, muitas vezes sem o conhecimento dos utilizadores, recolhem, armazenam e partilham essas informações com outras empresas ou entidades governamentais. (Lightfoot & Wisniewski, 2014). Isto leva-nos a refletir acerca de quem serão efetivamente os utilizadores destes dispositivos, já que, pelo menos em parte, estes estão ao serviço de interesses terceiros, numa dinâmica em que se confunde produto e consumidor. A integração de tecnologias de recolha e partilha de dados acontece de forma tão recorrente que se torna quase impossível não fazer parte dessa realidade[3].

A intrusão tecnológica na privacidade individual, feita de forma cada vez mais assumida, tem vindo a ser justificada pelas políticas de luta contra o terrorismo, banalizando a perda de privacidade e aproximando-nos gradualmente do universo representado no filme. A conjugação dos sistemas de televigilância com as tecnologias de reconhecimento facial torna cada vez mais ilusória a noção de privacidade — a pegada digital passa a ser também uma realidade do mundo físico.

Nesse sentido, podemos perceber que os meios necessários a um estado de vigilância total, semelhante ao que conceptualizou Orwell, estão cada vez mais presentes no quotidiano.

Totalitarismo e globalização

O regime representado no filme evidencia muitos dos traços que Arendt (2011) utilizou na sua conceção de totalitarismo. Fica evidente, contudo, que se trata de uma revolução incompleta, que o estado idealizado pelo partido ainda está em processo de evolução. Um dos pilares desse estado ideal seria o controlo da linguagem, o qual visava o controlo do próprio pensamento. *Oceanea* é um estado totalitário rumo a um futuro sem liberdade e sem memória, onde deixaria de ser possível a articulação de qualquer ideia contrária ao regime.

Digno do adjetivo "*orwelliano*", o regime chinês é, na contemporaneidade, o exemplo mais próximo do universo totalitário descrito por Orwell. Nas grandes cidades da China, através da televigilância, os cidadãos são amplamente monitorizados e identificados por sistemas de inteligência artificial, naquele que poderá ser considerado o mais abrangente e invasivo projeto de controlo social do mundo. Nestes ambientes, comportamentos indesejados são prontamente identificados e objeto de punição. Estas medidas são defendidas e justificadas pelo governo como necessárias no combate aos "três males": separatismo, terrorismo e extremismo. (Campbell, 2019) No mundo ocidental democrático, a ausência de perseguição política e repressão policial violenta dos dissidentes não significa que outros sinais de totalitarismo devam ser ignorados. Será porventura um dos legados desta obra de Orwell a ideia de que o estado totalitário surge de forma gradual. O receio de que a tecnologia pudesse vir a ser o meio utilizado para alcançar o controlo total também se revela bastante oportuno. Mosco (2018) nota que, ao passo que a convergência de tecnologias oferece muitas oportunidades para expandir a democracia, atualmente esta é principalmente utilizada para a combater, o que se traduz não só na expansão do estado de vigilância mas também do capitalismo de vigilância.

2 Deleuze e Guattari partilham da mesma opinião de Lévy: "O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: «Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos», e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser entendido como uma estrita parte do objeto real — como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva" (Deleuze e Guattari,1993).

3 Relembramos que foi recentemente noticiado que vários serviços online do governo português estavam a partilhar dados de navegação dos utentes com a Google (Simões, 2021).

> "(...) social media sites like Facebook and Google vastly expand the power of propaganda, fake news, echo chambers, filter bubbles (...) and mass surveillance. Elites building regimes that aim for total control now have an unprecedented array of tools to influence citizens." (Mosco, 2018, p. xvii)

Na contemporaneidade, fruto da globalização, o *Big Brother* por detrás dos ecrãs parece ser consubstanciado pelo poder económico. Podemos mesmo referir-nos a uma hegemonia[4] global baseada em corporações multinacionais à escala global. Çoban (2018) realça que para observar os média com sentido crítico é necessário ter em conta a infraestrutura económica e as abordagens ao nível da ideologia e da hegemonia que daí derivam, pois estes são meios detidos pelo capital e o capitalismo coloca sempre acima de tudo os interesses da classe dominante.

Renomado artista chinês, Ai Weiwei, diversas vezes alvo de perseguição política no seu país, pela sua postura crítica a respeito das políticas do governo, conhece de facto a opressão do totalitarismo chinês. Referindo-se à situação política e social no seu país, acreditava em 2012 que as redes sociais iriam ser terreno fértil para a promoção da liberdade de expressão e protecção dos direitos civis (Andelman, 2012). Em entrevista mais recente, já em 2021, Weiwei reconhece que tal não será o caso, pois estas são controladas pelas grandes corporações que as detêm. "Clearly, they will allow what they like and not allow what they don't like" (Weiwei, 2021).

Mesmo no Ocidente, os interesses corporativos sobrepõem-se aos valores democráticos. Nos últimos anos tem-se assistido a uma gradual valorização do chamado "politicamente correto", a qual parece ganhar relevo em detrimento da liberdade de expressão. Certas ações de censura são atualmente aceites com ligeireza ou sem contestação de maior. É nas redes sociais que essas ações se manifestam com maior visibilidade, revelando a falácia das redes sociais enquanto mecanismo promotor da participação democrática na sociedade. Pelo contrário elas mais parecem instrumentos de manipulação ideológica determinadas a aproximar a sociedade democrática de novas formas de totalitarismo. "Essa aproximação está no controlo das palavras usadas, na recusa da liberdade de expressão, nas monitorizações dos discursos de ódio, nas censuras académicas, na queima de livros" (Fernandes, 2020). À semelhança do mundo de *Nineteen Eighty-four*, a propagação da ideologia dominante acontece a uma escala global, num mundo aparentemente dividido em blocos ideológicos que, no fundo, são semelhantes. A sociedade de consumo é uma realidade universal, estando presente até nos países ditos comunistas. Os média, tradicionalmente detidos pelos estados são agora dominados por grandes corporações transnacionais e refletem, em larga medida, os seus interesses (Artz, 2003).

Conclusões

O universo *orwelliano* reflete inquietações sociais e políticas de George Orwell, assim como o seu repúdio pelo socialismo totalitarista. Assim, *Nineteen Eighty-Four* mostra-nos um mundo sombrio e empobrecido, marcado por guerras intermináveis e pela sujeição das massas à tirania do poder. Um mundo onde a ciência e a tecnologia são canalizadas não para a produção e a riqueza, mas sim para a destruição e a miséria, onde a informação e a comunicação são utilizadas para promover a ignorância e o isolamento. O controlo absoluto sobre a aplicação da tecnologia traduziu-se em poder total para o regime.

Ao longo do artigo, observámos alguns paralelos com a sociedade contemporânea. A aplicação da tecnologia, particularmente das telecomunicações, tem vindo a modificar a forma como vivemos, moldando eftivamente a nossa realidade, num contínuo processo de mudança e adaptação. A quase ininterrupta presença dos ecrãs no nosso quotidiano ilustra bem essa realidade — a forma como interagimos com o mundo é, cada vez mais, mediada por um ecrã. O *smartphone* está a tornar-se uma necessidade geral, os seus benefícios são inegáveis.

Importa, ainda assim, estar alerta para os riscos inerentes a estes progressos. O *telescreen* de Orwell poderá já estar "instalado" nas nossas vidas. Os conteúdos que nos chegam pelas redes sociais já foram filtrados por algoritmos inteligentes, o que falamos ou digitamos poderá estar a ser armazenado e processado para fins incertos. A concentração dos média numa mão-cheia de corporações é um facto que não deve ser subestimado, pois estamos perante uma capacidade de influenciar e manipular sem precedentes. Os objetivos económicos destas corporações transnacionais conflituam com as necessidades sociais e culturais das comunidades. Através do controlo global dos *mass media* estas corporações dominam o discurso público, através do qual promovem os ideais e valores que se traduzem na hegemonia cultural que caracteriza a sociedade contemporânea, baseada no individualismo e no consumismo — a hegemonia capitalista (Artz, 2003).

Orwell mostra-nos como a tecnologia poderia ser aproveitada por um regime totalitário para controlar e oprimir uma sociedade. Na era em que vivemos, marcada pela acelerada evolução tecnológica (Virilio, 2000), importa manter esta problemática em cima da mesa, com vista à reflexão em si mesma e à promoção de uma sociedade mais justa e equilibrada. O cenário apresentado em *Nineteen Eighty-four*, apesar de sombrio, não é apocalíptico, e convida-nos a essa reflexão.

4 Hegemonia, no sentido proposto por Antonio Gramsci, implica uma relação de dominância e de subordinação entre o poder económico/capital e a classe trabalhadora, relação baseada no consentimento e não na repressão, pelo que o fator cultural é de extrema importância nessa equação. A hegemonia do capital sobre a sociedade é conseguida através da promoção da ideologia e dos valores que melhor a favorecem (Çoban, 2018).

BIBLIOGRAFIA

Andelman, D. (2012). The art of dissent: A chat with Ai Weiwei. *World Policy Journal*, 29(3), 15-21. https://doi.org/10.1177/0740277512461198

Arendt, H. (2011). Totalitarismo. *Revista Inquietude*, 2(2), 229-237. Retrieved from https://inquietude.xanta.org/index.php/revista/article/view/116

Artz, L. (2003). The *globalization of corporate media hegemony* [PDF]. Retrieved from https://www.academia.edu/download/64308999/Artz%20&%20Kamalipour%20-%20The%20Globalization%20of%20Corporate%20Media%20Hegemony%20(2003).PDF#page=14

Baehr, P. (2010). *Hannah Arendt, totalitarianism, and the social sciences* [PDF]. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/42836979_Hannah_Arendt_Totalitarianism_and_the_Social_Sciences

Baudrillard, J. (1997). *Tela total: Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.

Bentham, J. (1995). *The panopticon writings*. London, England: Verso Books.

Bischoff, P. (2021). Surveillance camera statistics: Which city has the most cctv cameras? Retrieved from https://www.comparitech.com/vpn-privacy/the-worlds-most-surveilled-cities/

Brown, I. (2015). Social media surveillance. *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. https://doi.org/10.1002/9781118767771.wbiedcs122

Campbell, C. (2019). 'The entire system is designed to suppress us.' What the chinese surveillance state means for the rest of the world. *Time*. Retrieved from https://time.com/5735411/china-surveillance-privacy-issues/

Castells, M. & Cardoso, G. (2006). *A sociedade em rede: Do conhecimento à acção política*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/301788806

Çoban, S. (2018). *Media, Ideology and Hegemony* [PDF]. https://doi.org/10.1163/9789004364417_007

Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *O Que é a Filosofia?*. Editora 34.

EPW Engage. (2021). Privacy and manipulation: How social media has affected political discourse. *Economic & Political Weekly*, 56(4). Retrieved from https://www.epw.in/node/157893/pdf

Fernandes, P. (2020). Os novos totalitarismos. *Observador*. Retrieved from https://observador.pt/opiniao/os-novos-totalitarismos/

Gama, M. (2009). Da censura à autocensura no Estado Novo. *IX Colóquio de Outono: censura e inter/dito-censorship and inter/diction*, 225-234. Retrieved from http://repositorium.uminho.pt/bitstream/1822/27711/1/IX_Col%c3%b3quio_de_Outono.pdf

Joseph, J. E. (2000). Orwell on language and politics. *Edinburgh working papers in applied linguistics* (10):52-60. Retrieved from http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED453667.pdf

Lemos, A. (2005). Cibercultura e mobilidade: A era da conexão. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Retrieved from http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/140429770509861442583267950533057946044.pdf

Lévy, P. (1995). *O que é o virtual?* Editora 34.

Lightfoot, G. & Wisniewski, T. P. (2014). Information asymmetry and power in a surveillance society. *Information and Organization*, 24(4), 214-235. https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2014.09.001

Mosco, V. (2018). Prefácio em S. Çoban (Ed.), *Media, ideology and hegemony* (pp. vii-viii). Retrieved from https://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=eJJyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA90&ots=cEEvv90NdT&sig=yuVPVBtlO4i1fHgw2TKiydzEZNY

Orwell, G. (2002). *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Público Comunicação Social.

Posner, R. A. (1999). Orwell versus Huxley: economics, technology, privacy, and satire. *Chicago Working Paper in Law and Economics*, 89. Retrieved from http://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1355&context=law_and_economics

Radford, M. (1984). *Nineteen Eighty-Four*. MGM

Sabl, A. (2015). George Orwell (1903-50). *The Encyclopedia of Political Thought, First Edition*. Retrieved from https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118474396.wbept0736

Silva, B. (2010). *A máquina encravada: A questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade*. Novembro.

Simões, S. (2021, 24 Junho). Sites do SNS partilham dados de tráfego dos utentes com a Google. *Observador*. Retrieved from https://observador.pt/2021/06/24/sites-do-sns-partilham-dados-de-trafego-dos-utentes-com-a-google/

Virilio, P. (2000). *A velocidade de libertação*. Relógio d'Água

Weiwei, A. (2021). Lego is no different from Rembrandt or Van Gogh's paint / entrevistado por: Kevin Perry. *Independent*. Retrieved from https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ai-weiwei-interview-art-b1847008.html

Yeo, M. (2010). Propaganda and surveillance in George Orwell's Nineteen Eighty-four: Two sides of the same coin. *Global Media Journal — Canadian Edition*, 3 (2). 49-66. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/49596464_Propaganda_and_Surveillance_in_George_Orwell%27s_Nineteen_Eighty-Four_Two_Sides_of_the_Same_Coin

SOBRE OS AUTORES

Adriano Cristóvão é aluno de licenciatura do curso de Ciências da Comunicação.

Bruno Mendes da Silva é pós-doutorado em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (UAlg), doutorado em Literatura e Cinema pela UAlg, pós-graduado em Gestão das Artes pelo Instituto de Estudos Europeus de Macau (IEEM) e licenciado em Cinema e Vídeo pela Escola Superior Artística do Porto (ESAP).

É Vice-coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação e Coordenador da Área de Ciências da Comunicação da Escola Superior de Educação e Comunicação (ESEC) da UAlg. Professor Convidado na Saint Joseph University of Macau. Foi realizador e produtor da Teledifusão de Macau (TDM) entre 1995 e 2000 e tem vindo a ser convidado em vários festivais internacionais de vídeo, média-arte digital e cinema como o FRESH (Tailândia), o Dokanema (Moçambique), o Loop (Espanha), o Festival de La Imagen e o Ecologias Digitales (Colômbia), The Script Road (China) e o FILE (Brasil).

Participou em dezoito (18) projetos científicos (como investigador responsável ou membro investigador) e é autor de vários livros, capítulos de livros e outras publicações científicas (mais de 70). Conta com várias orientações de teses de doutoramento e mestrado concluídas. É Diretor da Rotura — Revista de Comunicação, Cultura e Artes. Membro da equipa vencedora do Prémio científico Ceratonia 2008.

ENTREVISTAS E RECENÇÕES | INTERVIEWS & REVIEWS

Marcelo Garcia Rocha
ROTURA, 2 (2021): 93-97
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/39

Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa

Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa

Marcelo Garcia Rocha
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Pelotas – UFPel
Pelotas, Brasil
marcelogarcia7@hotmail.com

RESUMO

Denilson Baniwa é artista, curador, designer, ilustrador e ativista nascido na aldeia Darí, nas margens do Rio Negro na cidade de Barcelos – Amazonas, Brasil. Seus trabalhos transitam em diversos tipos de suportes, entre pintura, ilustração, performance, vídeos, fotografias, entre outros, sem abrir mão das tecnologias do Povo Baniwa. É conhecido pelo promissor trabalho na quebra de paradigmas para abertura do protagonismo indígena na arte contemporânea brasileira. Ganhou o prêmio PIPA 2019. Tem trabalhos como curador na série *Mekukradjá* (2016/2019), evento do Itaú Cultural e na exposição *Reantropofagia* (2019), na galeria da Universidade Federal Fluminense – UFF. Entre suas produções como artista, destacam-se as performances *Pajé-onça hackeando a 33° Bienal de Artes de São Paulo* (2018)[1]; *Sawé* (2018/19) no SESC-SP, *Vaievem* (2019) no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, *Vexoá* (2020) na Pinacoteca de São Paulo, *Memórias de um Brasil Profundo* (2019) no Museu Afro Brasil e participou, em 2019, do Arctic Amazon Symposium, no Canadá. Participará da Bienal de Sidney (2021) na Austrália, entre outros trabalhos. Nessa entrevista, conversamos sobre temas como arte indígena contemporânea, colonialismo nas artes, diálogo, tradução, desobediência epistêmica, insurgências da arte indígena contemporânea, universidade, hegemonia de pessoas brancas no sistema de artes, ensino de arte e a possibilidade de outras histórias das artes.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, Descolonialidade, Visibilidade, Colonialismo

ABSTRACT

Denilson Baniwa is an artist, curator, designer, illustrator, and activist born in the Darí village, on the banks of the Rio Negro in the city of Barcelos – Amazonas, Brazil. His works move on different types of media, including painting, performance illustration, videos, photographs, and others, without giving up the technologies of the Baniwa People. He is known for his promising work in breaking paradigms to open indigenous protagonism in Brazilian contemporary art. He won the PIPA 2019 award, works as a curator in the Mekukradjá series (2016/2019), an Itaú Cultural event and in the "Reantropofagia" exhibition, at the gallery of the Universidade Federal Fluminense – UFF (2019). Among his productions as an artist, his performances as *Pajé-onça hackeando a 33° Bienal de Artes de São Paulo* (2018) stand out. He participated in exhibitions in Brazil and abroad such as *Sawé* (2018/19) project at SESC SP, *Vaievem* (2019) at the Banco do Brasil Cultural Center of São Paulo; *Vexoá* (2020) at Pinacoteca de São Paulo; *Memories of a Deep Brazil* (2019) at the Afro Museum Brazil. Participated at Arctic Amazon Symposium (2019) in Canada and will participate in the Sydney Biennial (2021) in Australia, among other works. In this interview, we talked about topics like contemporary indigenous art, colonialism in the arts, dialogue, translation, epistemic disobedience, insurgencies of contemporary indigenous art, university, hegemony of white people in the arts system, art teaching and the possibility of other art stories.

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, Decoloniality, Visibility, Colonialism

Direitos de Autor (c) 2021 Marcelo Garcia Rocha
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Marcelo Garcia Rocha: Para muitas pessoas, a produção de arte indígena no Brasil ainda é vista como artesanato, artefato ou arte menor. O debate sobre a existência da arte indígena tradicional ou contemporânea suscita diferentes posicionamentos. Para si, o próprio debate sobre a existência ou não da arte indígena contemporânea ou tradicional já não é um indício do mundo não indígena em ter em si o direito ou a "missão" de dizer o que é ou não é arte como mecanismo de "poder/saber" na tentativa de subjugar outros modos de produzir e de pensar arte?

Denilson Baniwa: Sim, eu penso que, a partir do momento que já existe uma questão ou um tabu sobre o que é arte e o que não é arte, já denota a própria essência da arte no mundo ocidental que é uma categoria humana para dizer quem tem uma intelectualidade maior ou mais refinada que outro ou quem consegue produzir algo com sua intelectualidade, que pode ser traduzida a partir de uma burguesia, de um pensamento ocidental. Acredito que a própria arte contemporânea, especialmente com os artistas a partir do Dadaísmo, propõem a reflexão de que qualquer coisa pode ser arte, um objeto pode ser arte, por exemplo. Os povos indígenas também já pensavam isso, só que não em um sentido discursivo ou em um sentido de poder sobre o público. Acho que a arte já nasceu com esse intuito, de delimitar as classes, de dizer quem tem o poder de voz e de articulação ou de política e ação sobre o outro. Isso é um reflexo da sociedade capitalista moderna. Em 2021, ficarmos discutindo se é artesanato ou arte, é uma bobagem, porque a arte contemporânea veio para dizer que existem diversos tipos de arte, abordagens, mídia, suportes, que podem ser entendidos como arte. O modo de educar dos povos indígenas se desenvolveu para além do que é artesanato ou artefato, desenvolveram metodologias complexas de educação e de entender o mundo e compreender o território onde vivem. Isso também é arte.

Figura 1. Fotografia performance: *Pajé-onça hackeando a 33° Bienal de Artes de São Paulo* (Denilson Baniwa, 2018). Fonte: site do artista

MGR: Há uma diferença abissal entre visibilidade e representatividade indígena nas artes no Brasil. Especialmente na última década, podemos dividir esse período em três momentos: (1) arte pró indígena, onde artistas não indígenas se inspiram em temas ou lutas indígenas para compor suas obras; (2) arte colaborativa, onde artistas indígenas e não indígenas criam processos de colaborações na produção e promoção de seus trabalhos, (3) e a arte indígena contemporânea propriamente dita, onde o protagonismo indígena é o principal substrato na sustentação de um falar de sim mesmo. Qual é o seu ponto de vista sobre esses processos?

Figura 2. Fotografia *Seja marginal alado, seja herói* (Denilson Baniwa, 2018). Fonte: site do artista

DB: Meu ponto de vista, em primeiro lugar, é entender os contextos históricos. Eu não posso deixar de lado o entendimento desses contextos. Por exemplo, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo a partir de Anita Malfatti e do pensamento mais intelectual de Oswald de Andrade. Eu preciso fazer um recorte temporal sobre isso. Talvez, naquela época, os indígenas não tivessem o poder que têm hoje, o de intervir ou de dizer algo em relação ao que era arte. A maior preocupação das populações indígenas, talvez, até agora inclusive, é mais em sobreviver ao genocídio e às violências cotidianas, do que se preocupar sobre o que é arte ou sobre terminologias da arte. Eu compreendo esse período em que a cultura indígena serviu de escada ou base para a construção de discursos artísticos e, depois, essa coisa da colaboração dos interlocutores indígenas, até chegar aonde estamos hoje, ter nossa própria voz e definir o que queremos ou não, e buscarmos mecanismos de aproximação ou de repelir certos discursos e parceiras. Entendo que hoje, enquanto indígenas, temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas. Não dá para fazer arte indígena contemporânea hoje sem revisitar o passado, seja quando fomos o produto explorado, seja em processos colaborativos ou quando somos o produto de ação própria. É preciso entender todos esses momentos e capturar o que possa nos ser útil, e deixar no passado o que não foi útil, não repetir isso no presente.

Figura 3. *Primeira Missa* (Denilson Baniwa, 2019). Fonte: 29° Edição do Programa de Exposições CCS – 2° Mostra (catálogo)

Figura 4. Performance *Pajé Yawareté* (Denilson Baniwa, 2018). Fonte: Prêmio PIPA 2019

MGR: Na constatação de que um diálogo não hierarquizado necessita de um ponto de vista pluriversal, onde todas as perspectivas são válidas, sem que haja o equívoco do ponto de vista privilegiado, acha que as instituições culturais que produzem e promovem mostras de artes estão francamente dispostas a ter a arte indígena contemporânea como interlocutora na produção e reflexão de conhecimentos outros, ou há uma "culpa católica", em que as instituições se esforçam em parecerem menos colonialistas?

DB: Acredito que esse esforço, na verdade, é muito jovem e, também, causado por um distúrbio no mercado de arte. O mercado ou o sistema de arte, de tempos em tempos, seca, e é preciso encher com novidades. A novidade desse período contemporâneo é a questão indígena, a descolonização. Isso está sendo muito debatido. Claro que muitas instituições vão querer capturar esse momento e aproveitar essas pessoas indígenas que estão fazendo arte contemporânea, como dizem. Por um lado, há uma boa vontade, porém boa vontade por si só não é um sinal de que o trabalho é bem ou malfeito e, por outro lado, na pressa de se ocupar ou de trazer questões indígenas para dentro das instituições, perde-se muita coisa, porque parece que é uma emergência. É uma emergência de fato, que extrapola certas negociações e acordos que deveriam ser feitos com mais calma. Há também uma crise existencial, mas não só isso, há também uma crise de reparação histórica que ainda não foi bem esclarecida. Parece-me tudo bem raso e jovem ainda nesse debate. Além de participar, precisamos, também, talvez, tentar prever como serão os próximos tempos, para não cometer erros agora ou acordos que serão armadilhas no futuro.

MGR: É possível perceber em seus trabalhos uma espécie de desobediência epistêmica, isto é, suas referências de arte não são formatadas a partir de um saber eurocentrado. Ao contrário disso, quando referências da arte ocidental aparecem em suas produções, estão ali sob provocações e questionamentos, sobre a forma ciclope (um olho só) que o sistema de arte usa para dizer o que deve ou não ser visto como arte. Como é, para si, como artista indígena, transitar entre o mundo da arte ocidental (instituições) e a sua produção como artista Baniwa na construção de um diálogo de tradução intercultural? É possível construir uma ecologia de saberes onde, por meio da arte, possam convergir saberes indígenas e não indígenas em equidade?

DB: Não sei se equidade, também não sei se busco equidade. Estou em um processo de construção de um discurso, inclusive testando mídias e suportes, isso é bem claro no meu trabalho, tanto é que, às vezes, eu opto por pintar uma tela, gravar um vídeo, uma música ou performance. Estou testando mídias para ver que tipo de traduções podem ser utilizadas a partir do mundo onde nasci e do mundo onde vivo agora, em que ambos possam entender o que quero falar, mas, também, possam compreender o outro. De fato, penso que a balança sempre pesa pelo lado da minha origem, enquanto indígena, então não sei se equidade é o caso, mas aí entra, inclusive, o fato da antropofagia no meu trabalho, ao utilizar símbolos ou ícones ocidentais nesse primeiro caminho que estou fazendo. É uma armadilha ou, como dizem no Rio Negro, uma *pussanga*, um feitiço para atrair os olhos da sociedade não indígena para meu trabalho e, nessa atração, acabar enfeitiçando com pensamentos Baniwa ou indígenas. Não sei se é possível ter equidade nisso tudo, nem por mim e nem por quem recebe, porque é bem complexa essa recepção e o envio da coisa. Mas penso que é um caminho de tradução, mesmo, e, como toda tradução, acaba se perdendo alguma coisa.

MGR: Uma dentre muitas definições para hackeamento é mostrar falhas, os furos que um sistema, seja ele qual for, apresenta. Em *Pajé-onça hackeando a 33° Bienal internacional de São Paulo* (2018), talvez um de seus trabalhos mais contundentes, foram promovidas interações com as obras e os espectadores da mostra, a partir de questionamentos sobre a ausência de arte e pessoas indígenas, roubo, hegemonia de pessoas brancas no circuito das artes e produção de arte indígena, como simulacros produzidos por artistas não indígenas. Essa performance pode ser entendida como uma crítica potente ao sistema colonial da arte no Brasil e no mundo. Tal prática orienta uma inflexão, uma virada na reflexão sobre os modelos e formas de produção da arte contemporânea. Considera a insurgência como uma faceta viável da arte indígena contemporânea, de modo a ser um contraponto ao lugar colonizante do sistema das artes, no qual o Brasil se insere?

DB: O meu trabalho é baseado ou ele bebe muito da minha formação enquanto corpo do movimento indígena, então o movimento indígena foi minha escola de formação, como guerrilheiro do movimento indígena, de entender técnicas de aproximação, de

furtividade, discursos, de projetar assaltos —digo assaltos no sentido de entender o terreno, realizar a ação e sair com um dever cumprido, como dizem. Então, eu trago isso para a arte, para o meu trabalho enquanto artista. De certo, é insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou das estratégias inimigas, se posso dizer assim, para atacá-los e feri-los ou destruí-los. No caso da Bienal, entendo que não era o caso de destruir ou de causar um dano grande na estrutura, até porque acho que sozinho não conseguiria fazer isso, foi no caso uma estratégia de grito, para que olhassem para o que eu estava falando e compreendessem que existe um grupo de artistas indígenas produzindo uma coisa que estava invisível e, a partir daí, começar uma negociação, uma estratégia de ferir para chamar atenção, e aí negociar acordos em que pudéssemos ser contemplados ou escutados, pelo menos. Penso que é uma estratégia, sim, de insurgência e de reação —como eu digo também— um direito de resposta a um projeto de arte brasileira e a um processo histórico da arte brasileira, onde não fomos incluídos e, já que não podemos voltar no tempo com uma máquina do tempo para reconstruir essa história da arte, podemos agora construir uma historiografia da arte contemporânea.

MGR: As universidades são espaços fundamentais para produção de pensamento sobre arte e formação de professores. Contudo, a reflexão sobre arte indígena contemporânea é pequena e, na maioria delas, não existe. Pesquisei o currículo de 26 licenciaturas de artes em universidades públicas no Brasil. Apenas 6 oferecem de forma genérica o estudo sobre arte indígena. Debates e seminários sobre arte indígena em universidades acontecem a partir de inciativas individuais de docentes que se dedicam a pesquisar o tema. É um artista que recebe convites de universidades para falar sobre seu trabalho e outros artistas indígenas. Apesar de não ser um especialista em educação, seus trabalhos têm um forte atravessamento sobre ensino/aprendizagem, especialmente a partir da matriz pedagógica Baniwa. Como vê a distância entre a profícua produção de arte indígena e a diminuta reflexão sobre ela na academia, em especial na formação de professores?

DB: A partir da performance na bienal, várias pessoas começaram a olhar as produções de arte indígena. A partir dessa performance, muitos professores começaram a repensar seus currículos, suas grades curriculares, muitas escolas e universidades também. Isso faz parte da estratégia, de ocupar a bienal em forma de assalto, isso é muito recente, os convites começaram a surgir após a bienal, para mim e para outros artistas indígenas. A partir desse ataque à Bienal, muitos professores e estudantes de arte começaram a olhar as produções de arte indígena. Isso é muito interessante, porque só fomos notados a partir de um ato violento, ou de uma tragédia, no caso. Como acontece em vários lugares, as pessoas só notam as outras pelas tragédias e violências. Penso que algumas universidades estão mudando, é bem recente esse movimento, vários alunos e pesquisadores estão voltados a entender o que é essa produção indígena. Não tenho formação enquanto professor, mas, enquanto elemento do movimento indígena, já fui parte do corpo de formação de novos indígenas, de jovens, aliado também a essa pedagogia Baniwa de ser muito didático e pragmático em algumas coisas. Infelizmente, essa produção indígena ainda não chega a todo campo de pesquisa ou de academia de fato, mas é um processo em construção. Espero que, daqui a dois ou três anos, essa aproximação, esse interesse, esteja mais dentro das universidades. De fato, a academia e as escolas nunca deram importância às populações tradicionais, inclusive com o projeto de governo de esquecer o seu passado "selvagem e primitivo" e vangloriar a construção de um estado de progresso, de economia de futuro, que não é realidade na periferia do território brasileiro.

Figura 5. Poster: *La Gioconda Kuña*, de Denilson Baniwa, 2019. Fonte: site do artista

MGR: O projeto A HISTÓRIA DA _RTE (2015/2016) foi construído a fim de mensurar o cenário excludente da história da arte oficial estudada no país, desenvolveu levantamento e cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados em 11 livros de história da arte mais usados nas formações em história da arte. Concluiu-se que, de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. Em relação às técnicas utilizadas, 1.566 são pintores. Essa breve apresentação em números mostra um aspecto do colonialismo na formação, isso é, a história da arte é e foi construída basicamente por homens brancos europeus. Diante disso, que caminhos podemos tomar para construirmos outras histórias da arte e, por consequência, uma formação menos herdeira do colonialismo europeu ou estadunidense?

DB: Primeiro um ajuntamento de quem está na periferia ou à margem da arte, acho que é isso. Muitos de meus trabalhos, por exemplo, vêm de outras ações e de outras estratégias desenvolvidas por pessoas não indígenas, mas que estão à margem, por exemplo o ataque à Bienal tem forte influência do grupo Guerrilla Girls, que desafia a história da arte, dessa não presença feminina na história da arte como atores, mas sempre como objetos de pintura ou de arte, e também de outros grupos indígenas, por exemplo dos EUA e do Canadá, que reivindicam uma construção da história da arte a partir das populações indígenas. É um trabalho muito árduo que muita gente já começou antes de mim, é claro, e agora nós temos outros saberes e outras ferramentas para lutar para que uma nova história da arte seja construída. Não sei se podemos acabar com a história da arte construída até agora, mas talvez possamos nos movimentar para que uma outra história seja construída, seja a partir de agora ou seja paralelo a essa que já foi construída. Sei que há grupos no mundo e no Brasil que também lutam para que essa história da arte seja revista, revisitada, reestruturada,

revisada, reescrita, como a população negra, LGBT, de mulheres, indígenas. Enfim, é um trabalho conjunto, árduo e que eu espero que dê frutos a partir de agora.

BIBLIOGRAFÍA

Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.

Mignolo, W. (2008). La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifiesto y un caso. Tábula Rasa, (8), 243-281. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. https://doi.org/10.25058/20112742.331

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Ediciones del Signo.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, *11*(2), 342-386.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. *PcnlIndig*, *13*(29), 11-20.

WEBGRAFIA

Baniwa, D. (s/a). *Denilson Baniwa*. Behance. https://bityli.com/VOko9

Pipa Prize. (2019). Pajé Yawareté traz novidades à aldeia de Santa Isabel, Oiapoque-AP, Performance, 2018, Photograph. https://bityli.com/SzDT7

SOBRE O AUTOR

É mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (com orientação em arqueologia) pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Participou de Missão de Estudos na Universidad de Buenos Aires – UBA (Argentina) como Bolsista da CAPES. Integrou equipe de coordenação no Projeto de autoconstrução de casas tradicionais Guaraní na Aldeira Tavaí. Tem orientado seus estudos em Arte-educação e povos indígenas, Arqueologia, Patrimônio Cultural Material e Imaterial. Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Guarulhos – UNG (2008). Tem experiência na área de Arte-educação, Arqueologia Histórica, Patrimônio Cultural, Educação e Comunidades Tradicionais.

CRÓNICA DE ARTE | ART CHRONICLE

André Feitosa de Sousa
ROTURA, 2 (2021): 99-110
eISSN: 2184-8661
https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/48

Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbr'à-baixa

This mysteriously (&) artistic (&) chronicle: the d(r)own-town otherness of Coimbra

André Feitosa de Sousa
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – FCHS
Universidade do Algarve
Faro Portugal
andre_feitosa@msn.com

RESUMO

O presente documento reivindica um estatuto de crônica de arte, neste caso, o lugar de uma crônica performativa ou de uma crônica para visualidades nos processos artísticos. De modo particular, a versão de conteúdo, aqui perlaborada, sinaliza o encontro ou o confronto ontológico de tensões e ajustes de perspectivismos, no que diz respeito à visitação sensível pelo autor dirigida às poéticas contemporâneas de três artistas brasileiros, entrecruzadas como práticas que definem um circuito expositivo intitulado *Habitar-se/Coabitar-nos* (curadoria de Susana Rodrigues), transcorrido no mês de abril de 2021. No avançar gradual entre camadas relacionais vivenciadas, gesta-se uma paisagem de errância situada entre as experiências mediacionais do autor, transacionadas, por sua vez, como posição cruzada de público de arte e de legência de artista, a partir das obras plásticas, visuais e performativas de Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas e Thales Luz. Apresentados conforme um processo de influências mútuas, os trabalhos surgiram como efeito de uma residência artística, em diálogo experiencial por sessenta dias com os espaços de uma habitação domiciliar. A natureza de espacialidades colisivas, imbricadas nesta experimentação do pensamento textual como legência, conduz os argumentos para seu limite cronista/crônico/dya.crônico/dis.crônico-dis.ruptivo, afetando-se, no horizonte de congruência epistêmica do texto, para uma camada extracotidianeidade cognitiva das artes visuais, da performance, do rito, da memória e da espacialidade, ejetadas daquele processo expositivo realizado em Coimbra. Na contra-mão (ou contra-Baixa; quer dizer: no apelo da contr'Alta), embora o presente romanceiro não se conjugue pelo sobressalto de encaminhar uma verdade acadêmica, seu vaticínio é tributário das lições supra-eferentes de Louise Rosenblatt, de Alberto Manguel, de Maria Gabriela Llansol, de João Guimarães Rosa, Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, etc.

PALAVRAS-CHAVE

Crônica Performativa, Arte Instalativa, Arte Brasileira, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, Thales Luz

ABSTRACT

We hereby refer to this document as a chronicle for visuality in artistic Processes or performative chronicle. Particularly, this content version focuses on the interaction between perspectivisms, with a particular care to an attentive visitation by the author to the contemporary poetics of three Brazilian artists which emerged as the core concept of the exhibition *Habitar-se/Coabitar-nos* (curated by Susana Rodrigues) showing in the month of April 2021. Gradually, the author advances between relational layers, creating a landscape of wandering situated halfway between the art legency (this potential experiment of legency over landscape, as proposed by Maria Gabriela Llansol) and the art audience, emerging from the plastic, visual, and performative works of Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, and Thales Luz. Based on mutual influences, the works result from those artist's sixty-day residency in dialogue with a domestic space. As this experimentation of thought (legency) leads to collisions of spatialities ejected from the exhibition process of Coimbra, the argument leads into exclusion on the borderline of epistemic "congruence" between text and refered artistic extra-commonness. While the present novelty is not conjured up by the shock of facing an academic truth, its foreboding is tributary to the learning above-mentioned: Louise Rosenblatt, Alberto Manguel, Maria Gabriela Llansol, João Guimarães Rosa, Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, etc.

Direitos de Autor (c) 2021 André Feitosa de Sousa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

KEYWORDS

Performative Chronic(le), Installation Art, Brazilian Art, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, Thales Luz

PARTE I. "(...) É a face escondida —mas que importa desvendar— das técnicas narrativas já tradicionais (...)"[1]

Esta crônica versa (avessa) mas não descreve a obra de arte como matéria objetiva ou expositiva, nem seu contexto imediato de referência especializada técnica, curatorial, filosófica etc.

A matéria vertente da palavra, nesta formulação de encaminhamento reflexivo, já se insere, a partir do enunciado(r) autoral, como uma experimentação de origem artística. Não há, portanto, uma distância epistêmica, ademais presumida como necessária para outras narrativas disciplinares, entre o investigador como sujeito e o seu objeto metodologicamente controlado na produção do conhecimento válido.

Segundo um tal enfoque político, qual seja, do corpo artístico não-(sub)traído como agente relacional da sua escritura estésica, o campo da Palavra, aqui, se empresta em testemunho para o amálgama perceptual entre um artista que é também público de outros artistas.

Nesta convivialidade poética, do artista como um destinatário legítimo para o campo afeccional da horizontalidade criativa, o que se narra é, também, uma hesitação que desvia do escrutínio lógico, do rigor conceitual e do empreendimento técnico, pela via da experiência numinosa retornada sobre a experiência com o mistério.

Ao tratar-se, nos termos de uma crônica (também como uma faceta simultânea da dor), ativa-se outra espacialidade na função da Revista/do Periódico, mediante uma opção sobre o imediato com a Temporalidade e sua respectiva inflexão discursiva que não se deseja especializada.

Deste modo, busca-se investigar outro campo semântico, na apreciação/apreensão do sensível na Temporalidade da Arte —onde tal modalidade de "khronos" afere-se desestabilizadora para ambos os lados: o modelo consuetudinário no desenvolvimento para um gênero textual firmado (crônica), bem como a exigência de validação canônica sobre como escrever/pensar (reportar, ajuizar, periciar), ainda na fronteira excludente do que é arte ou não é arte.

A partir de uma perspectiva marginal ou periférica aos compromissos habituais das artes visuais, por exemplo, recortados nos enfoques do objeto, da linguagem ou do autor, assume-se, aqui, todavia, um prisma relacional de público que, entretanto, (dis-)situa[2] o fenômeno artístico, mediante a costura oferecida sobre o espaço alargado que o circunscreve.

Esta posição de público, singularizada embora coletiva, não apenas se figura como endereçamento imaginário da obra/do autor, entretanto, reivindica sobre o imediato do corpo uma posição estésica de legente (legência/legency[3], vocábulo emprestado de Maria Gabriela Llansol[4], como operação) da paisagem e não apenas receptor pelo íntimo, segundo outras necessidades e compromissos epistêmicos sobre a materialidade da arte.

Com a inspiração de Llansol, mais do que problematizando o ambiente intelectual de tessitura e de textura, a função do texto é ampliada como dispositivo consorciado de visualidades ou de imersões na paisagem onde as obras artísticas estão referidas —neste caso, o particular da movência e do instaurativo esquadrinhados na poética performativa.

O que seria imaginada como uma absorção decantada, entre fragmentos do mundo/da cultura, do objeto, da autoria, da narrativa, do campo artístico, retorna, pelo texto-paisagem como enfrentamento político onde a experiência formulada interpõe-se em temporalidades cruzadas —onde o atravessamento solicitado junto à obra é, nele mesmo, uma performance de legência em lançamento de outras composições.

Era tarde da segunda-feira, 19 de abril de 2021, quando participei de uma "jornada", com turno vespertino distribuído em múltiplas atividades performativas (14h às 20h), referente ao pretexto de abertura, para a exposição[5] artística coletiva intitulada *Habitar-se/Coabitar-nos* e transcorrida na Galeria de Arte d'A Camponeza.

Situado à frente do Largo do Poço, na Baixa Histórica de Coimbra, o "espaço" é dirigido, desde 2016, pelos sócios Paulo Bela e Assunção Ataíde —cujo laço desta amizade já se espraia, em convite de intimidade partilhada, pelo sequestro de um edifício então residencial, tomado, agora, pelos desejos daquela reciprocidade fraterna de meio século.

Adentra-se, portanto, no amálgama desta ferragem entre os humanos e os não humanos, mediada por escolhas daqueles afetos convergentes —no que diz respeito, sobretudo, à paisagem sonora e arquitetônica propositivas, que se empresta, por convite de convivência, no lastro comercial de uma Garrafeira.

Nunca isenta de surpresas ou eventuais incômodos evocados para seu público local não exatamente diversificado, de conservadora moralidade e generosa capacidade aquisitiva de renda, o que excede a Casa pelos demais pisos, bem como seu lugar incrustado não contribui para a solução do enigma.

O que se apresenta, entretanto, como um efeito político destas motivações estéticas, foi a manutenção irregular dos pisos e compartimentos superiores —qualquer feitio interpretado como decadente ou abandonado, em face de uma não reforma presumida como necessária, com o viés de modernização sobre o antigo e desgastado.

Transpostos com a margem ficcional permitida, estamos nos arredores desta mesma Baixa, onde, em fevereiro[6] de 2021, ocorreu um incêndio (uma pensão na Rua da Sota), seguido, já em março[7], de outro incêndio (da antiga fábrica têxtil A Ideal). Ambos sobre imóveis cuja antiguidade apresenta-se visível e semelhantemente degradados.

Há um imaginário quase sensível ou tangível, portanto, que antecede e submete um espaço recortado pela arte do contemporâneo, como inscrição na paisagem de temporalidade mais ampla deste bairro e de suas camadas simbólicas.

Apesar do vocabulário local da Câmara, em termos de "requalificar", "restaurar", "reabilitar" o cenário referido pela insegurança e insalubridade, para muitos ativistas sociais locais, todavia, o tecido social está em disputa econômica, ideologicamente favorável aos processos de gentrificação dos grupos economicamente mais fragilizados (moradores idosos, pobres e sozinhos; profissionais do sexo; desabrigados; imigrantes; neurodivergentes; toxicodependentes).

Apenas um ano antes daqueles eventos mais recentes com a publicização do fogo, em janeiro[8] de 2020, outro imóvel devoluto, próximo ao Largo da Portagem, também foi consumido e, no intervalo de menos de seis meses, em junho[9] do mesmo ano, outra habitação, na Rua do Almoxarife, foi incendiada.

Parece consensual que, mesmo para um visitante cognitivamente desinformado, transcorre-se outra camada de afetação imediatamente sensível e não simbolizada, a partir desta relação entre, de um lado, o

5 Divulgação da referida atividade —Semana Cultural UC – 2021 (5 de março de 2021), *Habitar-se, Coabitar-se*: https://www.youtube.com/watch?v=Klou50r3wus
6 Crespo & Laja, 2021.
7 Simões, 2021.
8 TVI24, 2020.
9 RTP Notícias, 2020.

estado atual para este acervo de momentos historicamente territorializados, interpelado, na outra face, com os pactos entre a cultura e a política, com seus respectivos focos de inteligibilidade formulados a partir da Alta dos Doutores de Coimbra.

Há uma questão intelectual e afetivamente posta, significamente robusta em suas camadas de interpretação, a respeito do estatuto de sobrevivência, no âmbito das materialidades e das memórias. A Baixa de Coimbra é qualquer latitude de não pertencimento, como o Sertão, como o Ártico, como outras zonas de sacrifício e de exploração.

Não é por acaso que se aglomerem manifestações sintomáticas quando alguém, e geralmente um estrangeiro (o olhar de fora), enxerga a Baixa de Coimbra como esta Linha Abissal, em face da Alta de Coimbra —ou, se quisermos, uma epistemologia do sul, iminentemente ameaçada, pelo epistemicídio e a produção re/ativa de uma sociologia das ausências[10], dentro do próprio contexto periférico deste sul ibérico do poder, a partir do lugar de empobrecido atribuído ao estado português, na geopolítica dos mais ricos europeus.

Uma exposição, por conseguinte, que se inaugura como virtualidade, não apenas se anuncia abstratamente por Coimbra, mas liga-se, como narrativa, cruzados de tensionamento site-specific e land-art a partir desta paisagem residencial (esta morada experiencial na paisagem), que é a sua Baixa histórica.

A inscrição com o possível das obras, neste lançamento ontológico de uma Casa enquanto vetor situado da Baixa-Coimbra, já contempla uma série de afetos políticos, qualitativamente distintos para o enunciado poético de outros espaços: quem faz arte aqui, quem se desloca para esta arte, a partir de quais referências de legência esta arte será recolhida etc.

Antes do qualquer gesto primeiro de convocação poética, há uma temporalidade ontologicamente espessa que escorre, sensivelmente… migra de cada porta e janela, reveste a parede como seu óleo, mediante a particularidade desta paisagem-residência, na Baixa, deste micro-cosmos que é Coimbra.

Não há como extraviar, consequentemente, a relação de um encontro posterior entre o corpo e as obras, anulando o grau de erosão que se infiltra como herança do lugar sobre a alma, deste contexto de reescritura imanente e objetiva, do próprio Espaço invocado na posição de agência e co-autoria na paisagem emprestada de legência.

Não há como esconder a poeira indeterminada do tempo: o tempo da Baixa Histórica; o tempo da Casa Velha; o tempo movente para artistas deslocados; o tempo convocado pelos fenômenos cartografados na exposição; a posição de atravessamento para as temporalidades de múltiplas diásporas e trânsitos do Colonial; o tempo dilatado como um rito de escavamento para estreia etc.

Esta é, sobretudo, uma exposição que recorta a sobrevivência dos espaços e dos vagares da memória, também o que ultrapassa o imediato performativo —e, agora, prolongado entre invisível e vestígios mínimos; uma exposição de apreensões temporalizadas: sejam as texturas e os sabores modificados nos preparados alquímicos, estas receitas pelo contraste da matéria, o fogo e as especiarias, deslocadas, entretanto, como imagem sobre enfrentamento da decomposição; simultaneamente, se confronta pelo aberto em processo duracional, das flores subtraídas da paisagem local que assim decaem, apodrecem, modificam (e umidificam com) seus cheiros; também os círculos que, feito as marés, avançam e crescem, ingovernáveis, sob a Lua.

PARTE II. "(…) só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros (…)"[11]

Isto que se anuncia pelo contraste, o umbral entre o acesso de um pavimento inicial até os pisos subsequentes, também resguarda um modo de permanência intervalar desta construção vertical que desafia as mudanças culturais nos seus jardins em calçamentos públicos com pedra, a visitação e troca recorrente de novos artistas com seus respectivos públicos etc.

Entre o colorido escamado do bacalhau provido como uma memória do Norte Europeu, as cartilagens assim modificadas pela intervenção poética sem autoria indicada, flutuam, ali, no balcão que é a caixa e extensão, como tábua, de aperitivos, está sob os olhos atemporais de um homem que negocia com outra profundeza das geografias.

"Furtiva Lágrima", não por acaso, é o nome de uma safra local, processamento com as vinhas de Coimbra, que está disponível nas trocas sígnicas. Aos poucos, esta é também uma casa que se insinua sem a determinação, uma casa do sem lugar (e do sem retorno)… uma casa que poderia ser qualquer e todo lugar.

A referida exposição contempla uma resultante criativa, em termos de objetos instalativos e vestígios performativos, acumulados no empenho imersivo de três artistas e doutorandos no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Isto a que se chama de uma "residência" (convívio estabelecido e prolongado, processualidade residencial com os meios do espaço) a partir de uma habitação do tipo residencial, mais do que a injunção dos recursos sobre a tessitura física, envolve o "in-dwell" (segundo Michael Polanyi, uma ferramenta de conhecimento tácito[12] ou corporificado), qual seja, este posicionar-se no contato experiencial junto à "epiderme" dos fenômenos —estivéssemos apenas tratando de pessoas, já seria um modo de interseccionalizar o alcance da empatia sobre a complexa realidade visitada de um terceiro.

Aqui, entretanto, o "dwelling" é de natureza mais severa, eu diria, conceitualmente mais aguerrido, mediante o esforço de um perspectivismo[13] contumaz, vez que a paisagem dirigida não se encontra antecipada, nas garantias de uma constelação de sentidos enunciados por adultos letrados —em que já se pese outra dificuldade flagrante, sobre os processos supostamente comunicacionais, entre os dois ou quantos hipotéticos seres, efeitos, ambos, de uma mesma contingência humana social e necessidade de partilhar signos.

Neste processo de sensibilidades artísticas, todavia, o que se escuta ou deixa-se atravessar, na porosidade dilatada sobre os corpos-empeneirados por estímulos, são os despojos dos mundos abandonados em fragmentos, quais sejam, os resíduos já destituídos pela coerência da narrativa original e, assim, convertidos em matéria-prima de uma finalidade esotérica para a mecânica habitual das utilidades domésticas.

Implica uma falta de legência intelectual, se não, completamente, uma recusa de generosidade experiencial, sobre esta elaboração humana do seu longevo comum simbólico, supor, por exemplo, como o fez um crítico recente[14], inábil quiçá no traquejo desta paisagem estética, supor que se reconheça o acontecimento específico da arte no quadro furtivo do seu imediato —não se esqueça que fora do suporte estabilizador de arquivos, tudo mais, em seu bruto anterior à memória, ainda é o vagar das assinaturas definitivas.

10 Poderia ser um tema de investigação para os herdeiros intelectuais de Boaventura de Sousa Santos (vide Santos, 2002), entretanto, o momento histórico presente ainda não se deparou com a voz de alguém suficientemente atrevido, a ponto de cartografar epistemicamente esta Baixa iniciática de Coimbra.

11 Llansol, 1985.
12 Polanyi, 1969.
13 Viveiros de Castro, 2015.
14 Diário de Coimbra, 2021.

Quem se interesse, outrossim, pelo tangível, especialmente no domínio desta vizinhança da temporalidade, saberia que, fora desta poética do contemporâneo mediante ferramentas do inventivo estésico, há textos filosóficos de exequibilidade linguística acurada, ou ainda, reféns das metodologias científicas, todo um patrimônio de certezas verificáveis, segundo as pertinências entre o ver e o dizer.

A temporalidade da escrita a partir da experiência com o "dwelling" ambiciona, outrossim, desafiar, se não desfazer, os modelos oficializados pela história colonial documental no Brasil, segundo um paradigma ambientado, por exemplo, conforme os enunciados de 1698, reputados como eruditos, na então "Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão", obra do Padre João Philippe Bettendorf (nascido em 1625, atual Luxemburgo – falecido em 1698, atual Belém do Pará).

Enquanto outro marcador de compromisso epistêmico junto à experiência do tempo, na disciplina científica da História, ao refletir-se pelas línguas arcaicas, com os documentos e suas buscas das fontes primárias, parece óbvio considerar que, para vasculhar as memórias arruinadas, os esforços são distintos, entre a Arte, por exemplo, e os campos discursivos da Sociologia (com objetificação para escrutínio), da Antropologia (com os dados empíricos) e da Arqueologia (com as evidências materiais).

Mesmo no caso daquelas ciências, ditas por não sociais ou não humanas, com suas respectivas orações humanas que ainda buscam ver o longe do tempo, o acontecimento da arte, como matriz de especulações poéticas, não coincide com os compromissos de verdade, por exemplo, na Química, com o seu modo de ver um longe, reputado como dentro (o microscópio, o maquinário das subpartículas atômicas), ou da Astrofísica (o binóculo, a luneta, o telescópio, o satélite, o foguete), cujo longe está reputado como fora.

O que se poderia ver, quais os modos ativados neste ver, durante as performances compartilhadas na abertura da exposição, situadas com o espaço e a especificidade das obras?

> Uma mulher desprendia-se.
> Um homem pregava-se.
> Outro homem fiava-se.

Os fatos consumados neste ambiente expositivo sintonizavam-se, delicadamente, com uma memória universalizada com o precário —do espaço em diálogo ou prolongação imediata de uma paisagem sustentada, onde resta o assombro do acontecimento residencial/habitacional primevo que se decorreu alhures, bem como o evento residencial/poético que apenas testemunha o evanescimento de processos já transcorridos.

Entre o pouco das paredes e dos assentos, uma cadeira e uma poltrona, os batentes na escada como repouso e um parapeito de céu amplo sem a chuva, o máximo que se sobressai, do corpo em pé como a verticalidade desta medina histórica, é próprio de uma qualidade de fugacidade contígua à qualidade de periférica, no exterior murado desta Coimbra.

Exatamente acusativo desta insuficiência vinculativa, de uma prolongação ensejada do corpo na abertura proposta das interrogações apenas vacantes, o visitante talvez mais apressado, também não consentido pela inoperância sufragada pelos acordos do seu real, apenas reflete de si, como aura de uma visita meramente transferencial, o seu quinhão constatativo, de um deserto pessoal camuflado em vazio indiferente exterior —seja o jornalista, seja o professor, seja o colega de ofício.

Há uma reticência íngreme, nesta planície fácil das inexistências não vistas, onde se implicam trânsitos relacionais que convocam um modo tal, de presença vigilante para este inaugural domiciliado no espaço, embora, no seu adensamento ontológico do seu antes, aguardou o silêncio e o vazio poéticos como expressão não violenta.

Serve-nos, aquela fuligem de estímulos —e cansaço de ambos os lados—, como um desprezo sobre o fulgor reservado da arte, então substituído pela exigência de um testemunho pelo semelhante, qual seja, o totalitarismo dos sentidos que apagam os enunciados artísticos, pela sana orientada e ratificada, individualidade autoreferenciada para tudo que de, subliminar ou infraperceptual, rapidamente se sequestra e obstacula riza, como indício de mudanças para as verdades da personalidade.

Esta subcepção, também gesto fronteiríssimo, antes da abertura estética pelo mínimo tris da coragem, sabe-se um resto sobre o qual também versa a psicoterapia, caminho paranóico entre o acordar e o também dormir, operado no mundo sensível que também inclui os dispositivos da arte, submetidos à exigência destituinte de seu potencial de ofensa, para a continuidade de um lugar de anterioridade firmado pela miséria controlada sobre o mundo.

A partir de outra qualidade relacional, afetivamente insistida por oito semanas, cinco dias semanais, cinco horas diárias, no enfrentamento físico como presença inserida sobre os cômodos mofados, foi assim que os artistas extraíram, de um si, enredado com a provocação do espaço, este enunciar de objetos como seus marcadores cardeais —apontamentos desta cartografia intangível e não menos numinosa, opaca aos nossos olhos silenciados com a densidade do empírico.

Estas outras localizações gravitam-nos, como testemunho de uma crueza poética que age sobre o campo do assombro, mediante um vocabulário e dispositivos da temporalidade, entre o espaço (do pensamento), agora, habitado pelo espaço (da casa e da rua), segundo o que se instaura, afirmativamente, pelo espaço (da alma).

O que se apresenta como sinalizações permitem, ao visitante, este descolamento Mytho-Mousístico, do tipo Órfico-Apolíneo e não museológico, assim, uma espacialidade também e, ainda, mistérico-onírica, onde o corpo neófito atravessa, com as mãos iniciáticas daqueles exploradores mais habituados, os territórios respectivamente investigados.

Egídio Da Viterbo[15], no seu "Libellus de litteris hebraicis", argumentou que o Hebraico é parte do intraduzível —posto que se constitui língua imediatamente "symbólica", pactuante de imagens. Exatamente, deste excedente de intransponível ou de alteridade irredutível, quiçá plena e ontologicamente descontínua, assimétrica de qualquer aproximação, quando se pretenda deslocar, quaisquer dos fenômenos artísticos ali suplantados por vocação noética, para uma vizinhança epistemológica de simetrias vulgares —por exemplo, mesmo aqui, conforme um léxico de finalidades, meramente discursiva e racional.

Cito, por exemplo, o meu próprio exercício vão: de sopesar, como público, na balança do supermercado em minha cotidianidade, uma quantidade e valor, em "Kg", talvez, para o maço de letras que se me oferece João Guimarães Rosa, e tanto quanto, a mesma ordenha de ambição trágica, a minha ainda, de somar e sistematizar… um a um, quem sabe… de atribuir coerência na investigação, acerca do número de "pontos baixos" e de "pontos altos" de crochês que estão compartilhados, em diferentes cenas daquela exposição.

O fracasso daquele Egídio, em 1517, ainda é a minha temporalidade —o domicílio onde, talvez, me faça contemporâneo: se o Cardeal não reconheceu as propriedades clandestinas naquelas letras hebraicas para, feito canção, sussurrar além do empírico fraseado, também eu, na legência da direita para a esquerda, uma mão inglesa dos pavimentos

15 Leftley, 1995.

alienígenas experienciais, não sei precisar onde esta unidade básica de um ponto, um a um soma-se cosmografia, um a um por cosmogonia, um a um em cosmologia e, por certo, de um com o outro em cosmopolítica.

É desesperador, a in-/a-finidade destes pontos, grafismos que se espraiam —que não se fixam como sólidos, mas dobraduras, reclinadas sobre a própria matéria do fio; o que, no habitual, é tido por um enodamento, aqui, são torções sobre a matéria da temporalidade, no limite onde o tempo engendra-se, ao vivo, como superfície de espacialidade.

Um ponto, único que seja, na geometria destas espacialidades, recortadas de planos infinitos e ainda indiferenciados, este único ponto que, nunca sozinho, por exemplo, quando extraviado da sua inesgotável potência, também se apresenta como atual, como legítimos focos de luminosidade, um bordejado que reveste, inteiramente, o corpo iniciático —os pontilhados, brancos, por onde o mistério infiltra-se, para despertar o oculto confinado aos ossos.

Digo-lhes, portanto, com os mesmos olhos desesperados, nesta alusão que, feito o corpo ritualizado por sete, quatorze, vinte um dias, aqui, é a própria casa, enquanto matéria ou monumento da temporalidade que se verte, enquanto corpo iniciador, para uma modulação transmigratória de artistas, conforme a operação pelos simultâneos assincrônicos, destes três agentes ontologistas com ferramentas poéticas.

De outra antiguidade como no presente, estes corpos performatizam uma complexidade do seu "parlamento das coisas"[16], mais do que sua ágora ou mandala, eis, aqui, uma paideia, e, por conseguinte, um microcosmos de feição política: quando, afinal, três cosmos da poética, mais do que biografias individuais, ultrapassam em volumes desterritorializantes acessados por suas corporeidades, enquanto pactos de temporalidades/ancestralidades não referidas uma pela outra, embora, aqui, diagramadas pelo encontro das suas respectivas forças.

Vez que a casa, em sua especificação de meios, portanto, se rende como um substrato destas convergências inefáveis, para a qual se dirige este ri(t)o iniciático como nascente de oito semanas, esta lonjura, então dedicada como manifestação de pontilhado infinitizador, também aqui, sobre os espaços abrigados na casa, como um sacerdote Yorubá (da Nigéria, do Benin, do interior do Brasil) ou do pintor surrealista (Darcílio de Paula Lima), esta visibilidade mínima no vocabulário abstrato dos pontos é contínuo jorrar do fulgor.

Intervir sobre a retenção de um espaço que se dilata no encontro das paisagens implica, ademais, distender a própria acomodação e suportabilidade dos meios, entre os múltiplos vistos e tecidos, também constitutivos do ecossistema temporalizado desta Coimbra.

Qualquer intervenção criteriosa sobre o espaço e sua acomodação no possível das memórias, convoca linguagens arcaicas sobre a matriz presente do mundo, axializadas, nestas oportunidades, pela força propositiva de uma arte que arranca do enigma uma manifestação, ou encaminhamento circunstanciada pelo seu possível, sobre a acomodação sustenta pelas ruínas anteriores.

O que esta arte suscita, mais do que um pacto entre as visibilidades representativas deste ou daquele lugar, a redução nominativa do campo poético em mero ornamento, faz-se, ela mesma, arte, como uma nebulosa do poema que confronta o potencial inefável do espaço pela linguagem.

PARTE III. "(...) —Lá longe está o interior do mundo. A casa em que habito. O bailarino agarra, então, todos os que prendera à sua obsessão libidinal, prisioneiros na sua arte de criar problemáticas, desde os mais pequenos aos maiores que se debatiam na obscuridade, e arrasta-os (...) até ficar destacado, e só com ela. É o seu ato final, antes de partir por milhões de anos. (...)"[17]

Outrora habitação constituída naqueles dois pisos superiores, aos então proprietários do que já foi uma mercearia ao nível do rés do chão, ali, também, como abrigo de infinitos espaços, guarda-se o tempo como sujeito ou actante, esta personagem que escava seu vocabulário, projetando signos, em composições independentes da agência humana.

A malha interpelada com os objetos desse sujeito tempo, nesta intrincada zona arbórea de sensibilidades não-humanas, também efetua suas trocas climatéricas, mediante um furor também inorgânico, alhures já definida, na filosofia de Gilles Deleuze, como um protagonismo dos "microcérebros" inumanos[18].

Se não um espaço desabitado ou intempestivamente ajuizado como deteriorado (corrompido), diminuído ou exilado de sua presumida inteireza fantasiosa como expectativa de espaço, isto que se refere, a partir da relação cotidiana com seu volume limitado de um dentro, não difere, em qualidade apreciativa de gosto questionável, desta atmosfera não menos exterior e semanticamente arbitrária, como um gesto pelo desprezo em face da diferença.

Outrossim e ainda com a delicada elegância necessária, sobre estes dispositivos com apreciado estatuto de ruptibilidade no campo da memória, o que se desprende como vocabulário de um tratamento formalista distanciado, para a vida implicada no tecido politicamente desprivilegiado, outrora menos como inclinação ou acepção técnica, na avaliação de conforto térmico ou resolutividade nos usos modernos dos espaços, torna-se o incomum, do esforço somatório, que esta exposição corajosamente absorve, nos termos de um assombro validado pelos olhos dos seus artistas.

Não é a primeira intervenção, contudo, que acadêmicos dirigem seus estudos avançados sobre este mesmo conjunto de espaços, ademais, mediante a inscrição de um gesto artístico brasileiro —já transcorrido, por exemplo, entre junho e agosto de 2018, lembro-me de visitar, no sótão da mesma Galeria, uma instalação com trabalhos do igualmente artista e então doutorando, com pasta, mala e mesa, sendo os trabalhos compartilhados de Marcelo Forte.

Um ano depois, mediante curadoria do poeta Pedro Vaz, em junho de 2019 (projeto *Por Entre As Paredes: 12 Performers*), distribuiu-se, dentro e no entorno do referido espaço, um conjunto de atividades performativas que, dentre os artistas doutorandos brasileiros, também incluíram Jorge Cabrera e André Feitosa.

Desta vez, em 2021, o que se costura (ou descostura, ou desprende-se), entre os pontos de luz e de atravessamento (intercâmbio) do espaço-iniciático, é uma variabilidade convocada, na experiência dos corpos, sobre esta reserva técnica da memória no seu atravessamento geomântico —um potencial temporalizado/carga de inatual resistida e transferida como inatual, sobre o todo e qualquer virtual de ocupação futura sobre o espaço.

16 Conceito de Bruno Latour, proposto em 1989, retomado em Conferência do mesmo sociólogo, apresentada novembro de 2020, para a Radboud University. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zZF9gbQ7iCs

17 Llansol, 1996.

18 Deleuze & Guattari, 1992.

Os encaminhamentos de proposições lastreiam-se nos pactos de três gerações e respectivas influências artísticas, segundo certo imaginário, também com seu múltiplo geográfico brasileiro, sobre o lugar de enunciação desta arte, na sua perspectiva histórica do Ocidente, a partir dos anos 1970/80, dos anos 90/2000 e as codificações tecnológicas mais recentes.

Não pretendo aludir uma narrativa biográfica sobre as idades —isto é uma "bobagem", há garotos, hoje, renascentistas e alguns velhos, aqui na Montanha de Coimbra, que arrancam, como pintores, os espíritos da pedra crua.

Há, entretanto, quem se utilize de uma pá, na remoção idealizada dos sedimentos, todavia, a adequação entre ferramentas e propósitos, conforme usos coletivos de encaminhamentos geracionais, podem ou não, melhor emprestar valia, inclusive reflexiva e não apenas poética, aos caminhos a serem firmados por outros: uma pá, por exemplo, enfrenta dificuldades no arrastar ou afastar das águas.

Os suportes, entretanto, que nos foram compartilhados, neste a/frontamento do espaço, originam-se de procedimentos com o discurso do contemporâneo em arte, mediante o campo temporalizado de abrangência ancestro-poética, um modo de articulação para três zonas de performativos, com seus distintos volumes formativos: um discurso lançado do quadrilátero nas artes visuais conceituais, outro do teatro conceitual e ainda um terceiro, pela dança conceitual; não menos importante, são corpos outrora residentes e transitados, ademais, entre os enunciados do Norte e do Nordeste brasileiros, conforme uma posição daqueles matizes ontológicos específicos, em suas proposições de espaços contra-hegemônicos na formulação das artes.

Não será por motivo fortuito que os referidos três corpos, conforme apresentados entre seus trabalhos, nesta residência artística que fez parte desta XXIII Semana Cultural da Universidade de Coimbra (2021), também oferecem suas elaborações para a migração entre continentes, dos modos efetuados de resistência na cultura/memória popular e tradicional de seus grupos familiares, das aberturas entre galhos e espinhos de um sertão e de uma floresta contrapostos ao litoral.

O sobressalto poético, entretanto, interpela-se como uma flagrante dissidência para os acordos desta temporalidade perceptualmente mais rasa —segundo uma disposição do arcaico, exatamente nos bordados, rigorosamente evocados do corpo mais jovem ao corpo mais velho; também do místico como fio sobredeterminado e quase insuportavelmente limítrofe, contrapondo ao presumido de uma formação disciplinada e asséptica, pela estética do design e do produto; ou ainda, os fios de LED, os fios de cabelo (ou pelos), os fios de alimento (macarrão), os fios das letras, os fios que dos tapetes sobram, os fios nos barbantes e, já antes, arrancados pelo imaculado nos tufos de um algodão que é o tempo: "(…) alecrim, alecrim dourado, que nasceu no campo, sem ser semeado (…)".

Enquanto trabalhos artísticos que mutuamente se interferem como materialidade onírica de um mesmo tablado de bestialidades ontológicas, já no *Laboratório Crueza*, organizado em 2020, pelo Teatro Acadêmico de Gil Vicente (Universidade de Coimbra), os mesmos artistas, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas e Thales Luz, encruzam ou sobreimpressionam as camadas desta ferocidade estética. Há paredes, embora um não lugar hesita fortemente, mesmo com as presenças e seu povoamento de objetos. A curadoria, deste atual processo, está assinada por Susana Rodrigues, também doutoranda no Colégio das Artes e residente na cidade do Porto.

O exercício desta arriscada empreitada de habituar e de habitualizar-se pelo resquício de um tempo exotérico na paisagem de Coimbra para três corpos brasileiros, implica, ademais, uma convocação de familiaridade (portanto, uma vinculação por afinidade, uma escala de apadrinhamento), também um hábito ou uma prática (uma excelência convocada) —e nenhuma destas palavras, em seu rodopio espiralático, abandona as chaves de vertigem, seja pela alteridade em corpos em posição alterada, seja pela aporia em corpos no limiar intransponível.

Fazer morada, temporalmente sustentada, entre os corpos e as memórias estranhas, já lembra a Psykhé em sua visita duracional na esfera ontológica de Éros, não deixa de ser uma convocação ancestral, pelo deslocamento e desvio que negocia uma zona de aproximação, o enfrentamento e a transposição sobre uma paisagem conquistada do deserto.

Nômades, por conseguinte, migram como quem perfura as condições mínimas osiásticas/orgiásticas (um mínimo homeostático como sobrevivência, oásis de vida e ulterior celebração). Estas re/elaborações re/voltam sobre o afeto dirigido sobre uma materialidade dos objetos, a partir de outra reconstituição poemática (uma especificidade estésica, no grupo da poética) sobre a memória de paisagem longínqua.

Uma mudança, em qualquer planície, exitosa ou trágica, como motivação de algum enraizamento, além do que se oferece como acervo pela chegada diuturna e continuamente afirmada, é também lembrança ou recuperação, de outro movimento em aberto, dos modos pelos quais o osso então novo afixou-se junto às raízes do lugar estranho.

PARTE IV. "(...) o amor não se dirige a ninguém em particular, mas à reconstituição (...)"[19]

Aos seus modos, e novamente inaugurais, embora não haja uma opção temática antecipada, de uma erótica coletiva, a exemplo do repertório anterior proposto, na ação do trio para a residência no Teatro de Gil Vicente, o que se sucede, como uma viajem noética para um visitante na instalação deste espaço poético em Coimbra, é também um reconhecimento tácito, neste colchão de viscosidades desconhecidas que nos abraçam —esse tipo de desprendimento entre as realidades, depois de atravessado o primeiro liminar, o atravessar inicial por outra densidade inabitual do tempo.

Com o primeiro lance de escadas, gradualmente o ranger e a mudança de iluminação, entre o externo e o mais interno das actâncias-alteridades, faz-se arranhar por uma tela aracnídea de oito casulos-emoldurados, seguidos pelo intervalo oralizado de uma invocação hebraica justaposta em corredor sonoro, o testemunho visual à meia-luz de uma múmia que banqueteia entre as sombras do choupal, finalmente, uma moldura com dourado que se reflete do além.

Isto que desliza, em mim, sobre o chão ou o cadafalso trêmulo da madeira trêmula, já não é o dialeto (do Córgo) para meu corpo: "Miníinum, Shá-de-tráz-di-mim: / uma pragh'a dessa, inhár-di-si-fazer-arte / uma marmóta-dessas / oxi, valéi-me / eu só digo, é valha!".

Este lance intensivista do que seria apenas um delírio, a bem da verdade, é um canhão que, feito incinerador sobre os tecidos aparentemente vivos, ressuscita-nos, do pó, para um vagar tão urdido e comum, próprio ao Bartolomeu, desta espécie humana que se sabe decrépita, consciente da morte que impinge sobre terceiros, relicário (e rebuliço) da tormenta conservada de outros já partidos e enlutados, caminhante ao magistério do seu precipício autoral. Onde estamos: "Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor" (João Guimarães Rosa[20], em *Grande Sertão: Veredas*)?

19 Llansol, 2006.

20 Magnus opus de João Guimarães Rosa, seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*, foi publicado, em 1956, no Rio de Janeiro, pela Livraria José Olympio Editora.

É terrível que, adentrantes, não tenhamos uma bravura colapsante deste artista que recolhe as cascas desprendidas, deste e daquele folículo de vidas, isto que são os vestígios de um habitar (ou habitualidade) em sua platina mais densa, sua resina porosa ao suor e toque das gorduras, isto que rigorosa e vagarosa, outrora atritada ou apoiada nas lágrimas, está, agora, acarinhada, entre os dedos e o colo de uma ternura em suturas prolongadas, para o seu geométrico bordar dos espirros, e outro espirro em arabescos.

Repousar, afinal, este tacho farto de silêncio e ausência no colo, um quanto aderido sobre as escamas de fumo da avó, da gravite da criança, do risco com a unha do cão na base, da faca um dia, naquele dia mirada ao acaso; esta plenitude em descascados para a escuridão de nomes: "como as asas de todos os pássaros… Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renuvem" (novamente, João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*).

Não nos apraz esta revelação que nos exuma, pois não? Mais uma vez, na porteira deste templo, ocorrem-me as superfícies curtidas dos peixes, aqui, também, as peles da navegação, as paredes cruzando as vidas em perspectivismo, e, lá abaixo, já o colorido fúnebre, em mantas artísticas de salvação para o bacalhau sem espinhos, aqui, as mantas geométricas do que se diz um passado figurativo, os segredos para o vedar ornamental —e não contra o frio, e nem contra a feitura, estão lá, no Caixa do Senhor Proprietário, outro desvio como sinal.

Este gesto, do artista-escafandro, que apenas revela o tecido desprendido como nosso vazio de apneia, está ali literal posto que irreal, aplainado e flutuante, obcecado e obsessor, de lá para cá interrogativo em suas derivas glaciais transpirantes, anônimas, mais gotejantes e mais reduzidas e mais desaparecidas. As cores são umas dores agudas no meu ouvido, como este frio, interno, dos mortos a formigar-me: os sinais pelas borras.

Uma parede inteira que nos recepciona, com as nossas próprias infiltrações devolvidas no longínquo que nos ultrapassa em féretro, os mofos, os rasgos, a cola vencida, com todos os membros amputados de formigas e baratas, tudo isto que nos deixou, em sobreviva coordenada, entre as cartas de inteligibilidades abandonadas com datas por vencer antes do aniquilamento derradeiro para o vestígio.

Erigiu-se uma cordilheira de gravitações, cumes, desfalecimentos, relações, dentre pontos que se particularizam entre novas coordenadas poéticas: a neblina, o tecido para a neblina fina e contínua, a distância pelo frio do tempo sem claridade; qual é o mapa que se me apresenta?! Olhei pelo aturdir que confina a experiência de deslumbre.

Esther ben-Faleiro, uma sobrinha barroca a quem enxergo no amor Sive Legens (o ardente), possui uma cópia que fiz imprimir, deste cosmograma em potência, entrentanto, vez que nunca lhe entreguei e mora, em pacote, fechado, ao lado da minha escrivaninha: foi Bernard Sleigh, em 1920, que produziu[21] seu *Anciente Mappe of Fairyland*, obra síntese visual, tomada, a princípio, no que seria uma compilação.

Justaposta no mesmo espaço, entretanto, para os vários territórios anacrônicos e incomensuráveis, como ilhas destes vários mundos somente agora cruzados, o que se abre não é a reunião dos fragmentos, mas o temor cartográfico de outro ônfalo, com sua respectiva urna de possível e regramentos: não são, apenas, o regurgitar dos muitos reais das literaturas sobre Fadas (actâncias Feéricas) dirigidas às crianças, apinhados convulsivamente como que ao liquidificador. As listas, como os mapas, existem abduzidos no seu próprio real.

Uma invenção de superfície ou de espacialidade, e este mapa que, em mim, só conseguir dirigir como trânsitos de futuros inexistentes para a garota ben-Faleiros, é uma lembrança, também como o mapa cartografado pelos oito indícios peninsulares da galeria, mensagem pelo avesso, pelo fora, do que permanece abrigado pela recusa do não inscrito e, de lá, inesgotável, chove em mim: como granizo que me rasga. Uma montanha cristalina e impiedosa desse além-comigo, desta vacância onde sou tudo em cascatas que ainda resta e resiste à minha identidade.

Com o mesmo vazamento, entre agulhas e enodamentos para o intangível do espaço, o artista lança-se pela comunicação vagueante, torna-se, ele mesmo, esse rosto emprestado do ninguém interno, rosto disforme assumido para honrar o ambiente que lhe empresta contorno —está ali, substancializado, neste afago de beira-mar ou cercania de brisa, perímetro de conforto entre o gasto mínimo da estampa e o depois, puro sumiço, uma moldura para tatear, caminhar, equilibrar-se entre círculos de vazios como beleza contemplativa.

Cada um dos buracos saturados-suturados, com intervalos reduzidos na costura quase do minúsculo-granular-estrábico, com isto que é o som, converte-se pelo sem-rosto deste outro que se desprende, escorrega, vagueia, assusta-me como que olhasse a rua em confim arenoso, eu mesmo forjado pelo adormecer desta caracterização repentina, nas fendas entre os cômodos, nas fendas destas paisagens buscadas sobre a temporalidade dos meus ossos.

Há cabeças que se desprendem —e nunca retornaram para a fidelidade alardeada entre o penhor dos cômodos: diz-se, inclusive, pelo noticiário da mídia social, haver-se encontrado, das tais múmias que já circulam, por Coimbra, também no respectivo Salão da Frida, outro duplo daquele mesmo artista brasileiro, pela cabeça em transe cedida da artista portuguesa Élia Ramalho.

Uma das fotografias é um rosto perfilado que se vira ou que procura. Fundo preto-branco, campo aberto da mata, o torno está na posição diagonal para o mistério. A boca é crochê vermelho. O nariz é um nude em pele de crochê. As pálpebras (azul), os cílios (preto), a sobrancelha (preto) é toda de crochê. O buraco sem os olhos é substitutivo de crochê para o vazio. As sombras que realçam, em cores de maquilagem, são também branco, azul, amarelo, róseo de crochê. Dizem que é uma máscara que encaixa como quem re.veste, ou re.ssuscita, em bandagem de crochê, o sem-lugar. É também um rosto que se infiltra, como agulha, risca sobre a pele do cavalo que é o próprio artista. Há brincos e colar, delicados, são as placas restituídas nos cemitérios invisíveis na cidade.

Sete cabeças estão fotografadas neste abismo, vê-se uma maquilagem que incorpora, anexa-se, sobre o cavalo relacional sobre restos, águas, bambus, terras. São vestígios de um palmo, sete palmos, neste caso, uma sala-cova: três paredes e uma entrada, um palco, um pacto onde, de pé, sou o protagonista de algo. Hesito, nesta manutenção das funções bípedes. É uma pequena camarinha, um cabideiro fantasmático —o que deixo aqui, antes da circulação pelo íntimo?! Todo o veludo que me abranda em calor.

Escuto que um pintor solicitou negociação, para reter os tais bordados de Ariadne, sobre estes fragmentos que lhe implicam, também ao seu corpo e o lugar, no espaço dos anos de 1940, naquela Coimbra, de memória não exatamente proletária —com imóvel e papel de parede, alguns cômodos reservados ou entusiasmados pela Ditadura que se sucedia. Profetizam que o bordado de Exu (o Orixá na ancestralidade Afro-Brasileira) alcança, no ontem, com a linha que se vai costurar, pelo avesso de amanhã. Compram, estes visitantes, as linhas que nos

21 Imagem disponível em: https://www.loc.gov/item/2006628749/

levam até os fantasmas, daquela Coimbra, desta casa, de outros espaços onde somente a alma visitou em anonimato?

Antes do um fôlego seguinte, ainda na camponesa que já havia esquecido, com os degraus que se anunciam por outro estirão-gravitação, há o contra-luz dourado que só pode vir, como acusação de vidas, deste folha/lado onde se movimentam os não-vivos. Uma primeira colecionadora adquiriu o imediato desta obra enigmática —era a mulher dos relatórios, sobre a verdade da especulação financeira internacional; não são os generais das famílias do extrativismo colonial, é a mulher que lida com os nomes coletivos dos nossos assassinos globais.

Do lado direito alinha-se, como empuxo de curiosidade, corrimão para o corpo que ascende, estas três portas encerradas, fechadas por magia ou maldição sobre a parede, quer dizer, são três cartas-soleiras de um oráculo onde se convocam os recursos encantatórios: aos interessados, na direção do inferno!

Há um homem, o mesmo e não menos arruinado, fotografado em suas três sombras cabisbaixas, este é o segundo artista, na ambiência que, por outra penumbra (não aquela anterior, própria da neblina), um vulto que, mais uma vez, atravessa o colapso, entre outra camada, dentro e fora, entre outra cidade, dentro e fora.

Seguindo uma linha às esquerdas desta sucessão de batentes vagarosamente umbralinos, eis uma capela neurotóxica: ritualisticamente colhido, sem moscas e aguardado pelo desnaturar, um corredor apodrecido de temporalidade invisível, entre o altar com a Dama da Noite, de um lado, acolhendo e anunciando, até, uma porta subsequente, a Constelação do Dragão já firmada —longos são os pregos que atravessam, como que(m) rasga(m), sobre o mesmo vagante-coletor do buquê com alvíssimas flores —um pacto, um casamento também.

Seu corpo é delgado e rígido, parece algo nu e não sabemos, não temos os fios das roupas. Vejo, agora, o bico do seu peito, de um lado e do outro, como olhos, desta boca alva que me cospem, do peito ou do "chakra" ou do estômago, um redemoinho de pétalas.

Suas duas mamas (ou mapas) que, pela imagem, são também bulbos de outra planta melancólica: as rosas são narinas intumescidos ou desalojados pelo cansaço na estruturação do rosto abandonado. Das suas mãos, apenas um par de quatro dedos anômalos, unhas polidas, três anéis, veias marcadas, um fitilho vermelho pela esquerda onde duas tatuagens monocromáticas projetam-se.

A imagem, assim cravada entre os pregos metálicos, pode ser comprada, em tamanho "postal", por cinco euros. Eu não tinha o dinheiro necessário, todavia. A imagem, talvez, fosse pequena demais, para minha necessidade de espacialização com sua alma. Há sinais, como estrelas no peito que preciso identificar —são nebulosas, entre tufos de pelos, nos mamilos.

Não é um torno peludo, parece uma forma branca. No declive, entre as duas mamas, há mais pelos que seriam um topete da cabeça recortada pelas flores. Volto aos pontos, os pequenos sinais que me interessam, ao lado destes bicos, grandes estrelas salientes ou conglomerados, estes pontos quase borrados, nas superfícies do acima e abaixo, como espelho que, para alguém, seria erótico, aqui, talvez, mapa de um retorno à própria intimidade insinuada pelo mistério.

Jurei contar sete pontos, um rosário das Pléiades no terceiro-olho, o intervalo de espaço entre seus dois marcadores protuberantes de luz —era um dia frio e emasculado, são dois pontos de uma colina rija, são duas ofertas de alimento, são crateras de vulcões onde se perfura?

Há um foco de luz, quer dizer, de contra-luz, vindo de trás e realçando, ou dispersando o que seria corpo humano, nesta incidência concentrada de lume que absorve a paisagem. Quem seria este homem que se apresenta com a flor do mesmo branco que engole seu não-corpo: sem cabeça, sem vísceras, sem pau. Dois tufos de pelos discretos nas zonas sudoríparas, seriam apenas as árvores de bosques sozinhos. O que escorre dos pregos atravessados sobre esta imagem é o sangue do homem, é o sémen de deus? É, também, e, sobretudo, um vestígio da sua própria humanidade que desaparece.

O que se processa, naquela capela pagã-andina, a cordilheira do elevado, mesmo lateral ao espaço do céu e ao espaço justaposto de Coimbra, é o mistério na forma ou na prática de um culto desta virgem que também chega, pela corte da reconquista cristã-romana, acomodando-se, via império e suas colônias futuras, como reinvenção das operações mais remotas sobre o mistério. A flor, ela mesma, é uma encruzilhada de espaços como oferendas.

O próprio missionário Bettendorf, quando aportou, em 1661, na cidade de Santarém (Estado do Pará), inscreveu de próprio punho, uma pintura de Nossa Senhora da Conceição, oferecida[22] para o centro do retábulo, na igreja que o mesmo construiu —o gesto sígnico para sua ocupação simbólica contra os imaginários deslocados que excede, inclusive no tempo compartilhado das imagens entre as subjetividades, a permanência dos edifícios arquitetônicos.

E, novamente, vaga-se: não apenas com a inquisição e o motivo da condenação inapelável, que seja para uma única pétala e seu potencial de pacto ou de sabá atribuído; também um dentro, desta sala remota ou pequena, e do espaço alargado, que se abre a partir de Coimbra e seus corredores, da instalação que se sobrepõe ao mitologema nacional do referido culto e rainha.

Seja pelas três portas encerradas com magia, desde aquela esquerda pela escada, também no quarto, como três subcâmaras (ou corredores), mundos reclusos e enclausurados que nos vigiam do seu fora para o nosso dentro comum, através de portas que só abrem na direção voluntária daqueles primeiros. Do nosso perspectivismo, como um dentro, parecem fechadas —ambas as passagens, na escada e no quarto.

Muito, aqui pelo dentro, é o que se despe, literalmente, um contra-abandonar das peles mais novas em favor daquelas mais velhas: e cada uma das três fraturas no aparente do dentro, também da portinhola entreaberta (mas presa, imóvel), um caiado em tutorial gráfico para textura de superfície branca aposta, a mesa de sacrifício com/posta, nós, os convidados presentes e os diagramas invocativos, os recursos e as tinturas em todos os cantos, os volumes irrepresentáveis para o numinoso.

Estamos na presença da Santa, entre as flores que lhes foram consagradas, pelo rastro do serpentário que brota do seu mesmo campo telúrico, de dentro da terra os bulbos. Há cheiros erráticos, mesmo com o desativar na cozinha da estrutura residencial. Desde os primeiros modernistas brasileiros, sabe-se que a in-comensurabilidade moribunda exige in-gestão/in-tradução[23] antropofágica.

Uma avó morta instala-se —e, eventualmente, pode ser infinitizada como performance e convocação autofágica, quiçá destituição alimentar e canibal dos contra-semelhantes: será outro gesto de ressuscitamento, uma não-múmia que lança a presença descolada de si? Anuncia-se, por conseguinte, esta comunidade de vagantes eméticos: da múmia, da santa e da avó que ejetam suas poéticas escópicas?

Na parede lateral, dita por externo que não é o fora daquele dentro anterior, mas apenas um avesso de outras espacialidades da mesma santa, vê-se a opção de áudio, com fotografias e um mirador ao canto —sim, este banco caolho de interiorização, poderia ser o olho de uma avó, como a narrativa de um jazigo pessoal, ou do que ficou para

22 Ver: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23574/joao-felipe-bettendorf
23 Ver: https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/7097/5740

trás e, ontem, subtraído das memórias despachadas na Conchada, na Rua Direita, na Judiaria Velha, nos cemitérios paroquiais na Praça do Comércio. Envolve a boca, ou daquilo que, puxado de dentro, é devolvido incólume na travessia dos dentes.

Antes de recostar, na poltrona perfumada (a primeira pausa), e olhar quem já me olha; e, também, se dar conta de quem ou quantos, desde um estofo, resto de miragem de afago sobre o chão, pisou-se, limpou-se, usou-se como porta de entrada para tudo. Há qualquer ligação de espacialidades, entre o projeto da terceira artista na entrada e, agora, no sofá.

Penumbra e neblina, dos artistas anteriores, são desfeitas, aqui —mas não é por artifício exatamente da claridade; quem sabe, pela denúncia que recorta, este corpo sentado, na sua cumplicidade objetificante, esta clareza atribuída sobre uma ocupação de pretensão clandestina, parece, outrossim, efeito de um alçapão; uma armadinha duplamente performativa, de arte e de gênero, afinal, o gênero e, especialmente, o lugar e papel da mulher é uma fantasia de consequências políticas universalizadas.

A poltrona é baixa e velha, também na altura de quem, sentado, parece ajoelhar-se para uma imagem/vitrine à sua frente. Chamaram-lhe de surrão, um epíteto solene para declarar o que se deixa; um corpo onde se recolhe algo das solas, dos rastros, também, aqui, nesta sala da vida principal, recurso da vida objetificada. Quem senta, no apelo sensual da mulher como objeto, inscreve-se, publicamente, neste carisma viciante na posição comercializada do abusador. O que seria um descanso, o mais reservado da rua para a casa, torna-se escabro e escândalo: este flagrante continuado das conquistas operacionalizadas no sintoma patriarcal.

PARTE V. "(...) como os nossos corpos unidos a ler ___ (...) em si mesmo, o pensamento o era pouco claro, arbitrário, e até, talvez, pouco convincente, mas surgiu a frase, uma frase humana, um olhar trocado com alguém que viera, como eu, da áspera matéria do enigma (...)"[24]

Já no livro de 1987, intitulado *A casa e a rua*, Roberto DaMatta, então professor de Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ressalva que, nas suas categorias interpretativas, os vocábulos "rua" e "casa" não se restringem à dimensão física dos espaços, assumindo, na reflexão sobre o comportamento brasileiro, um modo sociologicamente ampliado de pensamento ou posicionamento:

> (…) entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (…) Tudo indica que não se pode, de fato, falar de espaço sem falar se tempo (…) (p. 15)

Neste prisma, os deslocamentos sucessivos, entre rua e casa e rua, implicam derivas nas organizações das temporalidades, por exemplo, da pessoalidade (privilégio) e da impessoalidade (anonimato), associadas às mudanças/transições de espaços, como modos de orientar a experiência antropológica dos brasileiros.

Se na primeira camada, encontra-se o Brasil do Carnaval (da festa), logo se colide, pela aproximação na segunda camada, qual seja, da regulamentação, da rua áspera e do Golpe, dos militares fortes e da lei para os inimigos.

Entre ambos, nesta transição cosmológica do mundo da casa para o mundo da rua, há o outro extra-cotidiano, uma estranheza que implica no outro lado e no outro mundo: esta vivência do sobrenatural, da mística popular e transversal, da outra margem sobre o espaço físico.

E, no Brasil, como lembrou o Professor Faustino Teixeira (2021), docente da Universidade Federal de Juiz de Fora, trata-se de um atual contingente superior aos 50% da população, cuja experiência com o transcendente está na ordem do dia e no espaço doméstico: os brasileiros, por exemplo, não apenas conversam, mas relatam suas dores e protestam, junto às suas várias entidades do outro mundo que estão ou foram trazidas para dentro de casa.

A questão, ademais, referente aos Oráculos, implica, no Brasil, um mecanismo contínuo para entender e interferir, nestes mundos compartilhados, seja da rua, seja da casa —ou seja: os búzios, por exemplo, acessam conteúdos do outro mundo para, sobretudo, modificar este mundo sensível, em seus trânsitos rua-casa-rua.

Por esta dimensão coletivamente vivenciada, quando se perde ou esvazia-se a experiência com o transcendental, no Brasil, os próprios sujeitos confundem-se na habilidade ou repertório para localizar-se, no enfrentamento destes mundos e de seus perigos —os campos imensos e difíceis, das solidões, das angústias, das carências múltiplas, das sedes, das fomes, das doenças etc.

Não parece um acaso metafísico que os pontilhados, dos três artistas brasileiros em Coimbra, inscrevam os quantos portais, deste atravessamento prolongado sobre o mistério que se recupera sobre a encruzilhada dos espaços —também como um tipo de enfrentamento, destes corpos imigrantes, em contraponto antropológico à opacidade materialista, secularista, utilitarista econômica, onde a equação da cidadania opera nos eixos da vida pública e da vida privada, ambas individualizadas e excludentes.

Observa-se, ao longo das intervenções propostas sobre o espaço, que os artistas deferem uma suspensão, onde nem tanto se conserta, tanto quanto não se arranca; também não se escavam buracos, nem se fixa ou posiciona exatamente algo, nem se abrem ou movem paredes, bem como não há novas tintas, revestimentos, texturas e outros artifícios de iluminação —de modo que a visualidade não está preparada, no sentido de assepticamente controlada, em suas variáveis expositivas.

Com nitidez, todavia, os espaços foram modificados a partir de uma nova qualidade instaurada, nesta convocação de outros volumes intrínsecos à espacialidade, conjurados no lastro instalativo destas presenças-site-specific. Há infiltrações, há qualidades sublinhadas, há lixas, há vassouras, há acúmulos, há profanações de legibilidades restituídas ao sensível em disputa.

Finalmente, o que seria o *terrain* de um salão amplo ou amplificado: com a lavagem, entre o mais dentro e o fora já visível; com o pano dos mortos entre o dentro da lembrança e o fora do esquecimento; com o tecido infinito, necessariamente o dentro da atualidade e o fora imponderável de um futuro; entre o dentro e fora, ademais, na escavação-limpeza da parede; entre o dentro e o fora, por conseguinte, de um espelho incrustado e vedado com a treliça de bordados; entre uma presença que se desprende pela materialidade cedida da parede; entre uma presença que se afunda ou condensa no perfurar sobre a inteireza da imagem. Há mesmo como suportar o ziguezague de ontologias inenarráveis?

24 Llansol, 2000.

Neste salão, os passos seguem até uma parede, lateral e direta. Pensei, aqui, nos espelhos, em Aarão, o irmão de Moisés, que tinha suas mãos lavadas pelos Levitas: onde está a Arca, a Palavra de Vida? Refletida no arranjo proposto de espelhos, a depender dos ângulos, um véu que transparece, o corpo de Palavras do Outro-Lado; também ao fundo diagonal, este fantasma de pé, carregando a cabeça. Quem entra, neste solo de flutuações sobre as marcas do sagrado, lava-se, aqui, entre os espelhos que despem outra camada —que nos despistam, do mesmo.

O Kadish, aqui/ali, espectro do simultâneo para o lugar-nenhum, posto que, um lado, fractal dos mortos cultuados à distância (posto que proibidos), embora, sobretudo, na margem física da exposição, transparente e ausente, palavra esfumaçada apesar de lembrada. Esse é precisamente, o único Kadish em hebraico transliterado, memória abissal dos mortos judeus, supliciados em Coimbra.

Este Kadish, refletido através de uma segunda obra, aqui aludido colateralmente no Espelho dos Banhos Judaicos, o título desta obra referida, liga-se, pelo subterrâneo desde as águas limpas que escorrem, da velha Sinagoga soterrada, pelas nascentes até o velho poço dos cavalos, no jardim de frente do espaço.

Em 1973, também a escritora Hilda Hilst ofereceu um Kadosh, como personagem e título homônimo: ali constatava uma interdição literária, não como pretensão de fórmula sobre a morte, mas um significado ("qaddosh") referido pelo "separado", pelo "outro" ("kad", o corte, a parte, a divisão).

Há um conjunto de espectros emoldurados, silvos de pássaros e agouros. Kadesh, por sagrado, Kidush, por santificação, Kadish, por consagração, conforme argumentado por Mariana Lozzi Teixeira, segue uma perspectiva na investigação daquela literata: "Homem, para Deus as palavras são obras e não palavras". As obras que cortam.

Imediatamente ao lado, uma trama "de linho branco, que até o mês passado, lá no campo, ainda era flor, sob o meu chapéu quebrado, um sorriso ingênuo e franco, de um rapaz novo encantado, com vinte anos de amor" (Nonato Luiz e Raimundo Fagner).

É um outro modo de espelhar, de passagem eclipsada ou canalizada: "vida, vento, vela, leva-me, daqui". Enxugo as mãos, ou encurto o caminho, proposital, artisticamente referido pela legência insinuada. Do pano cujos pequenos orifícios trespassam-me canaletas de arrepios, são mãos velhas que retribuem a travessia de calor sensível, pelo vocabulário particular das unções que circulam em vários tecidos de proteção.

A obra incita-me sobre a presença obliterada: há uma múmia ressuscitada, seu rosto/máscara não está fixado algures identificado, onde se esconde, onde nos assiste, onde além da fotografia revelada-e-ao-mesmo-tempo-subtraída de presença?

Pelo arquivo afixado, vê-se a técnica do crochê derivado em maquilagem, há o registro, este tangível abreviado, inconsistente, no contraste de luz e sombra, há uma fotografia, até imagina-se que possa haver uma gravação, um audio-performance ou video-performance: alguém viu, onde está a múmia que enviveceu do não-lugar? Dentro da parede?

Na margem esquerda deste painel, há um corpo que é de matéria não diferente de uma mortalha, neste caso, um corpo desfigurado ou rasgado, em estilhaços de um papel de revestimento, de honra e distinção afetiva doméstica: uma cabeça está pendula, pode ser o buraco sem cabelos na cabeça degolada do artista, e os pés, vazios, em gesso abismático. Este é outro modo de bordar, pelo avesso guardado no miolo das paredes, também pelo espectral como volume translúcido.

Entre o corpo especular, imagético, da múmia, e o corpo vazado, rasga-mortalha, há uma cadeira que é o precipício: nele repousa o instante de nascimento para uma galáxia crescente.

É, talvez, o objeto (economicamente) mais oneroso, e, quem sabe, do salão mais amplo que é o mercado de arte de Coimbra: o lance inicial para venda do *Círculo Infinito*, que é obra de vida inteira, estaria arbitrado em 385 mil euros.

Trata-se de um investimento de risco no mercado de futuro, conforme uma expectativa de vida do artista, por mais quatro décadas, ao custo de trabalho mensal na faixa de 800 euros, em valor deste presente. Chamaram de um trabalho performativo de longa duração, neste caso, o terceirizar da vida, em ciclos contínuos das luas novas, pontilhados lançados ao futuro.

À frente da cadeira vacante de madeira firme, há algo mais que suspenso —pode ser uma cortina, move-se pela janela aberta e à autoria do vento, no contraste ao meu rosto, um tipo de acalento, para as mãos daqueles mortos. São os mesmos dedos, quem sabe, para um presumido esmero melancólico, de uma rabeca que também não-está e, assim, pertence ao lugar-nenhum: ambos, enodam-se pelo distante.

O texto do Kadish espraia-se com a minha voz, é uma reza grave —e penso no Quórum, neste salão como templo de dez homens presentes, aqui vizinhos, no (hoje) Mijacão, quando (ainda) era Sinagoga da Judiaria Nova; estamos, afinal, eu e meus judeus mortos, assassinados em Coimbra. Com uma porta de trocas abertas para esta tarde poente, penso que não há velas —quer dizer, há o tudo, além desta segunda-feira, nesta fresta cósmica habitada pelo Sol.

Na única tela onde se salvam as palavras, a matéria é transparente e as letras ficcionais, transliteradas, impossíveis como a linha quase desprendida; uma palavra irregular como que vaga e erra no conjunto de pequenos fios. No quarto ao lado, as letras borradas, riscadas entre os grafismos predominantes. Além do sentido, o que nos dizem[25] estas letras? Como é que a organização de um alfabeto pode espelhar o transe pelos mortos, pelas violências, pelos "djinns"? Como devolver a palavra ao fogo[26] de onde se desprendeu como necessidade?

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato*. Editora Boitempo.

Crespo, A.; Laja, R. (2021, 14 de fevereiro). *Incêndio em residencial na Baixa de Coimbra faz nove desalojados*. TVI24. https://bityli.com/2py2G

Da Matta, R. (1987). *A casa e a rua*. Guanabara Koogan.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Editora 34.

Diário de Coimbra. (2021, 20 de abril). *Mostra 'Habitar-se Coabitar-nos' com muita arte brasileira*. https://bityli.com/VSM8p

Leftley, S.A. (1995). *Millenarian thought in Renaissance Rome with special reference to Pietro Galatino (c. 1464-c. 1540) and Egidio da Viterbo (c. 1469-1532)*. Tese de Doutoramento (História), Universidade de Bristol. https://bityli.com/6VOyi

Llansol, M.G. (1985). *Um falcão no punho*. Edições Rolim.

Llansol, M.G. (1996). *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*. Relógio d'Água.

Llansol, M.G. (2000). *Onde vais, drama-poesia?* Relógio D'Água.

Llansol, M.G. (2006). *Amigo e amiga: Curso de silêncio de 2004*. Assírio & Alvim.

Manguel, A. (2021). *Notas para uma definição do leitor ideal*. Edições SESCSP.

Piteri, Sônia H.O.R. (2010). O espaço libidinal da leitura e da escrita em Llansol. Motta, SV & Busato, S. (Orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. Edições UNESP. https://bityli.com/KxS4O

Polanyi, M. (1969). *Knowing and being*. University of Chicago Press.

Rosa, J.G. (1956). *Grande Sertão: Veredas*. Livreiro José Olympio.

Rosenblatt, L.M. (1995). *Literature as exploration*. Modern Language Association.

RTP Notícias. (2020, 17 de junho). *Incêndio atinge habitação no centro histórico de Coimbra*. https://bityli.com/EqjiH

Santos, B.S.S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, *63*, 237-280. https://bityli.com/B7rek

Simões, C. (2021, 22 de março). *Coimbra: Antiga fábrica atingida por violento incêndio ameaça vizinhança há vários anos*. https://bityli.com/OjAFQ

Teixeira, F. (2021, 22 de abril). Curso Livre "A Mística em 'Grande Sertão: Veredes'", de Guimarães Rosa (Aula 3, GSV: 45-68). Instituto Humanitas, UNISINOS IHU. https://bityli.com/hDr5c

25 Manguel, 2021.

26 Agamben, 2018.

Teixeira, M.L. (2019). *A escrita do inenarrável em Kadosh, de Hilda Hilst: Alteridade e silêncio de um Deus sem nome*. Dissertação de Mestrado (Literatura), Universidade de Brasília.

TVI24. (2020, 14 de janeiro). *Incêndio atinge prédio devoluto na Baixa de Coimbra*. TVI24. https://bityli.com/WuHcI

Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify

SOBRE O AUTOR

André Feitosa de Sousa é artista visual que "atrapalha" (trabalha) na interface das instalações artísticas e da ancestralidade. Doutorado em Arte Contemporânea (Colégio das Artes da Universidade de Coimbra), atualmente desenvolve estágio de pós-doutoramento (Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, com o tema "Temporalidades digitais de uma experiência de cidadania cognitiva"), junto ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Com formação de base na Psicologia (Universidade de Fortaleza, Brasil), realizou Mestrado em Relação de Ajuda e Intervenção Terapêutica (Universidade Autónoma de Lisboa) e construiu um percurso acadêmico dirigido pelo seu interesse conceitual nos traumas e/ou fraturas da alma, mediante o enfoque da transgeracionalidade Sefardita, no contexto persecutório imarcescível do Sertão brasileiro e seus processos coloniais. É autor de uma dezena de artigos, além de outros quarenta capítulos em coleções de livros especializados.

REVISTA DE
COMUNICAÇÃO,
CULTURA E ARTES

ROTURA

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO