

ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**



REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º14 | SET'2023
ARTE E MOBILIDADE

**CON
VOC
ARTE**





**Convocarte – Revista de
Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

N.º 14, Setembro de 2023

Tema do Dossier Temático

Arte e Mobilidade: *Eppur si muove!* – a
deslocação entre objetos culturais

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

**Coordenação Científica do Dossier
Temático N.º 14 e 15**

Susana Gastal

Coordenação Executiva

Bruna Lobo, Diogo Freitas Costa e
Jamila Pontes

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA
(Secção Francisco d’Holanda e Área de
Ciências da Arte e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto Gráfico

João Capitolino

Créditos capa N.º 14

Nome

Créditos capa dossier temático N.º 14

Nome

Produção Gráfica

–

Tiragem

100 exemplares

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas-Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Área de Ciências da Arte
e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional de
Belas-Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos

– N. 14

Interno à FBAUL

Ana Sousa – FBAUL/CIEBA e ESEL-IPL
António Oriol Trindade – FBAUL/CIEBA
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Isabel Nogueira – Investigadora CIEBA, SNBA
João Peneda – FBAUL/CIEBA-FH
Leonor Veiga – FBAUL/CIEBA
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à FBAUL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
Antonio Quadros Ferreira – FBAUP
Antonio Trinidad Muñoz – Investigador UE
Carlos Marecos – ESML-IPL
Cristina Pratas Cruzeiro – FCSH-UNL/IHA
Joana Cunha Leal – FCSH-UNL/IHA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA/UGR
Julieanna Preston – TRCCA/TKKPMUW
Leonardo Charreu – ESEL-IPL
Lucienne Jung de Campos – PPGLET/UFRGS
Luis Achutti – UFRJ
Mário Caeiro – ESAD.CR/LIDA + CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Marlon Miguel – Investigador FCT, CFCUL e ICI, Berlim
Marta Cordeiro – ESTC-IPL
Marta Mendes – ESTC-IPL
Martin Patrick – WRSA/MUW
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – DCM, FCSH-UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Ricard Huerta – ICIC-UV
Stefanie Franco – FCSH-UNL
Susana Gastal – UCS
Sylvie Coëllier – UAM

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
COC/Fiocruz – Departamento de História das Ciências e da Saúde, Casa Oswaldo Cruz, Fiocruz
DCM – Departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL

ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha
ESD-IPL – Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa
ESEPF – Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti
ESECS-IPL – Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria
ESEL-IPL – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa
ESML-IPL – Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa
ESTC-IPL – Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
FBA-UGR – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FEUSP – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
FH – Secção Francisco d’Holanda do CIEBA
ICI – Institute for Cultural Inquiry
ICIC-UV – Instituto de Criatividade e Inovações Criativas, Universidade de Valencia
ICOM – Conselho Internacional de Museus (Brasil)
IE-UL – Instituto de Educação da Universidade de Lisboa
IHA – Instituto de História da Arte
PHW – Pädagogische Hochschule Wien
PPGLET/UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SAIC – School of the Art Institute of Chicago
SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
TRCCA/TKKPMUW – Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UA (NZ) – University of Auckland (New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille
UCS – Universidade Caxias do Sul
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UE – Universidad de Extremadura
UL – Universidade de Lisboa
WRSA/MUW – Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Índice

CONVOCARTE N.º 14:

ARTE E MOBILIDADE

– 007

EDITORIAL

– Fernando Rosa Dias

– 013

DOSSIER TEMÁTICO

ARTE E MOBILIDADE: *Eppur si muove!* – a deslocação entre objetos culturais

– 015

Introdução

– Susana Gastal

– 020

H Círculo A – Ensaio Visual – Pedro Vaz

– 034

Diário de Viagem | Nova Zelândia – Ensaio Visual – Mário Linhares

– 046

Shenipabu Miyui - Histórias dos Antigos – Ensaio Visual – Bane Sales

– 057

Um estar em andança! – Ensaio Visual – Alexandre Deitos

– 064

Conversa com Amilton Mattos

– 081

Exame de Saída

– António Quadros Ferreira

– 110

A Musa Urbana: a deriva e *psicogeografia* como dispositivo de inspiração

– Pedro Rodrigues

– 121

A arte urbana: História, politização e mobilidade

– Isabel Nogueira

– 128

Cultura sob a pós-modernidade: a CowParade como case de estudo

– Susana Gastal

– 149

Amor, ilusão, redenção e errância: Os paradoxos de Wagner em *Der fliegende Holländer*

– Carlos Vidal

– 161

Redondo, sem início e sem fim

– Luciene Nodari

– 174

No rasgão das Sombras | Exumação e mobilidade das dores da alma entre os muros e arquivos manicimais

– Jamila Pontes

– 191

Deslocamentos entre espaços e tempos: Uma cartografia sentimental através da fotografia

– Daniela Reimão

– 204

Aproximaciones a la suspensión narrativa a través de *Ficciones de otro tiempo*

– Javier Artero

– 219

CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

– 227

PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

Editorial



A arte da mobilidade

– Fernando Rosa Dias

«A medida do mundo é a nossa liberdade»
(Paul Virilio, *Cibermundo: A Política do Pior*, p.47)

O movimento pode implicar uma deslocação, mas não coincide com ela. O primeiro liga-se a ação de um corpo, que pode ou não deslocar-se, activando-se a partir de uma relação exclusiva com esse corpo, a segunda implica a sua mudança de lugar. Por isso, deslocar implica espaço e tempo, porque envolve uma travessia temporal no espaço, de um lado para outro. Um corpo pode até não estar em movimento e deslocar-se, mas a deslocação acarreta uma alteração do seu *estar*.

Nesse sentido, quando algo se desloca, isso pode vir a integrar outro contexto que afecta o seu *modo de estar*. O próprio mundo da arte contemporânea ocidental (no sentido alargado do termo) nos ofereceu um dos mais espantosos casos para este entendimento, através do famoso gesto de deslocação dos *ready made* de Marcel Duchamp. Um objecto que nada mudou nas suas razões físicas de corpo, fica completamente alteração com a sua mera deslocação para o *lugar* da arte. Como que sequestrado e desviado do seu destino, um objecto que tinha sido concebido para outros desígnios, que em geral se mantêm potencialmente nele, mas que se suspendem, adquire uma chamada de atenção enquanto se *con-sagra* enquanto arte. Se o objecto nada mudou, a mera deslocação fez mudar tudo nele. Passou a ser obra de arte, mesmo que não tinha sido feito para isso (já estava feito para *outra coisa*) e na total indiferença e irresponsabilidade do objecto.

O mesmo serve para qualquer atributo simbólico dos objectos. O objecto artístico, como o religioso, pela sua forte carga simbólica, sublinha-nos bem esta dimensão, de como a mudança de *lugar* afecta os seus atributos. Estar no museu ou estar na igreja altera os atributos e valores de um mesmo objecto. É o poder da relíquia como da obra de arte. Se uma pintura se sagra como obra de arte por nova hipótese teórica de um historiador de arte com poder institucional para isso, porque, por exemplo, lhe atribui a autoria de um mestre famoso, ela pode subir à dignidade das salas mais importantes. Perante outra hipótese com o mesmo poder, mas em sentido contrário, considerando a mesma pintura como cópia ou como falsa, ou de um mestre menor, ela arisca-se a descer às catacumbas das reservas da invisibilidade do esquecimento – como na imagem do porteiro do filme *O Último dos Homens* (1924) de Murnau, quando lhe é retirada a farda de porteiro e é remetido para apoio nas

casas de banho. Assim, há um poder e uma responsabilidade na deslocação das coisas, sobretudo quando os atributos simbólicos estão em jogo. Por seu lado, podemos acrescentar que a dimensão financeira, talvez mais abstracta e menos simbólica que a religiosa e a artística, é como que uma *abstracção neutra* que, ao se poder trocar por tudo, intrometendo-se em todos os lugares e antecipando-se a todas as deslocações, espregueia as oportunidades desses (e quaisquer outros) atributos.

Outra deslocação é a humana. Mas este é *outro corpo* que se move, não mero objecto aos quais se atribuem valores, mas o agente central da produção, mediação e recepção de todos os valores e trocas simbólicas. Ele é um corpo perceptivo, psicológico e social, portanto, cultural por excelência. A mobilidade dos seres humanos é o fundamento do encontro com os outros, da intersubjectividade e das construções e partilhas culturais. Há toda uma história de artistas e agentes culturais que fazem a história das artes e da cultura. Por isso é importante atender às poluições das deslocações destes *corpos humanos e sociais*.

Como valorização da deslocação, enquanto travessia no espaço, lugar da duração e construtor de narrativas e memórias, interessa-nos o já clássico conceito de «dromologia» (de «dromos», acção de correr) e o seu debate em torno da poluição das velocidades, lançado por Paul Virilio no seu segundo livro *Vitesse et Politique* (1977). Para Virilio o excesso de velocidade, levado ao limite da instância da actualidade, «polui a extensão do mundo e as distâncias»: «passamos de um tempo extensivo da história ao tempo intensivo de uma instantaneidade sem história»¹. Passa-se da ordem do *sucessivo* à ordem do *simultâneo*².

Quanto mais nos precipitamos na chegada, quanto mais fazemos coincidir partida e chegada, desvalorizando o que está entre esses polos extremos da viagem, mais subtraímos o próprio processo de deslocação. Acelerar é uma poluição da experiência da deslocação e dos encontros e compromissos nos lugares por onde se passa. Se a deslocação é experiência, base de toda a viagem e narrativa, então todas estas dimensões entram em crise. Chegando demasiado depressa à chegada, perdemos todo o sentido e experiência da *epopeia da viagem*. O resultado é a actual vivência contemporânea ocidental num fluxo precipitado, num tempo que está sempre a escoar e que nos arrasta, que faz com que cheguemos sempre demasiado cedo aos destinos enquanto não temos tempo para nada. Afinal, é na deslocação que está o próprio tempo e a duração das coisas. Portanto, devemos (re-)valorizar mais as caminhadas e os processos, que as metas e os objectivos.

Neste mundo contemporâneo, em que chegamos demasiado depressa a qualquer lugar, perdemos já muito do valor das deslocações das viagens tradicionais. Viajar era criar narrativas. Muitas narrativas são epopeias míticas de

viagem, como a *Odisseia* de Homero, com a viagem de Ulisses de regresso a Ítaca, algumas de fundamento nacionalista, como *Os Lusíadas* de Camões. Nestas viagens constroem-se narrativas e faz-se o Mito e a História.

Grande precursor do turismo actual, o *Grand Tour* era ainda, e sobretudo, lugar de contacto e aprendizagem. Agora, o turismo global é lugar de falência dessa aprendizagem, por perda das identidades locais que cedo se metamorfoseiam em negócio para os turistas (vejam as transformações no Algarve nos finais do século XX, ou as transformações dos centros de Lisboa ou do Porto nas duas últimas duas décadas, que consideramos autênticos casos *de estudo* recentes). É o mal que torna todas as cidades iguais, que corrói as suas diferenças, enquanto chegamos demasiado depressa a elas para ver o que já tínhamos visto, para ratificarmos o que já sabemos delas, para vermos um espectáculo que já nos tinha sido anunciado: «Aucune surprise: c'était comme au Musée d'art moderne à New York, où l'on n'en revient pas de constater à quel point les originaux ressemblent à leurs copies»³.

Uma sequência do filme *Parigi è sempre Parigi* (1951) de Luciano Emmer é para nós uma bela metáfora das poluições da *vivência da viagem* no apressado turismo contemporâneo. Um grupo de italianos é deixado numa das portas do Museu do Louvre por um pequeno autocarro. Durante pouco mais de um minuto, seguimos o percurso do autocarro até à outra porta oposta do Louvre, onde já estão os mesmos visitantes italianos a sair, com algumas queixas de que não conseguiram ver nada. Não houve verdadeira travessia e experiência do lugar. Não houve duração a permitir qualquer contemplação de obras. O turismo contemporâneo regista a quantidade (a estatística e a economia) da passagem pelos lugares, mas esqueceu a qualidade que era a base da formação de cidadania em que assentou o *Grand Tour*. Passa-se mais depressa por mais lugares, mas já não para os experienciar. É o desencanto da viagem e da deslocação da subjectividade a enriquecer-se, para esta se revelar, no seu excesso de passagens aceleradas e em quantidade, irrelevante de experiência, história ou narração.

Nesta poluição dromológica o tempo actual devora a extensão do espaço local e a sua capacidade de sustentar a duração de nele se habitar. «Se o espaço é aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar»⁴, então a perda da espacialidade implica a perda da localização própria. A aceleração devora o espaço por onde passamos, reduz a experiência desse lugar, enquanto lugares de encontros, aniquilando a narrativa e memória da viagem. Mais que chegar depressa aos lugares, interessa salvaguardar esse *lugar da duração* da viagem, em que o corpo habita os lugares por onde passa, inscrevendo possíveis memórias no lugar e no corpo, por onde se faz a história.

Numa perspectiva *viriliana* (e *pontyana*), um *corpo fenomenológico* está sempre «mergulhado no mundo», em situação, ou seja, numa posição a partir da qual projecta a sua movimentação. A partir daí definem-se pontos de vista, direcções e intenções, fundando o compromisso e o projecto no mundo. A vertigem da chegada retira a experiência da deslocação, criando um foco no ponto de chegada e uma anulação da direcção. A direcção é o que se instala no seio da deslocação e lhe fornece sentido – ou seja, é o sentido de uma narração, porque sentido significa etimologicamente direcção⁵.

Estar sempre a chegar, como que absorvido pelo ponto de chegada, é mais um simulacro de que se encontra algo, porque os verdadeiros encontros dão-se ao se percorrerem os caminhos trilhados, nas marcas que sinalizam o que habitamos durante a deslocação. Há uma ecologia da cultura, do mito e da narrativa, da história e da memória, da vivência e da experiência, entre outras, que se desenrolam nas suas mobilidades. Por isso, há uma vasta história da cultura que se decide na dialéctica entre a imobilidade e a mobilidade das coisas.

«Le monde existe encore en sa diversité. Mais celle-ci a peu à voir avec le kaléidoscope illusoire du tourisme. Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir»
(Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le Tourisme et ses images*, p.14-15)

Notas

¹ Paul Virilio, *A Inércia polar*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.44.

² Cf. *Ibidem*, p.96.

³ Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le Tourisme et ses images*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 1997, p.23.

⁴ *Ibidem*, p.100.

⁵ Cf. Byung-Chul Han, *A Crise da Narração*, Lisboa, Relógio D'Água, 2024, p.14.

Introdução



A deslocação entre objectos culturais

– Susana de Araújo Gastal e Bruna Lobo

A deslocação que certos objectos e suas respectivas fugas parecem despertar – resultantes, em verdade, de uma constante insatisfação estática, comum à tudo aquilo que o efectivamente parece ser – conduz-nos, na alienante pressuposição desse mesmo movimento, a indagar, quase tão materialmente como o seu deslocamento adivinhado, a mesma frequente questão: *Quo vadis?* O desaparecimento de alguns, o reaparecimento em outros lugares como se lá estivessem sempre, ou mesmo a cópia dos mais desejados, numa mobilidade colocada como conceito mobilizador para novas aproximações – ou até para retomadas de algumas questões importantes – é, enfim, neste tudo que se dá, sempre ininterruptamente, o inerente ao *pensar e fazer* artístico. A mobilidade dos objectos culturais (materiais ou imateriais) pode ser percebida a partir de dois modos: quando há a atracção de visitantes que se deslocam com o objectivo de apreciar, comprar e ainda estudar os mesmos objectos; ou, então, quando é do próprio objecto que essa mobilidade se deixa prescindir. Esta mobilidade, carregada por artistas, consumidores ou marchands, faz transportar a sua carga cultural para diferentes partes do globo. Em ambos os casos, é algo de crucial para a sua valorização o olhar volátil do viajante, podendo tornar-se distante para matérias familiares ou sendo influenciado, sobretudo, pela trajetória, reorganizando-se e animando o que antes era pensado como inanimado. Assim pensou Galileu Galilei ao desafiar a Igreja, com a sua teoria do Heliocentrismo, tendo sido obrigado a negá-la e, contudo, num ato de resistência, murmurando: *Eppur si muove!*

Para além da retórica da expressão, que faz um *tropos* ao que se acabara de renegar, esta parece ter, ao se inverter o seu sentido, esse exato cunho de dizer a estaticidade como sendo um limiar impossível em que, ela estaticidade, nos movemos desde sempre. Também – e para lá da ironia que na expressão actualmente vigora – na saída de uma situação global de confinamento a que nos desafiou a recente pandemia Covid 19, obrigando-nos a uma espécie de tendência para a imobilidade, a expressão ressurgue com uma força cultural de resistência, de recusa da mesma, de restrições, de impedimentos, para assim nos lembrar a força de resiliência da fala, da acção e/ou da coragem.

Lançado o desafio, a edição da *Convocarte Arte e Mobilidade – Eppur si muove!* alcançou muitos corações e mentes uma vez que a chamada apresentara uma excelente resposta em termos de qualidade e quantidade dos textos encaminhados. Foram recebidos trabalhos de artistas, pesquisadores, estudantes de pós-graduação e professores. Neste 14º número, a *Revista Convocarte* col-

matou produções que evidenciam a reflexão sobre a mobilidade de objectos culturais, no melhor espírito Galileu Galilei, as palavras dos diferentes autores expressam aproximações à mobilidade, ditas como *deslocamentos*, *andanças*, *mover[se]*, *viagem*, *errância*, *cartografia*, *deriva*.

Inicia-se o *dossier* pelos protagonistas, os artistas viajantes. Desde a era dos descobrimentos que ilustradores acompanhavam comitivas de modo a documentar por meio do desenho. As terras conquistadas, as paisagens e os povos eram rigorosamente colocados no papel e depois transportados para outros continentes. Naquele tempo, bastava a paisagem exótica para provocar admiração e a necessidade de documentá-la¹. Hoje a paisagem é considerada em todas as suas particularidades, com um olhar amplo.

Paul Virílio², em seus escritos acerca do ordenamento do espaço e do tempo, coloca que a pequena óptica geométrica revelada por Galileu – quando apresentou o primeiro telescópio, em 1609 – provou que a Terra gira e, hoje, a grande óptica electrónica revela que o universo se dilata. Assim é o olhar de *Pedro Vaz*, num constante extrapolar da paisagem. Demonstrando um fascínio por lugares longínquos, reinfunde as viagens dos românticos numa linguagem contemporânea. Com recurso ao azimute, apresenta um levantamento topográfico com o diálogo entre fotografia e pintura, entre o homem e a natureza.

É em seguida exposto o caderno de desenho de *Mário Linhares*, com os escritos do autor, compostos após três meses da viagem à Nova Zelândia que originara os desenhos. Revela seu percurso; faz algumas reflexões sobre os desenhos, sobre os lugares visitados, permitindo-se, assim, realizar um exercício de autoconhecimento. Sem inibição, relata a sua recusa em retratar uma senhora – talvez o mesmo contragosto de Ingres – e que por necessidade fazia retratos dos viajantes do *Grand Tour*³. Outros tempos e outras motivações, *Mário Linhares* mostra o seu olhar ciente, genuíno e livre.

Livre é também *Bane Sales*, no qual Alexandra Deitos e Amilton Mattos dão palavra aos desenhos do artista visual oriundo da tribo indígena Huni Kuin, do Brasil, que encontrou na arte outra maneira de deslocar a cultura do seu povo para além-fronteiras. Baseada na história oral, os desenhos e pinturas reforçam e documentam as suas tradições, que de outra forma apenas existem enquanto *Bane* estiver vivo na sua Shenipabu Miyui – Histórias dos Antigos.

Ainda do Brasil, Alexandra Deitos traz fotografias realizadas durante uma *andança artística*: o movimento contínuo do rio, protagonista do trabalho, retira a estaticidade do termo, mais usual, de residência artística. As fotografias documentam a Terra Indígena Alto Rio Purus o tema principal destes registos

centra-se sobretudo em torno do rio, revelando seus cenários e objectos ou manufacturados e personagens. A autora apresenta igualmente uma entrevista realizada com *Amilton Mattos*, professor e pesquisador na Licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre, onde relata o pioneirismo da experiência de trazer para o meio académico a comunidade indígena.

Após isto, a edição segue com os artigos científicos de pesquisadores e artistas sobre a arte e mencionada mobilidade. *António Quadros Ferreira*, professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e académico efectivo da Academia Nacional de Belas Artes, é quem inicia esta parte da *Revista*, recordando-nos da importância de uma *viagem diarística*, visto configurar-se como alicerce do processo artístico, revelando-nos o seu trajeto e a relevância da peregrinação interior e da construção interna, a partir, sempre, da perspectiva do artista. Ferreira recupera seu trabalho final no Curso Complementar de Pintura, *Exame de Saída*, envolvendo uma instalação então realizada sobre a qual esclarece que a concepção e o design do objecto, embora sendo uma pintura em si, revelam um raciocínio pictórico subjacente, permeando todo o processo de criação, resultado das *derivadas académicas*.

A Cidade – sim, em maiúsculas – é presente nas reflexões de *Pedro Rodrigues*, *Isabel Nogueira* e *Susana Gastal*.

Em *Pedro Rodrigues*, por sua vez, o urbano instiga antes de tudo e influencia os artistas. Nele, gentes, diversidades e arquitectura desafiam as sensibilidades. Em tempos recentes, a hegemonia do automóvel esgarça a malha urbana, não raramente ocasionado cisões e irromperes com a cidade em suas qualidades. O autor, deambulando em busca de informações sobre tais questões, encontra os projectos *Letristas* e *Situacionistas*, que instigam avanços em suas reflexões. O Situacionismo, movimento surgido nos anos 50, tem como utopia alcançar uma sociedade comunista inspirada nos anarquistas, na sua recusa aos autoritarismos oficiais – algo que, em termos de arte, esteve já de certo modo presente no Surrealismo e Dadaísmo. Já os Letristas procuram articular arte e vida; arte e política; arte e cidade, entre outros – daí propugnar a deriva e a psicogeografia como metodologia, sob a “promessa de aventura, desconstrução e reconstrução, imaginação e a forma revolucionária de olhar e entender a cidade.” redescobrimo e ressignificando mesmo os espaços urbanos antes já familiares.

Seguidamente, *Isabel Nogueira* percorre mais atentamente a arte urbana – tradução livre para *street art* – buscando sua génese na mobilidade e no improvisado das práticas realizadas nos bairros pobres de Nova York, associadas ao *hip hop* e ao *grafitti* e que, todavia, chega ao contemporâneo institucionalizada. No caso, e como exemplo, traz a intervenção de JR em 2016 no

Museu do Louvre, quando seu trabalho fez a famosa pirâmide desaparecer. Para autora, distinguindo a arte urbana da arte pública, estão os contextos de produção e de recepção artísticas, nos quais a segunda busca a criação das intervenções visando chamar a atenção e denunciar causas sociais, políticas, culturais, humanistas, de gênero, raciais, existenciais, ecológicas e problemáticas. Este seria o caso a incluir Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, Blek le Rat e Banksy, entre outros, atuando individualmente ou em coletivos.

Por fim, *Susana Gastal* apresenta sua reflexão reportando ao evento midiático *CowParade*, quiçá um bom exemplo do que *Nogueira* alerta como sendo a *institucionalização* da arte urbana e, na reflexão de *Gastal* indo além da sua apropriação pelo marketing dito como cultural. A formulação da *CowParade* é relativamente simples: a partir do molde em *fiberglass* de uma vaca, em tamanho natural, artistas são convidados a intervir sobre a sua superfície, tratadas pelos organizadores como *canvas*. Apenas propostas de intervenção que contem com patrocínio são viabilizadas. Do mesmo modo, intervenções com maior ênfase na crítica social ou ao econômico, são recusadas pelos curadores. Grande número de pequenas vacas *customizadas* são espelhadas pelo espaço urbano, a cada edição, induzindo ao movimento e à circulação entre as peças colocadas em espaços emblemáticos das cidades. Para a autora, se “o desfile das vaquinhas inicia nos espaços emblemáticos do imaginário do ‘urbano’ e da ‘urbanidade’, ato contínuo elas frequentarão fortemente as mídias e a ágora virtual das redes sociais, nestas permanecendo por tempo indefinido”, ou seja, despregadas espacial e temporalmente de qualquer território.

Percursos que investigam a arte a partir da música e do cinema, também se fazem presentes neste Dossiê. *Carlos Vidal* constrói sua reflexão a partir do drama musical de Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer*, cuja temática seria a impossibilidade da redenção pelo amor, com tal maldição levando ao movimento de errância por quem ama ou busca o amor como redenção. Frustrada a busca, o destino poderá ser a imobilidade da morte, ou a retomada do movimento e da errância, no caso, levando o amante desiludido criado por Wagner a lançar-se “de novo ao mar com o seu navio”.

Luciene Jung de Campos e *Abner Nodari* partem e percorrem arte e psicanálise para uma investigação atípica, segundo eles, ao questionarem: o que é um ponto? Os percursos de busca percorrem o imaginário: colisão simbólica e *ponto seguido*, onde habitaria o real, sem que se formassem reticências a partir deles, mas sim “articulações dentro da psicanálise e da arte procurando friccionar a parte sobreposta”, conforme o explicam os autores. Os artistas Ai Weiwei, este chinês, e a drag queen indígena Uýra Sodoma, junto com textos de Maria Martins, Mira Schendel e Lygia Clark, acompa-

nam Luciene e Abner no seu trajecto teórico, sobre o “Redondo, sem início e sem fim”, convidando os leitores às próprias reflexões.

Jamila Pontes intitula seu ensaio fortemente: *No rasgão das Sombras: As dores da alma entre os muros manicomiais*, relatando suas buscas no arquivo histórico do manicómio Bombarda, fundado em Lisboa entre 1848-1850, complementadas com vistas a arquivos similares de Inglaterra e Itália. Nos acervos, a autora encontrou registos sobre pessoas imobilizadas em espaços onde, não raro, seriam largadas e condenadas ao desaparecimento em vida. No corpus da pesquisadora, fotografias e escritos, nas suas palavras, “grafando uma extraordinária dramaturgia das dores da alma e da terapêutica invadida”.

Continuando pelas brechas insondáveis da alma e os paliativos inventados pelos homens, durante o período de pandemia mundial, foram muitos os que procuraram continuar a situação de maneira a não perder a sanidade mental. *Daniela Remião* expõe uma reflexão sobre seu processo de criação, reportando o período de isolamento pandémico, vivenciado por ela na casa de sua família no Brasil, quando transforma o seu jardim em laboratório para experiências fotográficas. Superada a fase pandémica, a artista repete a experiência em jardins públicos de Lisboa, descobertos em caminhadas pela cidade. Desencadeiam-se movimentos que conduzem “a apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua posterior resignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas”, em processos que levam a que seus trabalhos circulem por museus e galerias.

Javier Artero traz à discussão o projeto intitulado *Ficciones de otro tempo*, organizado pela Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Granada, com o objectivo de discutir estruturas narrativas na filmografia dedicada à ficção científica. Em 2022, o Projeto promove o festival *La lentitud. Resistencias a la inercia frenética*, momento em que o autor realiza uma intervenção artística, utilizando acervos da Universidade associados à temática que depois originou o curta-metragem *Los días de lluvia* (2022). O artista apresenta o seu percurso criativo e sua investigação sobre as diferentes estratégias para gerar narrativas em obras de multimídias que aparentam estar suspensas, utilizando a ausência de eventos como um acontecimento narrativo significativo. Ato contínuo, a ausência de acontecimentos permite a reflexão sobre tempo e temporalidades.

Por fim, resta convidá-los às suas próprias leituras.

Notas

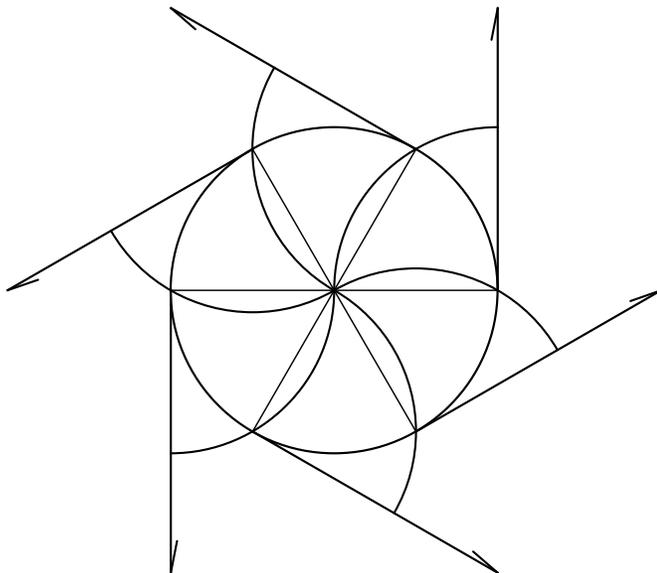
¹ Chaney, Edward (2006). *The evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*. Routledge: New York.

² Virilio, P. (2000). *A velocidade de libertação*. Lisboa: Relógio d'Água.

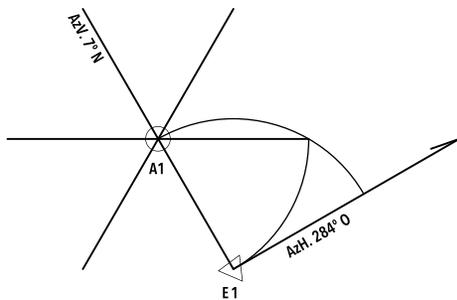
³ Lobo, B. A. (2022). Art, history and tourism: The role of the travelling artist. *Dos Algarves: Tourism, Hospitality and Management Journal*, 43, 1-16. <https://doi.org/10.18089/DAMeJ.2023.43.1>

H Circulo A

Pedro Vaz

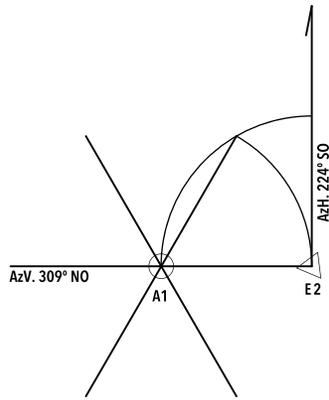


A1 - Azimute Vegetal 7° N / E1 - Azimute Humano 284° O



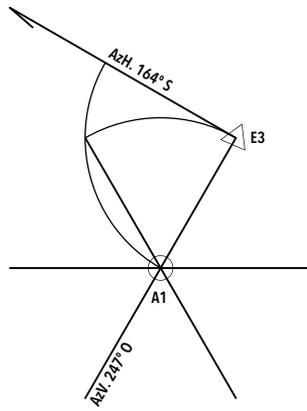


A1 - Azimute Vegetal 309° NO / E2 - Azimute Humano 224° SO



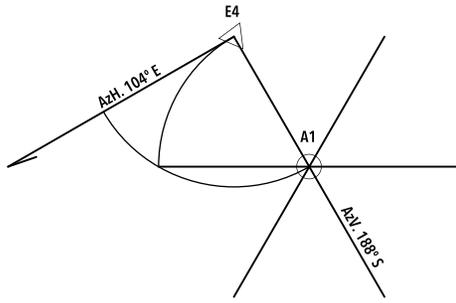


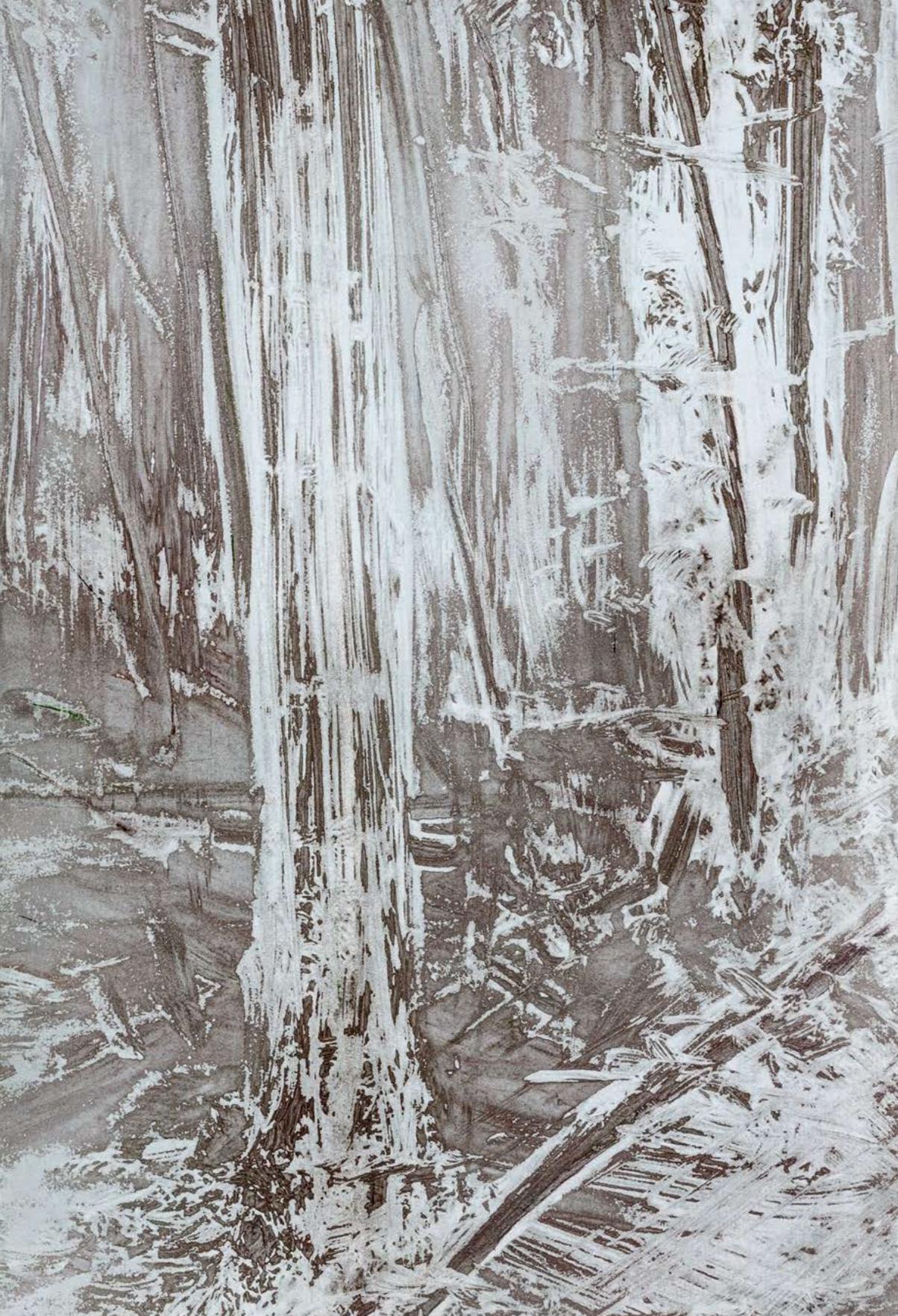
A1 - Azimute Vegetal 247° O / E3 - Azimute Humano 164° S



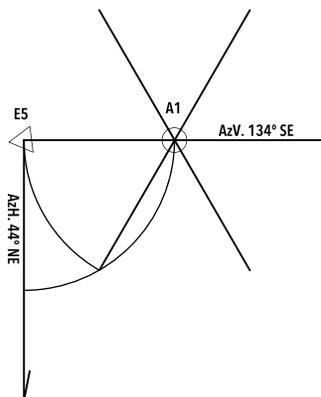


A1 - Azimute Vegetal 188° S / E4 - Azimute Humano 104° E



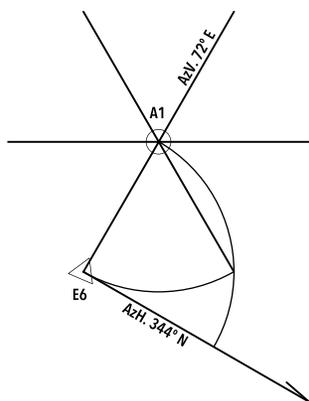


A1 - Azimute Vegetal 134° SE / E5 - Azimute Humano 44° NE





A1 - Azimute Vegetal 72° E / E6 - Azimute Humano 344° N





Pedro Vaz was born in 1977 in Maputo, Mozambique and lives and works in Lisbon.

He graduated from the Universidade de Belas Artes, Lisboa, Portugal in 2006. His work is based on the subjects of nature and landscape, and he works mostly in painting and video-installation. Personal contact with real environments is fundamental to his practice and these projects often include a tour. His process alternates between immersing himself in nature through expeditions and experiencing the abstracting qualities memory has when working in the studio.

In 2021 he presented the solo exhibition, Num único acorde, at CAB - Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, Spain. He has participated in the following group exhibitions: Loops.Expanded, 2021, at MNAC - National Museum of Contemporary Art, Lisbon, Portugal; LA TORMENTA, 2020, Cultural Center Teopanzolco, Cuernavaca, Mexico; O Olhar Divergente, 2019, Arquipélago - Contemporary Arts Center, Azores, Portugal; After the shock, the tropics, 2018, Galeria Luísa Strina, São Paulo, Brazil; Second Nature, 2018, The Kreeger Museum, Washington D.C., USA; Second Nature, 2016, MAAT - Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon, Portugal;

Link, Ano Zero - Biennial de Coimbra, 2015, Coimbra, Portugal. His work is in museum collections, at CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal; Fundação de Serralves, in Oporto, Portugal; MAAT - Fundação EDP, Lisbon, Portugal; Centro de Arte Caja de Burgos - CAB, Burgos, Spain, amongst others.

Diário de Viagem | Nova Zelândia

Mário Linhares

Desenho. Escrita. Reflexões Posteriores.



WHEKU



WHEKU



WHEKU



KORURU

Mário Linhares

Te Puiā, 2023, 42x59,4 cm, tinta da china s/
caderno, Auckland, Nova Zelândia

Fonte: coleção do autor

Auckland

2 de abril de 2023

“Eis que depois de dois dias de viagem, cheguei à Nova Zelândia. É mesmo como dizem...”

6 de julho de 2023

O primeiro desenho na Nova Zelândia aconteceu já com o caderno a meio. Nas primeiras páginas está Lisboa e até se notam algumas transparências. Reparo agora que tal como não gosto de trabalhar nos desenhos à posteriori, também a escrita ficou inacabada.

Provavelmente fui interrompido e nunca mais voltei a esta página. Talvez fosse escrever o banal: “é mesmo como dizem, a Nova Zelândia fica do outro lado do mundo.” Esta ideia tola do “outro lado do mundo” só existe devido ao geocentrismo quase anedótico que nos distancia dos outros - nós cá, eles lá. Uma vez chegado lá, não me senti do outro lado, mas bem assente no mundo, e com a sensação de que aquele território também me diz respeito.

Começar o diário de viagem pela catedral de Auckland não é uma opção inocente. É também nestes lugares que se encontram as pontes culturais entre os continentes e seus habitantes. Podemos chegar a uma aldeia onde não há um hospital, uma escola, uma biblioteca ou estradas, mas encontra-se sempre o lugar do culto...

O desenho ficou inacabado, tal como fica sempre o meu entendimento das coisas...



Mário Linhares,
Auckland Cathedral,
2023, 42x59,4 cm,
tinta da china s/
caderno, Auckland,
Nova Zelândia
Fonte: coleção do
autor

Auckland War Memorial Museum

3 de abril de 2023

"Há qualquer coisa nesta cultura Maori que me faz lembrar África. Talvez sejam os objetos ou as tatuagens que transformam as pessoas em guerreiras ou quase mesmo em objetos... Este museu é uma surpresa. Muito bom. Uma novidade quase sempre em cada sala."

Tokotoko

4 de abril de 2023

"A range of Tokotoko includes traditional straight forms and European-style walking ticks. The two at right were made in the late 19th century by the Te Arawa master-carver Patoromu Tamata."

18 de julho de 2023

Esta composição começou com a vista da cidade de Auckland a partir da janela do meu quarto feita apenas com uma caneta e tinta preta. No dia seguinte, durante a visita ao museu, a composição ganhou outros elementos.

Primeiro, o museu visto de fora, depois, duas peças: uma bengala e uma escultura. Mais de 3 meses depois, penso agora na questão da máscara. Nestas peças que representam as tatuagens Maori, a máscara é para a vida, é embebida na pele. Está à superfície e vê-se, mas entranhada na derme e nunca mais sai. É um compromisso definitivo com a cultura tradicional. Tudo isto é muito diferente das tradicionais máscaras, que podem cair como se nada tivesse acontecido...

Mário Linhares,
Auckland War Memorial Museum,
2023, 42x59,4 cm,
tinta da china e
aguarela s/caderno,
Auckland, Nova
Zelândia
Fonte: coleção do
autor



Auckland Harbor

1 de novembro de 2023

Ao olhar para esta página arrependo-me de não ter escrito. Talvez a preocupação central fosse apenas o desenho. Fui ver a minha página de Instagram para ler o que escrevi quando o publiquei a 5 de abril. Não me lembrava que uma senhora Maori se tinha aproximado de mim para ver o desenho e, mesmo perante esta minha abordagem direta à arquitetura, me tivesse perguntado se a podia desenhar. Expliquei-lhe que só desenhava no meu caderno e que não iria arrancar a folha. Ofereceu-se para pagar. Insisti que só a desenharia no caderno e que o desenho teria de ficar comigo. Desanimada, partiu...

Mais do que memórias técnicas desta página, lembro-me de deambular por mais de uma hora pelo cais de Auckland à procura de um lugar para desenhar. Tudo me atraía, tudo me prendia o olhar, tudo me lembrava o Barthes pois tudo era *studium* e tudo tinha *punctum*...

No momento sentia isso. Agora, 8 meses depois, talvez fosse a novidade da cidade e o *jet-lag* de 12 horas a obrigarem-me a andar de um lado para o outro à procura de um lugar tranquilo para desenhar.

A mancha de cima é uma aguada feita com os restos de tinta que ficam sempre na tampa da caixa de aguarelas. O desenho de baixo tem uma aguada semelhante à de cima, mas depois há o trabalho de desenho da arquitetura a linha com tinta da china. No fim, e de modo cirúrgico, escolhi determinadas áreas/edifícios, para destacar com aguarela, deixando outros intencionalmente inacabados.

Mário Linhares,
Auckland Harbor,
2023, 42x59,4 cm,
aguada, tinta da
china e aguarela s/
caderno, Auckland,
Nova Zelândia
Fonte: coleção do
autor



Auckland

7 de abril de 2023

“Sexta-feira santa, dia 7 de abril. Hoje o Murray enviou-me uma mensagem a convidar para irmos visitar o outro lado da cidade e caminhar junto à praia. A Caroline, a sua mulher, também veio. Estacionou o carro bem longe e fomos caminhando. Vimos os canhões montados para defender o país, primeiro contra os russos e depois contra os japoneses (embora estes últimos nunca tenham chegado cá), os túneis que o exército construiu e, depois, descemos até ao cais. Sentámo-nos num banco em frente a esta vista e, de repente, parecia que estava de novo em Oslo a desenhar a skyline. Boa conversa com o Murray sobre a história da Nova Zelândia e um pouco de tudo também, mas foi sobretudo bom desenhar com companhia, calma, tempo e boa disposição.”

1 de novembro de 2023

Se é verdade que o desenho de observação me interessa, sinto cada vez mais que a realidade não se deixa apanhar assim tão facilmente.

Neste ponto de vista era o céu e o mar que ocupavam a quase totalidade da composição. Contudo, em lugar de lhes dedicar a devida atenção e nas proporções merecidas, lancei-me sem refletir no desenho da cidade de Auckland, terminando com umas pinceladas rápidas para o grande tema desta *veduta*: o céu e o mar. No final, em vez de ter uma experiência visual que dignificasse essa esmagadora presença, tenho uma cidade mínima (como devia ser) e um céu e mar longe, muito longe, da agitação que eu vi e senti em Devonport...



Mário Linhares,
*Auckland view from
Devonport*, 2023,
42x59,4 cm, tinta da
china e aguarela s/
caderno, Auckland,
Nova Zelândia
Fonte: coleção do
autor

Queen Street Historic Buildings

1 de novembro de 2023

Olho para esta página e dou-me conta que o ato de desenhar me lançou âncoras numa zona específica de Auckland definida por uma artéria central. Desenhar abranda o ritmo não só do olhar, mas também do andar.

Quanto mais tentava explorar os limites da cidade, maior era o sentimento de perda. Ficava muito por olhar e desenhar atentamente.

A *Queen Street*, artéria principal da cidade, centro vertebral que liga o porto marítimo à cidade alta, revela, como em nenhum outro lugar, a história de muitos britânicos emigrantes que se instalaram e iniciaram os seus negócios em Auckland.

Desde o Ferry Building, edifício central que geria as ligações marítimas entre o centro de Auckland e Devonport, passando pela Britomart Station, antiga estação central postal que é hoje a estação central ferroviária, ou o Dilworth Building, construído para ser residência de estudantes carenciados vindos do interior, sendo que o proprietário e empresário tinha os seus escritórios no último piso, até à Auckland Sunday School Union, uma escola protestante de professores, ou mesmo a Strand Arcade, a galeria comercial mais luxuosa da Nova Zelândia à época (1900), onde todos os negócios de elite lutavam para garantir uma loja, estando agora fechada e meio abandonada e parada no tempo, onde só se pode imaginar o que outrora foi.

Com estes desenhos, interessa-me compreender a história do lugar. Ao estar no local, intrometem-se outras histórias de transeuntes que acrescentam camadas de informação inesperada...

Mário Linhares, *Queen Street Historic Buildings*, 2023, 42x59,4 cm, tinta da china e aguarela s/ caderno, Auckland, Nova Zelândia
Fonte: coleção do autor



Sky Tower

13 de abril de 2023

"Na primeira semana é inevitável notar a presença constante desta torre que se agiganta quanto mais nos afastamos dela. Parece que nos rouba o olhar, leva-o com ela e devolve-o quase sem nos apercebermos. É simples mas complexa. Na forma e nas cores. Os anéis são mais do que aparentam e as cores alteram-se com a luz do Sol e os reflexos dos edifícios envolventes. Em vez de luta contra os seus 'poderes magnéticos', deixei-me levar por eles. Não sei se esta primeira semana de desenho me curou (ou escudou), mas parece-me que tinha mesmo de ser assim..."

"Contou-me o Murray que a construção desta torre foi muito polémica - a maior do sudeste asiático - sobretudo no início, pois não se percebia a necessidade da sua construção. Ainda por cima, o local onde foi construída tinha uma casa muito antiga. Hoje, todos aceitam bem a torre, muito bem, aliás. É um símbolo da cidade, uma atração turística, uma fonte de rendimentos..."

Lembrei-me do Parque Mayer em Lisboa e da obra que o Santana Lopes queria lá fazer. Hoje seria também uma atração turística. Mas essa zona continua abandonada, ou quase..."

19 de julho de 2023

Desde que cheguei a Lisboa que não consigo deixar de olhar para as duas torres que existem em Monsanto e de tentar compreender porque é que são apenas torres de transmissão...



Mário Linhares, *Sky Tower*, 2023, 42x59,4 cm, tinta da china e aguarela s/caderno, Auckland, Nova Zelândia
Fonte: coleção do autor

Auckland Reflections

9 de novembro de 2023

É inevitável o confronto entre o novo e o antigo. Não é preciso pisar territórios longínquos para o sentir, mas o tema revela-se mais dominante quando o fazemos. Imagino o choque cultural entre o encontro dos primeiros europeus e os povos migrantes da Polinésia que lá tinham chegado muito antes...

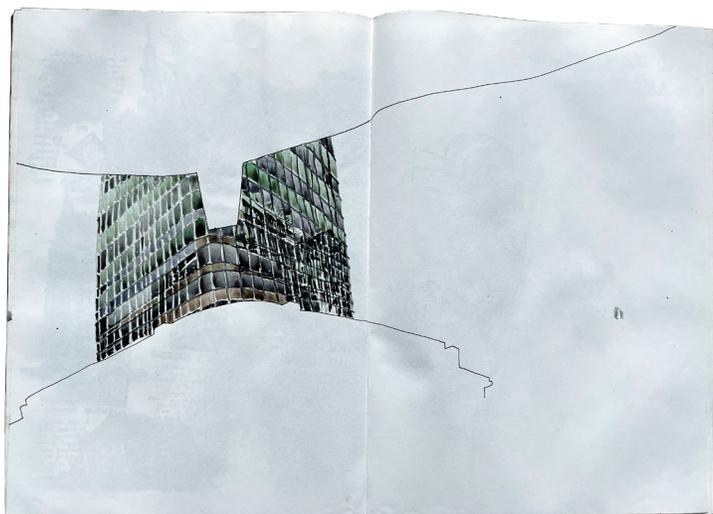
No meu desenho, há um foco do olhar e de trabalho em aguarela num edifício espelhado localizado no centro de Auckland. As duas únicas linhas existentes referem-se a edifícios antigos, mas elas são uma pequena evocação da sua existência. O foco está no edifício espelhado.

Terá sido assim o encontro cultural no passado?

Minimizando o antigo e com grande foco apenas no novo?

A escolha é o grande tema. Desenhar tudo é optar por não escolher, não ter foco, não saber o que deixar de fora ou o que destacar. Neste meu desenho, vejo um vazio a impor-se ao novo, a ausência a querer ter voz, a página em branco a suscitar a curiosidade...

Mário Linhares,
Auckland Reflections,
2023, 42x59,4 cm,
tinta da china e
aguarela s/caderno
Auckland, Nova
Zelândia
Fonte: coleção do
auto



Dee Clark

19 de abril de 2023

"A Dee é assistente social neste centro..."

Moko Tattoo

"Quando terminar os estudos na cultura Maori terá a oportunidade de tatuar até à boca. Mas, para isso, a mãe também terá de tatuar."

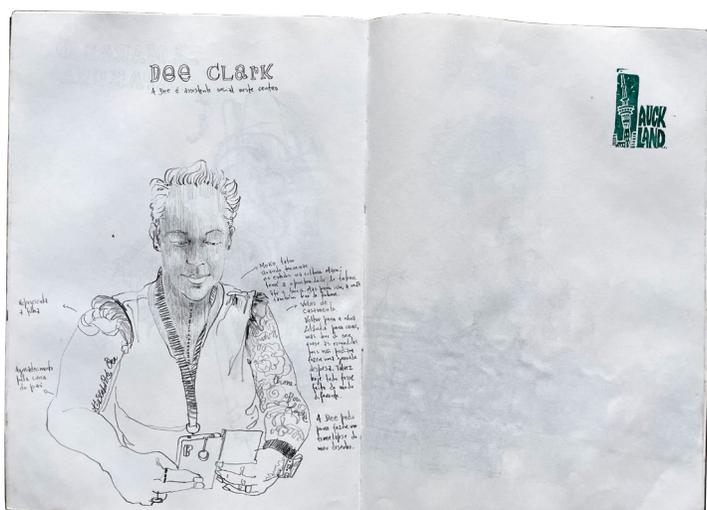
Votos de casamento

"Voltou para a Nova Zelândia para casar, mas teve de ser às escondidas, pois não podiam fazer uma grande despesa. Talvez hoje fosse feito de modo diferente."

10 de julho de 2023

Volto a olhar para esta página do meu diário e lembro-me que guardei o lado direito para escrever um resumo da conversa que tive com a Dee. Ainda comecei a escrever, mas o Eric Ngan veio chamar-me porque estava na hora de ir. Três meses depois, a página continua em branco, mas sei o que queria lá escrever. Que a Dee é assistente social neste centro cultural onde a cultura Maori é ensinada e promovida ao ponto do curso já ser reconhecido como superior. Muitos jovens chegam aqui um pouco perdidos e a redescoberta das raízes culturais é um momento importante de encontro pessoal e valorização enquanto pessoa que não tem de ter ascendência europeia para se sentir importante. Estudar a tradição Maori é o primeiro passo para valorizar o que durante demasiado tempo tinha de ser abafado.

A Dee tem tatuagens tradicionais (a que vem do peito) e "normais". Quando se licenciar, poderá continuar a tatuagem até ao lábio inferior, o máximo a que pode ascender na cultura Maori.



Mário Linhares, *Dee Clark*, 2023, 42x59,4 cm, lápis de grafite s/caderno Auckland, Nova Zelândia
Fonte: coleção do autor

Te Atu Rangī Mohi

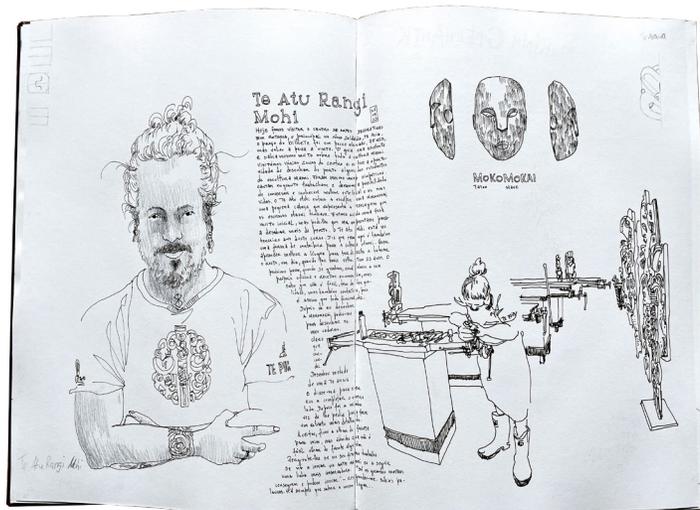
26 de abril de 2023

“Fomos visitar o centro de artes decorativas em Rotorua, o principal na Nova Zelândia, Te Puia. O bilhete foi um bocadinho elevado, \$75 NZD, mas valeu a pena a visita.

O guia era excelente e sabia mesmo muito sobre toda a cultura Maori. Visitámos várias zonas e eu tive a oportunidade de desenhar de perto alguns dos estudantes de escultura Maori. Foram muito simpáticos. Cantam enquanto trabalham e deram-me a possibilidade de conversar e conhecer melhor este local e as suas vidas. O Te Atu Rangī Mohi estava a esculpir uma *Mokomokai*, uma pequena cabeça que representa a tatuagem que os escravos Maori tinham. Estava ainda numa fase muito inicial, mas pedi-lhe que me emprestasse para a desenhar de perto. O Te Atu Mohi está no terceiro ano deste curso. Diz que estar aqui é também uma forma de contribuir para a Cultura Maori. Quer aprender melhor a língua para ter direito a tatuar o rosto, um dia, quando for mais velho. Tem 23 anos. O próximo passo, quando se graduar, será abrir a sua própria oficina e receber encomendas, mas sabe que não é fácil, tem de ter qualidade e também contactos, pois é assim que tudo funciona. Depois de eu desenhar a *Mokomokai*, pedi-me para desenhar no meu caderno. Claro que concordei.

Desenhou metade de uma *Te Arava* e disse-me para ser eu a completar o outro lado. Depois foi a minha vez de lhe pedir parra fazer um retrato mais detalhado. Aceitou, ficou a olhar de frente para mim, mas admitiu que não é fácil ficar a olhar de frente para alguém. Perguntei-lhe se no seu futuro trabalho se via a inovar na arte Maori ou a seguir uma linha mais conservadora. “Só os grandes mestres conseguem e podem inovar” - respondeu-me. Sábias palavras. Há sempre que saber o nosso lugar.”

Mário Linhares, *Te Puia*, 2023, 42x59,4 cm, Tinta da china e lápis de grafite s/ caderno Auckland, Nova Zelândia Fonte: coleção do autor



Shenipabu Miyui - Histórias dos Antigos

*Desenhos e narrativas de Bane Sales
Apresentação de Alexandra Deitos e Amilton Mattos*

Os indígenas Huni Kuin e suas histórias sagradas fornecem os elementos e figuras para os desenhos realizados pelo artista visual Bane Sales. O projeto Shenipabu Miyui - Histórias dos Antigos é uma homenagem ao cacique Suero Sales, seu avó, imagens e histórias orais fundem-se a fim de apresentar para outros mundos as origens e tradições do povo Huni Kuin.

Apresentação

A difusão contemporânea da arte indígena tem possibilitado grande expansão de fronteiras e autonomia para diversas etnias, algo extremamente potente para um povo que já perdeu muito de sua gente, terra e meios de subsistência durante séculos de colonização, opressão, preconceito e invisibilidade.

O artista visual Bane Sales, liderança Huni Kuin que vive na Aldeia Lago Lindo, no alto rio Tarauacá, estado do Acre, é autor de uma produção artística de centenas de desenhos e pinturas.

Em mais de vinte anos de contribuições para a memória imaterial e fortalecimento do seu povo através da arte, Bane Sales percorreu exposições coletivas e intercâmbios culturais produzindo debates importantes.

Shenipabu Miyui, no idioma dos Huni Kuin, significa Histórias dos Antigos, Bane se dedica à pesquisa dos mitos que descrevem origens e saberes nativos da floresta, homenagem à importante liderança que foi para seu povo o cacique, e seu avô, Suero Sales.

Sendo a oralidade a principal forma de resistência cultural do seu povo, e tendo desde jovem se encantado com as histórias sagradas que seu avô lhe contava, Bane realiza os estudos dos mitos Huni Kuin: Yuxin Xutai, História do Yaix, Yawa Xikunawa, Nawa Buxkã e Kapa Yuxibu. Esse último será apresentado aqui. Com esse rico material de inspiração em mãos, o artista parte para criação de desenhos, materializando o saber oral do seu povo em uma obra composta de imagens e textos.

Durante anos seu povo vem ouvindo a fala da terra, conversando com os animais, astros, vegetais, espíritos, parentes, e buscando o diálogo também com os não indígenas, mas apenas muito recentemente essa sociedade se abriu para os indígenas. O projeto Shenipabu Miyui - Histórias dos Antigos se propõe a seguir essa linha de fuga que rompe barreiras sociais e aproxima culturas para diálogos que valorizam e acrescentam tempo de existência ao mundo.

Posicionar-se como uma liderança que transita entre esses mundos transmitindo conhecimentos, torna Bane Sales um artista que tem muito o que falar e que pode, enfim, ser ouvido por muitos.

O povo Huni Kuin

Também conhecido como Kaxinawá, é um povo que vive, em sua maioria, no estado do Acre, concentrados ao longo dos rios Purus, Envira, Murú, Humaitá, Tarauacá, Jordão e Breu.

Constituem-se de aproximadamente de 8 mil indígenas, distribuídos em 12 terras indígenas conquistadas através de muita luta e resistência às invasões, explorações e todo tipo de conflito.

Fazem parte da família linguística Pano, e falam o hãtxa kuin, embora o português já seja muito presente nas aldeias, principalmente entre os jovens. A manutenção da língua nativa se dá em grande parte através da prática de contação de histórias no contato entre gerações.

Ao longo do sec. XX foram escravizados pelos padrões seringalistas brancos, que os proibiram violentamente de praticar seu idioma. A partir da década de 1970, organizam-se e lutam para manter sua língua, conhecimentos e modos de vida, tudo isso por meio da retomada de suas terras.

Kapa Yuxibu - O Quatipuru encantado

(versão de Bane Huni Kuin, transcrição Alexandra Deitos)

Agora eu vou contar do Kapa Yuxibu. Uns tempos, uns Queixada passaram, comeram todos os legumes dos roçado, da banana, mandioca, inhame (nós chama Puah), Diumbim (que é Taioba), Care (que é batata-doce), e todos legumes. Os Queixadas, na língua a gente chama de Yawa Kuin, que passaram, levou tudo, e o povo começou ter essa dificuldade, passar fome, e começaram a comer barro! As aldeias, mulheres, homens... E é muito sofrimento que eles viviam, comendo barro. Não tinha outra comida, não tinha solução.



Aí uma menina, solteira, veio buscar água, vem descendo e encontrou o... nós chama... de Kapa, Kapa Yuxibu. Kapa é esquilo, quatipuru, nós chama, no português quatipuru, aquele roxo, é o bichinho Kapa... Tava comendo o coco oricuri, que nós chama xibum. Aí a mulher fala:

*Rapaz, você tá comendo o seu legume sozinho aí, de bem, é saudável...
meu povo, tá passando fome, comendo barro... ah, vai embora...*

E aí o Kapa Yuxibu escutou.



Quando voltou, no caminho, encontrou o Kapa Yuxibu que tinha se transformado, na espera da menina. Aí menina se assustou. Perguntou:

Quem é você?

Aí ele falou:

Sou eu, tava comendo o meu coquinho, você falou que tava passando fome, seu povo, e eu vim aqui te ajudar, se tu precisar eu tô aqui à sua disposição...

Não, que eu não falei com você não... eu falei com o Kapa Yuxibu.

Kapa não... era eu mesmo!

Não, não era você não...

Era eu mesmo...

E até que conquistou a menina, convenceu a menina:

Ah, então você vai lá falar pra tua mãe, se eu posso ir contigo lá

Tá bom!

E a menina sumiu. Aí falou com a mãe dela. Antigamente nós chamava nossa mãe de Yuá. Que a mãe é na língua portuguesa. Na nossa língua, mãe é Yuá.

Eu encontrei guerreiro, jovem, Kapa Yuxibu, ali... o que que você acha... eu busco? eu não busco?

Aí a mãe dela falou assim:

Vai buscar minha filha, busca logo para poder ajudar nós.

E aí voltou, e aí:

A minha mãe pediu para vir buscar, para te encontrar e tá te chamando!



Aí o Kapa Yuxibu ficou feliz. Então bora, acompanhar, aí chegou na casa, receberam ele, botaram na cadeira, nós chama tassã kanã na aldeia, e começou perguntar a situação:

Por que estão comendo barro? Por que essa situação?

Aí a mãe dela contou tudo, porque tinha passado Yawa Kuin, que é a Queixada:

Passou, levou... todos os legumes... está nessa situação!

Aí o Kapa Yuxibu:

Tá bom! Eu quero que cada um, todas as mulheres, pega os legumes restante, que sobrou, pega a Atsa hua, que é o macaxeira, e Mani, banana... Xuki, Xuki Yuxu, que é o milho, todo tipo de legume que a gente falou, né?! Inhame, Pua, Batata-doce - que é Care - Taioba - que é o Yubim - Yuxu que é o Batata-doce, é... todo tipo... semente...

Aí as mulheres já correram no terreiro, nos roçado... acharam um pouquinho, só uns talozinho mesmo, e deram pra Kapa Yuxibu.

Para isso aí eu quero que vocês... todas as mulherada fecha os olhos, né?! Uns 10 minuto. Aí eu vou fazer o que puder fazer!

E aí, as mulherada fecharam os olhos, e aí nesse momento o Capá de Yuxibu pegou todas as talas, semente, e aí fez transformação... Ele soprou no roçado, soprou dentro da casa, soprou todo tipo. Aí pediu as mulheradas:

Abre os olhos!

Quando as mulheradas abriram os olhos... na casa tinha banana maduro, tinha o milho, tinha Mandubi, tinha todo tipo... de tanta riqueza, tanta fatura. Olha-

ram pro roçado... tinha muito roça mesmo... de mandioca, banana, mamão... tudo... fartura!



Os homens tavam chegando com o barro, todo mundo cansado... escutaram a voz das mulheres. Os homens vieram correndo para saber o que que é que tinha acontecido. As mulherada levaram nos paneiros, né, banana, mandubim, pra os homens, para comer. E aí mulherada fala:

Papai, esse Kapa trouxe nosso roçado, nossos legumes, nossa banana... voltou, de novo! Eu tô trazendo aqui a banana para vocês comerem e deixar todo barro, volta todo mundo para casa.

E aí os homens guerreiros gritaram com alegria e todos com as flechas e borduna. Como aconteceu que um Kapa Yuxibu veio e fez tudo isso... Vieram pra aldeia, e agradeceram, e fizeram as festas de tradicional, katxa. E aí, fizeram o casamento

Você tem que casar com o Kapa Yuxibu!

E o Kapa Yuxibu casou com a menina. Eles tiveram dois filhinhos, que é o esquilinho.



Kapa Yuxibu só vivia em casa, tranquilo. Todo mundo fazendo roçado, e plantando, e o Kapa Yuxibu nada. A sogra falou:

*A minha filha, meu genro não tá fazendo nada,
todo mundo fazendo roçado e ele não.*

E a filha dele falou com o Kapa Yuxibu:

Minha mãe tá reclamando, para tu fazer roçado, tu não faz roçado.

*Ah tá bom, então! Amanhã eu vou fazer para você. Amanhã! Não se
preocupa não que amanhã você vai ver o tamanho do roçado!*

Aí de manhã, né, outro dia de manhã, ele convidou o txai, é o cunhado dele, chama Umanduá.

*Umanduá, vamos fazer aceiro e fazer roçado,
fazer picada primeiro para nós brocar....*

Tá bom!

Seguiram e encontraram o manã, manã é terra boa para fazer roçado. Quando tá fazendo roçado grande, pediu:

*Oh... eu vou seguir aqui fazendo aceiro, mas eu vou deixar aqui as minhas
panela, potinho aqui de barro, mas você não pode mexer nada enquanto eu
não chegar. Por favor, não pode mexer!*

Tá bom!



Aí seguiram a viagem, deixou arrumando lá, cuidando o... nós chama tibungo, que era fogo. O Kapa Yuxibu seguiu fazendo aceiro, caminho do roçado.

E aí, assim que tava chegando perto, o tibungo, panela de barro começou, todo tipo de trovão, falando dentro da panela tudo. E aí esse momento o Umanduá se admirou.

*Que tá acontecendo? O que que tem dentro?
O Kapa Yuxibu pediu para não mexer... Eu vou olhar o que que é!*

Quando abriu, nesse momento, o fogo pegou tudo, queimou onde o Kapa Yuxibu passou fazendo trilha, e tudo se queimou, a floresta. O Umanduá se queimou todo. Aí o Kapa Yuxibu pulou:

*Rapaz, txai! Bem que avisei você, é muito teimoso demais!
Pedi para não mexer, você mexeu, aí queimou!*



Terminou de queimar tudo o roçado, e foi lá procurar, tudo cinza, os calção dele, aí pegou o remédio da floresta, que nós chama Usã, aí jogou dentro do igapó e falou:

*Jibóia engole! Sucuri engole!
Jacaré grande engole, nós chama Kapetawã.*

Aí jogou, passou 10 minutos, ele buio, transformado de novo, Umanduá curandeiro. E aí tava todo desconfiado, não sabe o que tinha acontecido com ele. Aí o Kapa Yuxibu:

*Vem para cá! Bem que eu te falei para não mexer,
e você muito teimoso, e você queimou, né?!*



Eu queimei, txai?

Tu queimou, txai! Ah, eu pedi para não mexer, mas vamo pra casa...

Onde que eu queimei?

*Tu queimou! Vamo embora pra casa! Amanhã eu venho, amanhã eu venho
plantar o roçado.*

Aí vieram pra casa. Chegou e falou com a irmã dele. Fala com a irmã dele que tinha queimado. Ela:

Como assim? Tu queimou?

Eu queimei, irmã!

E perguntaram ao Kapa Yuxibu:

Ele queimou?

*Ele queimou! Mas eu transformei,
transformei de novo, não levou mais nada.*

E aí dormiram. Outro dia ele foi sozinho, Kapa Yuxibu, e encontrou com os amigos dele que são todos os animais da floresta.



Juntaram Papagaio, Arara, Mutum, tudo os bichos e envolveram com o Kapa Yuxibu, e perguntaram:

E como é que foi? Teu cunhado teimoso...

Tudo acharam graça...

Rapaz, meu cunhado...

E acharam graça tudo, plantaram o milho, assim que plantaram já tudo germinando... plantaram mandioca, assim que terminaram tava tudo pronto. O milho verde, milho para fazer, tudo roçado.



E o Kapa Yuxibu voltou e avisou a mulher dele:

Minha mulher! Avisa a tua mãe, amanhã fazer a comida, mas eu só peço uma coisa: pede para tua mãe não se admirar, tá bom? Não se admirar com o roçado, faz com tranquilidade.

*Tá bom, mãe, o teu genro falou que pra amanhã tu fazer o milho!
Tá pronto o roçado!*

Como assim? Muito rápido assim?!

De manhãzinha a sogra dele convidou todas a mulherada, todas as aldeias. Foram lá, ver o roçado do Kapa Yuxibu. Quando chego lá, roçado grande, tudo pronto, milho bonito... já tudo pra fazer! E aí, nesse momento, a sogra foi admirar, chama de Yuhuuu.



O tamanho do roçado!

Aí de lá se encantou, virou Gavião!

Ka Ka Ka

Aí sentou numa árvore que tinha queimado lá. Foram buscar e foram chama o Kapa Yuxibu.

Minha mãe transformooo... a águia!

Eu falei para vocês fazerem milho quieto, vocês são teimoso!

Foram lá, e o Kapa Yuxibu pegou a cobra que tinha queimado dentro do roçado, ele pegou galho, mostrou a sogra, a sogra desceu de novo. No fim, voltaram pra aldeia, com a caiçuma, fizeram tudo...



Um estar em andança!

Alexandre Deitos

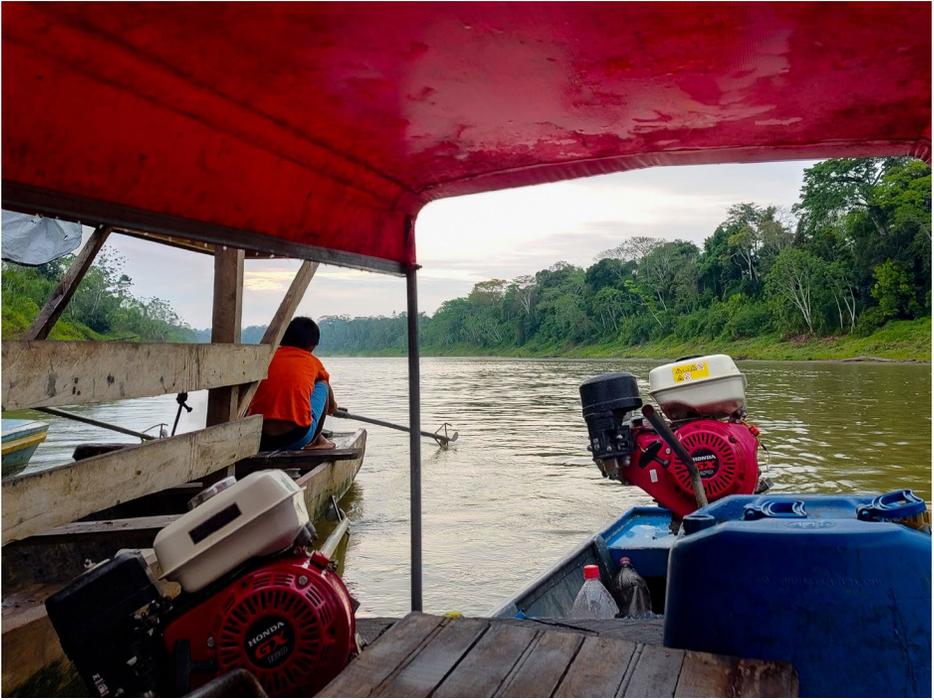
Eu começaria por reafirmar que, apesar de tudo, ela move-se: a terra, a arte, a vida. E depois eu talvez diria que até o que está morto move-se: o fim, o depois do fim, o depois do depois do fim. A impermanência é certeza! E o movimento é a melhor permanência que se pode alcançar! Dito isto, também estou a transladar-me de mim, um ir e vir interior e exterior que me remonta na arte e me faz subir um rio pela primeira vez com os olhos que tenho hoje. Subir e descer, sem que nada seja o mesmo, ainda que se repita. Na fotografia então encontro um movimento permanente pelo rio que se move: um estar em andança! E é a partir dessa dança que surgem os registros, aqui expostos nessa seleção de imagens-movimento feitas entre o subir do rio, o estar no rio e o descer o rio. Terra Indígena Alto Rio Purus, setembro de 2023, verão amazônico.

Alexandra Deitos é multiartista. Na área das Artes e Design formou-se em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo | USP e em Teatro pelo Teatro Escola Macunaíma, entre outras formações e especializações.

Por mais de duas décadas atuou na cena cultural com desenho de luz e traje de cena, além de projetos artísticos envolvendo fotografia, design, escrita e curadoria. Neste momento está fazendo andança no extremo do Brasil, no centro do universo: a floresta amazônica.













Conversa com Amilton Mattos

1. O Amilton é de São Paulo e inicialmente formado em Letras. Começemos por falar das suas deslocações pessoais: quais as razões que o levaram a partir para a Amazônia, e porquê para o estado do Acre, e qual o impacto disso na sua vida, especialmente na construção do antropólogo?

Sim, sou graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Meus interesses na graduação eram literatura e cinema.

Em 2000, tive a oportunidade de realizar uma viagem para o território Kaiowá, em Dourados no Mato Grosso do Sul, onde fui recebido pelo cacique Getúlio e sua esposa Alda. Getúlio acabava de lançar o disco Canto Kaiowá, com músicas rituais desse povo. Foi nesse período na aldeia que tive a oportunidade de conhecer e acompanhar por algumas semanas um projeto de educação escolar indígena, coordenado então por uma grande intelectual guarani, a professora Edna Souza. Foi, portanto, com os Guarani e os Kaiowá que tive contato com o que se tornaria o tema de minha pesquisa no mestrado: a articulação entre a música guarani e a educação escolar indígena.

Nesse mesmo ano de 2000, em São Paulo, tive as primeiras experiências com a ayahuasca, que muito me impressionaram. Então, em 2001, fiz minha primeira viagem ao Acre visando conhecer melhor o universo da ayahuasca. O Acre também é um lugar conhecido pelo movimento dos professores indígenas, iniciado ainda na década de 1970. A música vocal é muito poderosa em todas as tradições ayahuasqueiras dessa região amazônica, especialmente as dos povos indígenas da família linguística

Pano. De novo, música e educação indígenas convergiam.

O ponto central dessa primeira viagem de pesquisa ao Acre foi o encontro com professores do povo Huni Kuin em sessões de ayahuasca, em especial o professor Ibã Huni Kuin (Isaias Sales), onde pude conhecer os cantos desse povo. Esses professores estavam em Rio Branco, capital do estado do Acre, realizando os estudos do magistério indígena (formação em nível fundamental e médio), que consiste em uma formação específica com atenção às línguas indígenas e os projetos das comunidades. Retornei a São Paulo com a intenção de voltar para o Acre para morar e realizar a pesquisa do doutorado.

No ano de 2004 já estava residindo em Rio Branco. Em 2007, mudei-me para Cruzeiro do Sul, onde resido hoje, e em 2008 passei a atuar na Licenciatura indígena, curso de graduação da UFAC - Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, voltado a atender especificamente os povos indígenas do estado.

Como se desenvolveram os trabalhos no Acre, sobretudo a criação do Movimento dos Artistas Huni Kuin - Mahku?

Em 2008, passei a atuar na Licenciatura indígena, que consiste em um curso diferenciado (da educação ocidental) e específico (à realidade de cada povo), com um projeto voltado a atender os povos indígenas em suas especificidades linguísticas, de relação com o território, com seus modos próprios de ensino e aprendizagem, com seu regime de conhecimento e linguagem, com cosmologia própria.

Trata-se de uma grande experimentação. Há quem busque resguardar, de maneira conservadora, a universidade dos riscos dessa experimentação. Eles explicam e simplificam, dizem que não é nada demais, que é apenas interculturalidade, ensinar os indígenas a serem professores como nós. Em suma, uma visão assistencialista dos indígenas, a quem sempre falta algo que, no caso, a formação vai suprir.

Ao mesmo tempo em que existe essa perspectiva mais conservadora, mais colonialista e autoritária, que não admite que a instituição está sendo modificada, colocada à prova, penso que há um outro lado, a percepção de que a presença dos indígenas na universidade, com suas comunidades, sua cosmologia, suas práticas de conhecimento pode transformar radicalmente a instituição ou, ao menos, fazer irromper nesse meio processos experimentais irreversíveis. Minha impressão é que se trata de uma grande experimentação, não sabemos onde pode dar, é um projeto aberto, cheio de possibilidades.

Uma especificidade importante dessa licenciatura é que ela se concentra na construção de um meio no qual se constituam pesquisadores indígenas junto a seus povos. Conforme diretrizes definidas pelos próprios educadores indígenas, a formação pela pesquisa visa favorecer o uso do idioma e o fortalecimento das práticas de conhecimento desses povos junto a suas terras.

Foi nesse contexto da graduação indígena que voltei a encontrar aquele professor-cantor que tinha me impressionado em 2001, o Ibã. Ele fez parte, em 2008, da primeira turma de professores indígenas que ingressou na Universidade Federal do Acre - UFAC. Foi nesse contexto que criamos um projeto de pesquisa que chamamos

de Espírito da floresta, nome também de nosso primeiro filme de 2012 (link¹). Foi esse projeto que deu origem ao Mahku - Movimento dos Artistas Huni Kuin.

Ibã chega à universidade com uma pesquisa em torno dos cantos e do ritual de *nixi pae*, como os Huni Kuin denominam a ayahuasca. Essa pesquisa vinha sendo desenvolvida por mais de 20 anos junto a seu pai, Tuin Huni Kuin, considerado um dos grandes sábios das práticas de conhecimento huni kuin de que se tem notícia no século XX.

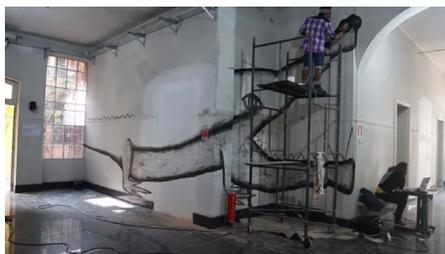
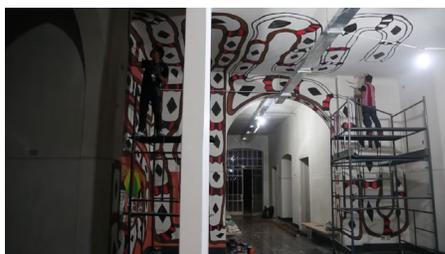


Fig. 1 - Ibã Huni Kuin, frames de *O sonho do Nixi Pae* [<https://www.youtube.com/watch?v=eDbvKhdzt5I>]

Durante esse período Ibã também praticou esses cantos junto Tuin, tornando-se um dos maiores especialistas *huni kuin* na execução dos *huni meka*. Nos primeiros meses que trabalhamos juntos na universidade, dediquei-me a ouvir a experiência de Ibã como pesquisador. Ele me instruiu naquilo que ele chama de “pesquisa *huni kuin*”, conjunto de conhecimentos e práticas que herdou de seu pai.

Ele contrasta a “pesquisa *huni kuin*” com a “pesquisa dos brancos”. Questões como parentesco, alimentação, rituais, convívio, entre outros aspectos dos modos próprios de ensino e aprendizagem dos *Huni Kuin* estão implicados na “pesquisa *huni kuin*”. Importante que se entenda que “pesquisa *huni kuin*” não consiste em algo fixo. Ela resulta justamente de um contexto de transformações vividas por seu pai Tuin, ainda na primeira metade do séc. XX, com a chegada dos padrões seringalistas e as “correrias”, bem como dos padres e missionários com a proibição violenta das práticas indígenas, incluindo o idioma e os cantos. É nesse contexto que Tuin cria suas estratégias para aprendizado e preservação de cantos, rituais e outros conhecimentos. A “pesquisa *huni kuin*” também consiste da mesma maneira em uma adaptação feita por Ibã de práticas de conhecimento *huni kuin* ao contexto novo das escolas e dos educadores, do letramento e dos livros, a partir da década de 1980.

Um problema que se havia colocado a Ibã e a mim desde o início de nossa colaboração era “como” pesquisar esses conhecimentos na universidade, como fazer da universidade um meio para a prática da “pesquisa *huni kuin*” e, ainda, como escrever essa pesquisa?

Vínhamos buscando essa escrita enquanto registrávamos em vídeo os relatos de Ibã e

suas performances dos *huni meka*, quando ele me apresenta uma série de desenhos dos cantos produzida por seu filho Bane e me propõe que os inclua em nossas produções audiovisuais. O resultado nos entusiasmou tanto que criamos o projeto de pesquisa Espírito da floresta e escrevemos, entre outros projetos, um que visava a realização de um encontro de Bane com outros artistas-deseñistas *huni kuin* do rio Jordão, encontro que acontece em 2011.

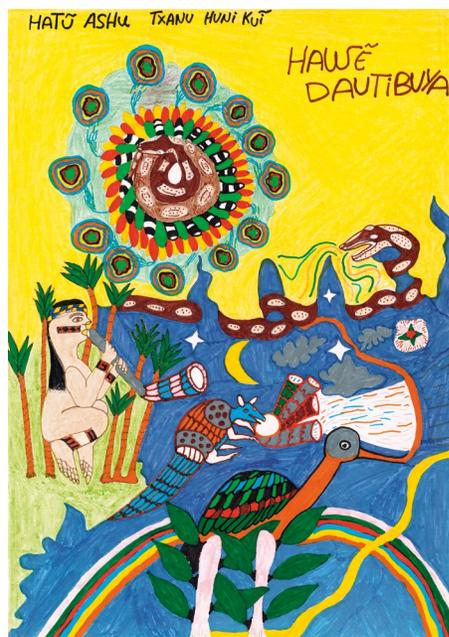


Fig. 2 - Desenho de Txanu Huni Kuin, 2011

Então, nesse mesmo ano, realizamos uma exposição em Rio Branco, divulgando o resultado no site do projeto. Ainda em 2011, recebemos o contato da Fundação Cartier, interessada em adquirir e expor os desenhos da pesquisa na exposição *Histoires de Voir*, de 2012. Essa exposição é que projeta, no mundo da arte contempo-



Fig. 3 - Desenho de Isaka Huni Kuin, 2011

rânea, a pesquisa que vínhamos desenvolvendo no meio acadêmico. A partir dela, percebemos a importância de desdobrar o projeto de pesquisa em um coletivo de artistas. Assim que tem origem o Mahku (link²) [Imagem 1].

Há, portanto, uma bifurcação nesse momento da nossa colaboração. Por um lado, o engajamento de um grupo na descoberta de uma escrita da pesquisa dos cantos de *nixi pae*. Por outro, a artificialização radical desse trabalho de pesquisa. Esse impasse, muito frutífero, será elaborado nos trabalhos do grupo durante os anos de 2013-2018 em exposições e atividades acadêmicas.

Como surgiu a ideia da «Fala da terra» e como neste projeto se exteriorizam profundas relações do indígena com o território?

Essa noção de fala da terra tem diversas camadas, ela surge em contextos diversos até se consolidar em um projeto na



Fig. 4 - Daicitano Domingos, frames de *A fala da terra* [https://www.youtube.com/watch?v=Ejho7x_ =9-fl&list=PLdm8j_Vd_ul6LPU29Fmja6zKJ5wrTTJe3&index=4]

Licenciatura indígena em 2017 (link³). Aqui também o problema crucial é o de “uma escrita” das pesquisas de acadêmicos indígenas. Essa sempre foi uma questão nas distintas pesquisas em que colaborei como orientador na licenciatura indígena. A noção de “fala da terra” especificamente vem de uma questão levantada pelos acadêmicos da licenciatura por ocasião de um debate em torno das concepções de linguagem próprias às práticas de co-

nhecimento indígenas em contraste com as concepções de língua e linguagem da universidade. Visando pesquisar junto às comunidades essas diferentes concepções de linguagem, a pergunta que pareceu mais pertinente para definir melhor o contraste foi: “a terra fala?”

O que descobrimos ou percebemos de maneira bastante convincente, ou mesmo evidente, era que ambas as concepções de linguagem, cada qual associada a uma cosmologia, apresentavam um forte vínculo com “a terra”, ou ainda, como a terra era concebida em cada cosmologia. Na cosmologia dos indígenas da região, a relação entre linguagem e terra é de continuidade. Em suas práticas de conhecimento “a terra fala” porque há nessas práticas inúmeros exemplos de comunicação com animais, vegetais, espíritos, acidentes geográficos, astros entre outros.

Com todos esses atores, essa comunicação passa por práticas de aparentamento que fazem dessas gentes (que a mitologia dota de perspectiva humana) parentes ou ancestrais desses povos. Isso se explica pelo fato de que, nessa cosmologia, conhecer ou aprender não se distingue de fazer parentesco (ou de produzir corpos de parentes ou corpo com parentes).

Essas práticas de aparentamento são tema recorrente nessa mitologia, principalmente nas histórias que narram mais diretamente as origens de conhecimentos, técnicas ou objetos técnicos e rituais. Elas são constantemente atualizadas em suas práticas de conhecimento, que são também práticas de política cósmica, como festas e rituais, cantos e danças, alimentação, plantio, pinturas corporais entre outras.

No entanto, como não cansam de dizer, a terra não fala a linguagem verbal (apenas). O corpo é o “suporte” preferencial

para essa comunicação nas práticas de conhecimento desses povos.

Ainda assim, mesmo na linguagem verbal se encontra lugar para o devir-animal. Ibã me ensinou que a linguagem intrincada e de difícil tradução linguística dos *huni meka*, os cantos de ayahuasca huni kuin, explica-se porque esses cantos veiculam “a língua da jiboia”, ou ainda, um devir-jiboia do hantxa kuin (idioma huni kuin). Os Jaminawa, na mesma direção, dizem que essa linguagem dos cantos de ayahuasca são “palavras torcidas”. Torcidas pois traduzem ou dão acesso a outras perspectivas. Mas os cantos não são expressos apenas em palavras, mesmo que recorram a uma série de recursos como repetições, sobreposições, paralelismos, vocalizações, entre outros. Eles se articulam a todos os elementos do ritual, com a bebida, com os demais sons, sobreposição de vozes, com os ritmos e velocidades dos diferentes tipos de canto, e ainda com as visões que são estimuladas por todo esse contexto ritual, além de todo o idioma da corporalidade que define esse regime de conhecimentos.

Há na «Fala da terra» e no Mahku todo um trabalho de iconografia das narrativas ancestrais. Como se processa a articulação das linguagens e como se manifesta essa ancestralidade e relação com o território ?

Uma pesquisa seminal para a experiência da “fala da terra” e também para meu trabalho atual com a “escrita dos corpos” é o trabalho de Tene Huni Kuin. Ele me interessa para o que vocês chamam muito bem de **articulação de linguagens**, a que dei certa vez o nome de três escritas: escrita das imagens, escrita dos corpos, escrita da terra.

Trata-se de uma pesquisa sobre o ritual de iniciação dos Huni Kuin, o Nixpu pima,



Imagem 5 - Ritual *Nixpu Pima*, aldeia Flor da Mata, foto Amilton Mattos

que orientei entre 2008 e 2013, ano em que Tene apresenta seu trabalho de conclusão de curso. Foi com esse trabalho que se tornou evidente o que eu chamaria de articulação de linguagens, mas sobretudo, articulação entre concepções de linguagem. E aqui entra também a iconografia como uma escrita, uma antropologia huni kuin da imagem.

Por um lado, seu trabalho consistia em recolher os cantos e a narrativa mítica de origem desse rito de iniciação, convidar artistas para desenharem o mito e colocar tudo isso em seu trabalho de conclusão de curso, que mais tarde resultou em um livro (link⁴).

Por outro lado, ele vinha engajando por mais de vinte anos a sua comunidade e mesmo seu povo em uma pesquisa prática para a realização do ritual. Em 2012, escrevemos um projeto para realizar o *nixpu pima* e, em 2015, ele foi realizado na aldeia Flor da mata, com registro audiovisual de sua filha, a cineasta Panteani Huni Kuin, que já vinha registrando há anos a pesquisa do pai. Foi com base nesse material produzido por Panteani que realizamos o filme *Nixpu pima* - Ritual de iniciação Huni Kuin (link⁵). Esse projeto me ensinou muito a respei-



Imagem 6 - Pintura corporal, frames do filme *Nixpu Pima* de Panteani Huni Kuin

to da articulação das linguagens ou da concepção de linguagem huni kuin como transformação dos corpos.

Seja o livro, com a densa iconografia, seja o audiovisual, consistem em meios de expressão (ou escritas) dos brancos. No entanto, esses meios são utilizados para "atualizar" a "escrita dos corpos" própria às práticas de conhecimento huni kuin, que consiste, no caso, no próprio ritual entendido como escrita, "escrita dos corpos": pinturas corporais, dietas, tingimento dos dentes, reclusão, danças extenuantes, ba-

nhos entre outras técnicas de transformação corporal. Aqui também o ritual deixa de ser “objeto de uma pesquisa acadêmica” para se tornar a própria pesquisa, com sua escrita específica.

Entendo que esse é um exemplo autêntico da canibalização ou antropofagia que caracteriza o pensamento ameríndio em sua relação com a alteridade e a diferença. A tecnologia (sejam os cantos, o ritual ou a ayahuasca, sejam a escola, a pesquisa, a escrita, o desenho ou o audiovisual) de uma alteridade poderosa (sejam os pássaros ou a jiboia, sejam os brancos), como se testemunha em diversos mitos, é apropriada e atualizada em favor ou mesmo como conhecimento huni kuin.

Agora, pensando como essa articulação de linguagens manifesta a ancestralidade e a relação com o território, acredito que aqui se encontra o grande eixo de articulação dessa concepção de “terra-linguagem-parentesco”.

Na prática, tenho buscado cada vez mais, junto aos acadêmicos e suas comunidades, experimentar na articulação entre a “fala da terra” (ou mesmo uma “escrita da terra”) e a “escrita dos corpos”, que é como definimos as práticas de conhecimento dessas comunidades que têm no corpo um lugar central para sua marcação, sua escrita. Buscamos destacar também quando tais práticas resultam do desdobramento de processos de pesquisa acadêmica, adotando aquelas outras escritas, tal como o uso de iconografia de narrativas ancestrais, como é o caso da pesquisa de Tene, que faz uso do desenho, da fotografia, do audiovisual.

Desses projetos resultaram produções artísticas que acompanham uma recente valorização de uma arte indígena contemporânea, sobretudo no Brasil. Que



Fig. 7 - Desenho de Itsairu Huni Kuin, 2023

implicações estão nessa chegada (ou intromissão) da produção artística indígena nesse espaço institucional da «arte» que não deixa de ter uma matriz ocidental, com lógicas de valorização cultural e de mercado próprios?

Isso mesmo. Mas trata-se de uma experiência específica, a da pesquisa que deu origem ao Mahku. Esse ano o coletivo realizou uma exposição individual no MASP, e agora [6 de set. de 2023 - 10 de dez. de 2023] está na Bienal de Arte de São Paulo. Mas ainda que se trate de uma experiência específica, isso vem favorecendo a emergência de um movimento de artistas indígenas muito interessante no Acre atualmente. Trata-se de um meio de expressão bastante poderoso e tenho procurado acompanhar e estimular esse movimento via universidade e licenciatura indígena.

Esse reconhecimento do trabalho do Mahku, que consiste numa produção bastante específica, desencadeou e tem feito parte de uma renovação do panorama da arte contemporânea no Brasil, similar ao que tem acontecido na Universidade recentemente.

O trabalho do grupo teve origem nesse contexto de pesquisa acadêmica, no caso,

do uso dos desenhos e pinturas dos cantos de nixi pae, veiculando uma linguagem visionária inerente ao xamanismo huni kuin, em busca de “uma escrita” específica para essa pesquisa.

Portanto, minha perspectiva é a de um pesquisador vinculado a uma Licenciatura indígena, meus problemas são próprios desse contexto, das experiências com a busca de expressão de um regime de conhecimentos estranho à Universidade. Antes que colonizar, capturar ou mesmo “traduzir”, o que se exige numa atuação junto ao mercado (o das artes, no caso), meu trabalho consiste em reconhecer e estimular as escritas estranhas próprias da concepção de linguagem desses pesquisadores e suas comunidades.

Quando esse trabalho me levou a entrar em relação, sempre antropológica, com as instituições de arte, trazia minha experiência com a universidade e seus mecanismos de defesa: universalização, etnocentrismo, desencantamento, mercantilização etc..

Percebo então a força dessas instituições em artificar o trabalho do coletivo, apresentá-lo desde sua lógica representacional e de mercado, em vez de tomá-lo como (uma pesquisa a partir de) práticas de conhecimento huni kuin. Nada muito diferente da Universidade.

Tomar o trabalho do coletivo como prática de conhecimento huni kuin implicaria reconhecer, por exemplo, que essas imagens requerem ou implicam um corpo ou corporalidade huni kuin. Ter uma visão ou miração implica na transformação do corpo, não se trata de informação ou representação. O espaço que Ibã encontra para começar a problematizar esse impasse são as oficinas e cursos em museus e instituições de arte, mas também a universidade.

São vivências que envolvem aprender a

cantar, tradução de cantos, dança, pintura corporal, fabricação de máscaras e roupas rituais, desenhar e pintar os cantos e mitos com públicos diversos, entre outras práticas. A essas experimentações com os corpos dos Brancos chamamos “pedagogia huni kuin”. Mais do que uma “pedagogia artística”, parece que se trata de “como é possível ‘ver’ como um huni kuin”, com um “corpo” huni kuin.

É um processo que sempre me lembrou o percurso de Ibã em uma “pesquisa huni kuin”. Aqui também se coloca o problema de um conflito de regimes de expressão, o que defini anteriormente em termos de “concepções de linguagem” e “escrita da pesquisa”. O que entra em conflito, no caso, se não limito demais o escopo, seriam distintos regimes de visualidade. E aqui vejo uma bifurcação semelhante à que se dá na universidade. Por um lado, a universidade só está interessada em se reproduzir, em reduzir a diferença, em transformar o indígena em um professor, um funcionário do Estado capacitado a preencher formulários. No caso da arte é o mesmo: o artista individualizado, a obra-objeto com valor de mercado, as exposições que veiculam a linguagem significativa, todos os protocolos. Haveria, porém, um outro lado, que consiste em um processo de diferenciação, de experimentação, de abertura para o que ainda não existe, para novas composições.

Qual a utilidade e implicações do uso de novas tecnologias (fotografia, vídeo, computador, internet, etc.) com e através dos indígenas?

Essa pergunta é bastante complexa. Utilidade e implicações. Começa pela noção de “tecnologia”, tema candente na cosmologia ameríndia, central na mitologia des-

ses povos. Os povos da região amazônica em que me situo, mas também de outras, têm um grande interesse pela tecnologia, pela origem das tecnologias, pelos donos das tecnologias.

Tanto é assim que muitos de seus rituais consistem na atualização de relações de parentesco com grandes doadores míticos, aqueles Outros (animais, vegetais, espíritos etc.) que nos mitos detinham e repassaram (ou foram roubados), em geral devido a um casamento com um indivíduo desse grupo, o conhecimento ou técnica que hoje é característico desse povo ou simplesmente utilizado por ele. Alguns exemplos importantes são as plantas cultivadas, o fogo ou a ayahuasca.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss [6] vai dedicar grande parte de sua obra aos mitos dos povos deste continente. Ele vai propor que um tema central nessa mitologia é o tema da origem de tecnologias, como o fogo, que marcam certa "passagem" da "natureza" à "cultura".

Portanto, quando me pergunto sobre as relações desses povos com "as novas" tecnologias enquanto "as nossas" tecnologias, estou me perguntando a respeito da sua relação conosco e, desse modo, de sua relação com tecnologias definidas por uma cosmologia específica, criadas com fins próprios aos problemas colocados por essa cosmologia.

O debate das "novas" tecnologias é um debate que remete, pois é aí que ele ganha contornos, à relação desses povos com "velhas" tecnologias, como é o caso da escrita alfabética. O problema dessa escrita é bastante afim com as questões da escolarização. O problema da "escrita" me parece que levou a uma mudança na história da etnologia da região no último meio século.

Em seu livro *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss propõe uma associação histórica da escrita com os impérios, o Estado e a servidão, em lugar de pensá-la como signo de desenvolvimento técnico e científico, como pensaram os iluministas.

Deleuze e Guattari [7], retomando essa hipótese, vão chamar esse modo de articular regime político e escrita, ao que eles acrescentam o modo de ocupar a terra ou fazer território, de *socius* imperial ou despótico. Esse *socius* imperial (das sociedades de Estado) eles contrastam com o *socius* territorial (dos povos indígenas).

Pierre Clastres [8] elabora com esses dois autores a ideia de uma "escrita no corpo" (aqui escrita em sentido lato) como decisiva para o *socius* territorial. Ele redefine então a etnologia ameríndia ao apontar o "corpo" como lugar central de reprodução da socialidade ameríndia e como suporte da escrita nesse *socius* territorial. Segundo ele, uma "escrita não separada" seria própria de um "poder não separado".

A escrita alfabética, portanto, é uma tecnologia política fundamental. Ela traz a marca da cosmologia que a elegeu e constituiu seu *socius* a partir dela. Desse modo, quando acompanhamos a relação dos ameríndios com a escrita alfabética ao longo da história, não se pode considerar a alfabetização como uma "conquista civilizacional". Esse é o pensamento assimilacionista, integrador, evolucionista. Por outro lado, essa também não é uma história da simples rejeição à escrita.

Talvez se trate de um outro tema comum aos mitos ameríndios, o problema de uma "ética da boa distância". Essa expressão poderia definir a relação que esses povos estabelecem com esses grandes doadores de conhecimento e tecnologia. Trata-se de se manter a uma certa distância, ou

melhor dizendo, a uma distância certa e os rituais servem para delimitar e regular essa medida.

Na universidade temos procurado trabalhar com a distinção de dois regimes de escrita. O primeiro é marcado por considerar a escrita como escrita alfabética ou ainda como representação. É o regime de escrita da cosmologia ocidental moderna e, portanto, da universidade, que entende língua e linguagem como signos do excepcionalismo humano e marco da evolução da natureza à cultura. O segundo regime entende que, tanto língua e linguagem, como escrita, operam nas práticas de conhecimento ameríndias, vinculando (ao invés de separar) a humanidade propriamente humana com as outras “humanidades” e, portanto, com esse contínuo que temos chamado de “terra” nesse contexto de pesquisa.

Na prática da pesquisa dos acadêmicos da licenciatura indígena, a escrita é feita com recursos do primeiro regime (escrita alfabética, fotografia, audiovisual etc.) que devem se articular com os do segundo regime, o que temos chamado de “escrita dos corpos”.

Em geral, o objetivo do nosso trabalho é problematizar uma tendência dominante, que é a lógica patrimonialista de um “registro da cultura”. Essa me parece reproduzir uma “lógica de captura”, pois apenas as práticas de conhecimento dos brancos são tomadas como tais, enquanto as práticas indígenas são novamente objetificadas.

Em vez de tornar as práticas de conhecimento indígena em “objeto de registro” das práticas de conhecimento do Branco, ainda que feito por acadêmicos indígenas, melhor tem sido tomar essas práticas indígenas como práticas de conhecimento acadêmico. Em lugar de “registrar” o ri-

tual, tomar o ritual como uma prática de conhecimento acadêmica.

Junto com os acadêmicos e suas comunidades, temos preferido essa outra dinâmica, em que a universidade, a escola, a escrita e mesmo a relação com o Estado, funcionam antes para atualizar as práticas de conhecimento desses povos e sua escrita dos corpos.

Portanto, em vez de reiterar a separação com a terra, a escrita pode ser problematizada, funcionando inclusive no sentido de atualizar esse vínculo.

Você questiona num seu trabalho se «Os brancos ouvem a fala da terra?». As relações espaço-temporais dos indígenas com a terra são estruturais e, por isso, inevitavelmente diferentes da visão dita ocidental, global e dominante. Podemos dizer que há uma riqueza de cosmovisões, por exemplo na cultura Huni Kuin que, dentro de uma cosmovisão animista, reconhece a natureza como algo vivo, dinâmico, móvel e aberto? Que riquezas encontramos nessas relações, nos profundos compromissos que se estabelecem entre o humano e a natureza, o corpo e o território?

O questionamento feito por mim no trabalho citado trata de um problema levantado pelos acadêmicos da Licenciatura indígena. Tanto a pergunta “a terra fala?”, quanto a questão “os brancos ouvem a fala da terra?” foram perguntas elaboradas de alguma maneira por esses acadêmicos e suas comunidades.

Essa questão (os brancos ouvem a fala da terra?) vinha sendo colocada a partir do contraste, como afirmei antes, entre dois regimes de signos ou concepções de linguagem que estávamos contrastando e definindo. De um lado, a concepção de linguagem associada à cosmologia oci-

dental moderna, que é apresentada aos acadêmicos como universal e mesmo científica na universidade sem qualquer relativismo ou mediação antropológica. De outro lado, tínhamos as práticas de conhecimento desses povos, muitas já pesquisadas em trabalhos de acadêmicos egressos, e a concepção de linguagem que estava por ser deduzida delas. Estudamos ainda o problema nas palavras de Davi Kopenawa e também levamos a questão para um debate com estudantes do curso de engenharia florestal.

A partir dos contrastes, que vêm sendo feitos nas pesquisas desses acadêmicos, entre as diferentes concepções de linguagem em jogo no encontro da universidade com os pesquisadores indígenas e seu regime de conhecimento, evidenciou-se a diferença na relação entre terra e linguagem dessas distintas cosmologias.

Não apenas entre os Huni Kuin ou mesmo os povos indígenas da região, mas poderíamos estender aos povos ameríndios essa ideia de que, como vocês bem dizem, “as relações espaço-temporais que constituem o que chamamos de terra” obedecem a marcos definidos por diferentes cosmologias.

O conceito de perspectivismo ameríndio do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro entende que o que é descrito nas práticas de conhecimento desses povos é a complexa coexistência entre diferentes mundos, daí a ideia de um multinaturalismo, que implica uma cosmopolítica. Nessa “diferença que liga” os mundos, a especificidade dos corpos de cada espécie ou de cada povo (povo-onça, povo-milho, povo-panela etc.) seria fundamental.

As noções se baseiam nas etnografias dos povos da região. Elas descreveram originalmente suas práticas de conhecimento

e seu idioma da corporalidade. Por isso é que nessas etnografias também ressoam as ideias que aparecem nas pesquisas de acadêmicos da licenciatura indígena que tenho apresentado aqui, incluindo a dedução de uma “escrita dos corpos” em suas práticas de conhecimento e pesquisa. Um ponto importante para entender essa corporalidade ameríndia, esse idioma da corporalidade, é compreender que a natureza dos corpos é instável, como se se tratasse menos de um corpo orgânico que de um corpo intenso, em contínua elaboração/construção.

O parentesco, seja entre o grupo ou com as outras humanidades (animais, vegetais, espíritos etc.), consistiria de certas convergências, portanto, o corpo nesse caso não é natural, mas produzido constantemente em relações mais intensas (momentos rituais de grandes transformações) ou menos intensas (práticas cotidianas como alimentação, convívio etc.) com aqueles que defino como meus parentes.



Imagem 8 - Desenho de Isaka Huni Kuin, 2014

Há assim um historial de diferenças entre a relação de pertença com a terra do indígena e do «outro», o ocidental. Que choques e violências podemos apontar nesse historial?

Tenho me dedicado nos últimos anos, nesse contexto de pesquisa com acadêmicos indígenas, ao problema da mobilidade, do movimento, do nomadismo. Há duas maneiras de se entender a mobilidade no contexto em que me encontro. A primeira é aquela que tomamos como natural, o movimento sobre uma terra imóvel, fixada por marcos ou padrões, por coordenadas geográficas. Essa é a noção de mobilidade que os ocidentais modernos, junto com as nossas instituições, como é o caso da Universidade, consideramos como dada, que “damos como certa”.

Mas haveria uma outra mobilidade que não é essa. Muito mais “antiga”, essa noção de mobilidade supõe uma terra nômade, em que tampouco corpos e espécies conhecem limites, pois estão a se transformar constantemente uns nos outros.

É importante partir do princípio de que estamos tratando de concepções de terra diferentes. E a primeira violência incide sobre a terra.

A violência fundamental remete à relação desses povos indígenas primeiro com os grandes Impérios (e depois com o Estado) que buscavam incorporá-los, torná-los parte do Império, escravizá-los. A esse processo é inerente a transformação da relação com a terra. Tudo deveria passar então pelo corpo do imperador, tudo remeteria ao corpo do déspota. Não é o Estado moderno que inventa essa tecnologia de assimilação. Para serem sociedades-contra-Estado, na aceção de Clastres^[9], esses grupos sempre haviam já sido contra-Império.

Para se fabricar uma terra imóvel, uma natureza ou uma ontologia naturalista, um mononaturalismo, foi necessário muita violência. Para fixar a terra são necessárias várias operações: fixar limites, definir uma linguagem matemática, definir um metro, uma medida comum de referência, medir a terra, deter o significante, fazer a escritura da terra, transformá-la em propriedade etc..

É dessa operação de fixação que dependerá também a concepção de terra como propriedade, bem, mercadoria, *commodities*, matéria prima, recurso, coisa, objeto ou natureza.

Foram os grandes impérios que teriam procedido essa operação de fixar a terra, assim como são os responsáveis pela apropriação da escrita alfabética como tecnologia de submissão, poder, domínio e controle.

E eu poderia fazer referência à história, às violências ocorridas nos últimos cento e trinta anos, como os ciclos da borracha, que são de fato assombrosas, mas desde minha perspectiva, acho mais importante tomar a história com certa distância, como um desses instrumentos de violência que fazem parte do mundo da escrita.

Para os povos indígenas a terra não apenas fala, ela também não para de se mover, para todos os lados, e de se transformar, de se metamorfosear. Mas como se percebe, estamos falando de uma outra noção de terra, estranha à cosmologia moderna. Esse conceito de uma terra nômade pode ser melhor compreendido a partir do trabalho de Deleuze e Guattari, com sua noção de território. Eles elaboram esse conceito a partir da etnologia e da etologia e consiste numa ideia diferente da ideia de território “dado” ou delimitado em uma terra fixa (ou fixada, a natureza). Trata-se de um

território feito de relações, que se constitui não por meio da delimitação, mas em encontros, troca de perspectivas, devires. Isso se torna evidente nas práticas de conhecimento desses povos. Mas é também interessante notar o que acontece quando essas práticas de conhecimento chegam à universidade pela mão desses acadêmicos, quando passam a ser “pesquisadas” por esses acadêmicos e suas comunidades, relacionando-se com os instrumentos da pesquisa acadêmica, que estão implicados em uma outra cosmologia.

Aqui começa um tipo de antropologia indígena, ou seja, feita por eles, uma antropologia que supõe um outro tipo de relação com a alteridade. Agora, os indígenas e suas comunidades, vão transformar suas práticas de conhecimento em pesquisa acadêmica. Não se trata de “registrar” passivamente esses conhecimentos, mas de tomá-los como pesquisa. Um ritual não é mais objeto de pesquisa, mas a própria prática da pesquisa, inclusive com uma escrita específica, uma “escrita dos corpos”. É inerente, no caso, um confronto entre cosmologias que passa pela relação de cada uma delas com a terra, pela concepção de linguagem e, portanto, pela (cosmo)política.

Que tipos de deslocamentos aconteceram nessa história de violência? Que exílios foram provocados às ligações do indígena com a própria terra, excluindo-o para fora seu território (levando-o a um desterro forçado ou por fuga), ou perturbando (em muitos casos exterminando) as relações ancestrais, como aconteceu ainda recentemente com Bolsonaro com decisões como, assim que assumiu a Presidência da República, o anúncio do fim da demarcação das terras indígenas.

Os povos indígenas sofreram todo tipo de violência ao longo do século XX. Os fazendeiros, invasores de terras indígenas, grileiros, tinham aval do Estado para fazer todo tipo de violência com essas populações. Elas se tornaram muito vulneráveis. Com a retomada dos territórios, depois da Constituição de 1988, as terras passam a ser reconhecidas e demarcadas pelo Estado, e protegidas pelos indígenas. Isso já havia gerado grande revolta de um setor ruralista, pois alguns poucos latifúndios entraram em disputa.

Esse setor ruralista, o agronegócio, ganha muita força nas últimas décadas com a exportação de grãos, com o *boom* das *commodities* dos últimos 20 anos. Além de enriquecer, o setor consegue eleger uma bancada cada vez maior para fazer *lobby* no Congresso. Esse setor é radicalmente anti-indígena, assim como um setor dos militares saudosos da ditadura que apoiou fervorosamente o golpe e o *lawfare* recentes.

Esses grupos convergem no governo de extrema direita que promoveu o genocídio com diferentes populações na pandemia. O agronegócio também, tendo mobilizado todos os poderes em torno de iniciativas anti-indígenas, como é o caso do marco temporal, uma suposta tese jurídica esdrúxula, sem qualquer base legal na história do direito no Brasil, segundo a qual os povos indígenas teriam direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição. A tese está sendo julgada pela suprema corte e mais recentemente a bancada do *lobby* ruralista tenta transformar em lei.

A reação do setor ruralista e do agronegócio não se baseia apenas na sua sede por terras que eles ainda não degrada-

ram, para transformarem floresta viva em adubo para pasto e monocultura. É uma resposta ao fato das terras indígenas serem um sucesso absoluto, um exemplo para o mundo que evidencia, cada vez mais, que o enriquecimento do agronegócio e das corporações é feito às custas do extermínio e extinção de populações humanas e de outras espécies.

Esse é o meu ponto para a resposta à pergunta. Como esses povos fazem terra. Fazem terra ao se vincularem com outras espécies, com outros viventes. Essa é uma terra que volta a se mover, uma terra que não tem limites e marcos. Os animais, o vento, os insetos não obedecem a limites de propriedade ou coordenadas geográficas. Eles carregam, arrastam, levam a terra consigo.

É essa terra que está na mira. O alvo da violência é o vínculo ancestral, de parentesco mesmo, com a terra. É esse vínculo que foi fortalecido com a demarcação das terras indígenas e que ameaça o agronegócio por ser uma alternativa a ele. Ele é o alvo. Esse vínculo está se fortalecendo por diversos caminhos. Acredito que um deles é a pesquisa dos acadêmicos indígenas. Quando a escola e a universidade, por caminhos inusitados, acabam por servir não à integração e assimilação, mas ao projeto dessas comunidades de fazer terra.

Têm sido muitos os relatos de expulsão dos indígenas de suas terras, de ameaças e assassinatos provocados pela onda do “nenhum centímetro de terra demarcada”. Essa supressão da terra e da língua consiste na tentativa de aniquilar principalmente esse vínculo imemorial e ancestral desses povos com a terra.

O Amilton tem feito um trabalho na Universidade brasileira com uma nova in-

corporação do indígena, em que, como afirmou, os «povos indígenas já não são objeto de conhecimento e sim passam a se utilizar dos recursos da investigação acadêmica para inventar novos espaços, novas composições, novas linguagens para seguirem praticando seus saberes menores e indisciplinados». Entendemos aqui uma autêntica ética pós-colonial, em que o indígena é o sujeito da voz do discurso que produz ciência e não o «objeto» sujeito ao estudo científico. Fale-nos deste esforço e o que tem gerado?

Meu trabalho se encontra em um contexto específico de transformação da universidade brasileira, principalmente as licenciaturas indígenas e demais cursos específicos, que são cursos que possuem projetos definidos por certos modos de se territorializar (distintos do urbano majoritário, povos de território suprimido ou em supressão), povos da terra: indígenas, quilombolas, camponeses.

Paralelo a isso têm as ações afirmativas, que são um projeto bem diferente. Trata-se aqui do ingresso, na instituição, de certos segmentos excluídos historicamente da vida acadêmica no país. As ações afirmativas são muito importantes e também compõem esse contexto atual de transformação da universidade pública brasileira, bem como do cenário e do perfil dos pesquisadores na pós-graduação.

Ainda assim, essas ações afirmativas, quando comparadas aos cursos específicos, me parecem apontar uma diferença constitutiva. Como projeto de universidade, elas estariam mais ligadas a políticas de Estado e programas da própria universidade, marcado pela integração de indivíduos na instituição e não de comunidades com territorialidades específicas.

Apesar das ações afirmativas se eviden-

ciarem mais, com cotas sociais e raciais em cursos convencionais e prestigiados (medicina, direito etc.), as iniciativas como cursos específicos (como as Licenciaturas indígenas) resultam de um processo histórico de luta de povos e comunidades que coloca para a universidade um problema específico, o problema da articulação de outras territorialidades e seus respectivos regimes de conhecimento.

Se essa diferença consegue ser equacionada, isso é de uma potência de transformação imensa, mas a relação com esses povos nesses cursos ainda é no sentido de subestimá-las ou descaracterizá-las com um tipo de relação colonialista, mediada por ações paternalistas como “nivelamento”, inclusão ou promoção social. E a instituição consegue convencer essas pessoas de que seus conhecimentos são irrelevantes. É um arsenal muito pesado.

Para dar o exemplo das Licenciaturas indígenas, elas resultam de um processo de apropriação por parte dos professores indígenas, primeiro de seu processo de formação em níveis fundamental e médio, o magistério, ao longo de décadas e depois de sua formação em nível superior, na medida em que esses educadores têm participado cada vez mais das políticas de educação escolar indígena e de formação de seus professores. Trata-se de um processo de transformação institucional em que os atores, os acadêmicos indígenas e suas comunidades, não desaparecem como usuários individualizados ou atomizados do sistema. Eles constituem uma força transformadora na instituição, que vai sendo forçada em duas linhas: na linha de um devir-menor da universidade, um devir-indígena da pesquisa etc. e na direção de um projeto institucional de universidade indígena.

É todo esse contexto histórico que faz com que o indígena ou o quilombola possa passar de “objeto de estudo” a “comunidade de pesquisa”. Isso porque um curso específico coloca em jogo outra territorialidade, outra cosmologia, outro sistema de conhecimento, outro regime de signos, outra concepção de linguagem e escrita. Tudo isso limita os recursos que constituem o poder colonialista da universidade por trás dessa retórica da “formação”, da “instrução”, de transmissão de conteúdo e informação, de acesso à verdade e ao universal. E não se trata de relativizar o saber científico, como no caso dos criacionistas, mas de experimentar como é estar na universidade com povos de territorialidades outras, povos da terra. Acredito que existem duas perspectivas muito distintas da educação escolar indígena. A primeira é aquela praticada ao longo dos séculos, voltada à integração, assimilação e ao etnocídio. A outra educação escolar indígena, é voltada para autonomia dos povos junto à terra, a qual tem início nos movimentos indígenas das últimas décadas do séc. XX e que passa pela Constituição de 1988 e vai até conquistas recentes como o Acampamento Terra Livre, o Aty Guaçu ou o Ministério dos Povos Indígenas. E, do mesmo modo que existem essas duas “educações escolares indígenas”, parecem existir duas posições contrastantes desde as quais se pode pensar a presença e a ação dos indígenas e suas comunidades junto à universidade. O que tem gerado? É difícil dizer, pois se trata para mim de um trabalho com pesquisa básica. Não se sabe onde as experimentações e os processos vão dar. Uma conquista importante é estar constantemente buscando reconhecer e sair da lógica colonialista que impregna as práticas acadêmicas.

Sabemos que em setembro de 2023 vai partir numa nova viagem de trabalho no Rio Purus. Pode falar das intenções e perspectivas dessa viagem?

Neste ano de 2023, ingressaram no curso duas novas turmas de acadêmicos indígenas, que estão em seu primeiro período. Estiveram recentemente na universidade entre maio e julho e então retornaram para suas aldeias. Trata-se agora da sua primeira etapa comunitária, em que vão realizar atividades junto às suas comunidades. São suas primeiras experiências de pesquisa na universidade.

Temos buscado, na área de Linguagens e Artes, refletir por meio da pesquisa sobre as concepções de linguagem e escrita que podem ser deduzidas das práticas de conhecimento desses povos.

É todo um trabalho para garantir uma ecologia de práticas, para frear a violência com que a universidade supõe e impõem suas categorias e seus enquadramentos desde sua cosmologia majoritária. Buscamos então criar um espaço para pensar a partir das práticas de conhecimento dessas comunidades.

Como o curso funciona com base na dinâmica da alternância, também eu estarei indo para o Alto Purus acompanhar alguns dos acadêmicos, pesquisadores das comunidades huni kuin da região.

Estamos trabalhando atualmente, na minha área de conhecimento, com dois conceitos: “fala da terra” e “escrita dos corpos”. O objetivo é deduzir uma concepção de linguagem, vinculada a sua territorialidade, sua relação com a terra (fala da terra), e uma concepção de escrita, definida pelo modo como o corpo é entendido como lugar central para a atualização do vínculo com a terra (escrita dos corpos).

Outro objetivo é marcar a diferença entre

os dois regimes de signos que estão operando na relação entre esses dois sistemas de conhecimento, visto que a ideia de que se trata de um mesmo e único regime sempre favorece o majoritário, enquanto elide o outro.

Essas noções de “fala da terra” e “escrita dos corpos” resultam das reflexões desses acadêmicos, assim como da leitura e debate de trabalhos realizados por egressos do curso e outros pensadores dos chamados povos da terra, como Davi Kopenawa e Nêgo Bispo.

Esse trabalho de pesquisa e debate é feito junto às comunidades, seguindo uma dinâmica de educação popular, focada menos em conteúdos determinados pelo Estado e mais nos projetos do grupo e suas práticas de conhecimento.

Notas

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ&t=1091s>

² <https://www.youtube.com/watch?v=SeBGft8zOuw&t=667s>

³ https://www.youtube.com/playlist?list=PLdm8j_Vd_uL6LPU29Fmja6zKJ5wrTTJe3

⁴ http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/NixpuPima1210%20reduce.pdf

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=-HS9ippLLHQ&t=174s>

⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido. Mitológicas Vol. 1*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁸ Clastres, Pierre. Da tortura nas sociedades primitivas. In: CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado - Pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁹ Clastres, Pierre. *A sociedade contra o Estado - Pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Alexandra Deitos é multiartista. Na área das Artes e Design formou-se em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo | USP e em Teatro pelo Teatro Escola Macunaíma, entre outras formações e especializações.

Por mais de duas décadas atuou na cena cultural com desenho de luz e traje de cena, além de projetos artísticos envolvendo fotografia, design, escrita e curadoria. Neste momento está fazendo andança no extremo do Brasil, no centro do universo: a floresta amazônica.

Amilton Mattos é pesquisador e professor na Licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, desde 2008, na área de Linguagens e Artes, onde acompanha as pesquisas de acadêmicos indígenas de mais de uma dezena de povos. Coordena o LABI - Laboratório de Imagem e om da UFAC - Floresta, onde realiza trabalhos em audiovisual junto a esses acadêmicos e suas comunidades.

Ibã Huni Kuin é cacique e pesquisador do povo Huni Kuin do rio Jordão, no Acre, Brasil. Idealizador e líder do Mahku - movimento dos Artistas Huni Kuin.

Tene Huni Kuin é professor, liderança e pesquisador do povo Huni Kuin do rio Jordão, Acre, Brasil. Publicou sua pesquisa sob o título Nixpu pima: Rito de iniciação Huni Kuin e realizou junto com sua filha, a cineasta Panteani Huni Kuin, o filme com o mesmo título.

Exame de Saída¹

António Quadros Ferreira

Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Académico Efectivo da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes. Investigador do iZADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (Porto), CIEBA, Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (Lisboa), e IdRA, Institut de Recerca de l'Aigua (Barcelona).

antonio.quadros.ferreira@gmail.com

Resumo

Entre as *rupturas que enunciam* e os *movimentos que narram*, a *viagem diarística* parece fazer fundamentar o processo artístico, dando-nos a conhecer o seu caminho, e a importância da *compreensão da viagem em peregrinação e da construção interna*, a partir, sempre, do *lugar do artista*. O ensaio *Exame de Saída* integra-se no projecto *Eppur si muove*, na medida em que enfatiza o *movimento como motor* de um enunciado artístico pessoal, isto é, enfatiza a própria noção de movimento como verdadeira *linha de tempo*. Assim, este ensaio adopta como *corpo de memória* o objecto-instalação, *Sem Título* (de 1972), obra que propõe uma relação próxima entre narrativas diferenciadas – a *narrativa do artista*, e a *narrativa do receptor*. Por outro lado, a presente reflexão acontece em torno da criação artística – *em estado autobiográfico* – com a opção pelas questões associadas ao contexto académico e institucional da *Escola do Porto*.

Palavras-chave: Escola do Porto, Pintura e Memória, Movimento e Luz, Investigação Artística, e Viagem Autobiográfica.

Abstract

Between the *ruptures that they enunciate* and the *movements that they narrate*, the *diaristic journey* seems to form the basis of the artistic process, making us aware of its path, and the importance of *understanding the pilgrimage journey and the internal construction*, always starting from the *artist's place*. The essay *Exame de Saída* is part of the *Eppur si muove* project, in that it emphasizes *movement as the engine* of a personal artistic statement, that is, it emphasizes the very notion of movement as a true *timeline*. Thus, this essay adopts as a *body of memory* the object-installation, *Untitled* (from 1972), a work that proposes a close relationship between different narratives – the *artist's narrative*, and the *receiver's narrative*. On the other hand, this reflection takes place around artistic creation – *in an autobiographical state* – with the option of questions associated with the academic and institutional context of the *Porto School*.

Keywords Escola do Porto, Painting and Memory, Movement and Light, Artistic Investigation, and Autobiographical Journey.

"O importante é começar"²

"L'écran est plan mais, permettant le mouvement, il est aussi espace"³

1. Exame de Saída, o começar de uma viagem

Entre as rupturas que enunciam e os movimentos que narram, a viagem diarística parece fazer fundamentar o processo artístico, dando-nos a conhecer o seu caminho. Mediador de um propósito de construção e de ligação entre o que se investiga e o que se cria, a pintura implica-se sempre em torno de um seu referente ou programa. Por isso, a importância da compreensão da viagem [em peregrinação] e da construção interna, a partir, sempre, do lugar do artista. O presente ensaio-projecto é de natureza autobiográfica, e remete obviamente para pressupostos ligados à acção e ao movimento artísticos - de certo modo fazendo associar o paradigma da fundação de um percurso artístico, pessoal, onde a investigação não deixa de estar presente. Deste modo, o ensaio *Exame de Saída* integra-se no projecto *Eppur si muove*, na medida em que enfatiza o movimento como motor de um enunciado artístico pessoal, isto é, enfatiza a própria noção de movimento como verdadeira linha de tempo. Para corpo deste ensaio recuperei intencionalmente um trabalho meu enquanto estudante de Belas Artes - o trabalho final (de tese) de conclusão do curso Complementar de Pintura da ESBAF, também designado de *Exame de Saída*. Existe neste objecto, que não é de pintura explícita, um pensamento pictórico transversal, desde a sua concepção até ao seu desígnio enquanto objecto. Trata-se de um objecto-instalação, *Sem Título* (de 1972), não obstante existir luz, movimento, e tempo. E, principalmente, um pensamento pictórico que, sendo subjacente, é ainda paradigma de um programa nuclear. Para além de se integrar numa reflexão em torno da investigação artística independente, ou condicionada ao objecto artístico, este ensaio tem ainda um outro objectivo: o de pensar a história, a memória e o testemunho (a partir) da instalação *Sem Título* - e o respectivo contexto. Pelo que, parece ser possível agora, com distanciamento razoável, compreender melhor a recepção das vicissitudes da época e as transformações conceptuais operadas, enquanto poder (de conhecimento) e lição, mas também enquanto manifestação das derivas académicas na articulação entre o paradigma da pintura que pensa, e o da investigação que cria. E compreender, ainda, a compreensão da memória, que permite entender as pessoas e os acontecimentos, e ser o recurso do ser humano contra a morte, a rasura (António Cardoso).

Esta breve introdução justifica-se para se fazer compreender o porquê deste ensaio. Porquê *Exame de Saída*? Este ensaio desenvolve-se a partir de um objecto artístico, já o referi, mas que foi já o suporte de um outro ensaio já publicado, e com o título *Investigação, ou Não?* (in *A Pintura É Uma Lição, Scientia Potentia Est*, 2022). Trata-se, pois de ensaio que deriva de um outro

e, o que existe de fundamental entre ambos enquanto denominador comum é justamente a instalação *Sem Título* (1972). Neste presente ensaio prescindindo das questões mais directamente associadas à investigação artística (como em *Investigação, ou Não?*), e desenvolvo mais as questões da criação artística pessoal e contextual ligadas, naturalmente, à *Escola do Porto*. E porquê o título *Exame de Saída?*, insisto. Precisamente porque a instalação *Sem Título* cumpriu um desígnio de corporizar o meu “exame de saída”.

Assim, existe nesta instalação uma *pintura de pensamento* enquanto objecto. Trata-se de um objecto-instalação, *Sem Título*, não obstante existir *luz, movimento, e tempo*. E, principalmente, um pensamento pictórico. Para além de se integrar numa reflexão em torno da investigação artística independente, ou condicionada ao objecto artístico, este ensaio tem ainda um outro objectivo: o de pensar a história, a memória e o testemunho (a partir) da instalação *Sem Título* - e o contexto de 1972, bem como o tempo e a memória de uma recepção posterior. Pelo que, é possível agora, com distanciamento razoável, compreender melhor as vicissitudes da época e as transformações conceptuais operadas, enquanto poder (de conhecimento) e lição, mas também as derivas académicas na articulação entre o paradigma *da pintura que pensa*, e o *da investigação que cria*. Assim, a opção por rerepresentar este meu trabalho de 1972 com o intuito de documentar esta reflexão, num exercício de memória, testemunho e recepção, permitir-me-á, creio, alcançar vários objectivos. Desde logo, (1) a compreensão dos contextos da *Escola de Arte* (e da *Escola do Porto*) nos anos 70 do século XX, no caso presente da ESBAP; (2) a compreensão ainda da natureza de um *trabalho final de curso* (ou *exame de saída*) à luz de uma estratégia artística e pedagógica (o mito da estratégia científica à época era pouco relevante, justamente porque apenas ganharia expressão, mais tarde, aquando da integração da ESBAP na Universidade do Porto); por outro lado, (3) a compreensão da verificação da existência ou não do paradigma de investigação explícita no exercício artístico; e, por fim, (4) a compreensão das questões vitais da criação artística e o lugar que a investigação, de uma forma deliberada ou não, ocupa neste âmbito. Mas o problema da investigação artística neste ensaio é apenas residual.

Em comparação com as práticas e as rotinas universitárias nos dias de hoje, o problema ou a questão da investigação artística pode corresponder a uma falsa questão ou dilema. Se, de facto, a investigação é inerente à criação - mesmo em contexto académico e universitário -, então o exercício da *investigação deliberada, investigação implícita ou em*, parece não existir. Apenas existiria, neste preciso contexto, a *investigação artística sobre* (a *investigação artística em* é redundante pois reitera a própria investigação em acréscimo da essência da criação artística em si mesma). Ou, e no limite, existiria - e estou convencido desta eventualidade - aquilo a que Ernesto de Sousa se refere a propósito da *oralidade na arte*⁴. Deste modo, a investigação (artística) seria incluída da criação artística, isto é, *incluída do seu pensar e do seu fazer*. Desejo

ênfatisar então o conceito primordial de investigação artística em procura do seu lugar. Ênfatisar no sentido de o compreender, e problematicamente ligado ou desligado da criação artística. Isto é, pergunto-me se faz sentido falar-se de investigação artística fora do objecto ou em sobrevoo dentro do objecto? E é esta a questão-limite que, deliberadamente, não proponho qualquer resposta ou reflexão.

2. a *Escola do Porto*, e o ser moderno em Portugal

Esta proposta de ensaio é de teor autobiográfico, e está centrado no objecto artístico de 1972, enquanto ponto de partida e fio para um caminho que pode pensar o problema e a solução do objecto da arte. Naturalmente que, reflectindo uma realidade epocal, pode e deve fomentar um entendimento acrescido sobre a recepção mais geral tendo em conta uma realidade muito contextualizada. A realidade dos anos 70 do século XX. Mas estas realidades, a de 1972 e a de 2022, porque distintas, devem configurar uma recepção mais ampla que não esgote derivas ou narrativas dentro e ou fora do tempo e do espaço em que se pensa, se faz e se diz a obra de arte. O trabalho realizado para o meu *exame de saída*, ou exame de conclusão do Curso Complementar de Pintura da ainda Escola Superior de Belas Artes do Porto, que aconteceu em 1972 com apresentação pública na Cooperativa *Árvore*, não foi de facto um trabalho de pintura *tout court* como seria suposto, foi antes uma instalação em estado de *objecto de luz* – mas obviamente uma *instalação com pintura dentro*. Deste modo é meu desejo realizar uma viagem introspectiva e retrospectiva em torno deste meu *trabalho-instalação*, da sua especificidade e das inerentes consequências. Parece tratar-se, então e aparentemente, de uma *viagem vagabunda*. Mas este trabalho, em si mesmo, é uma espécie de síntese do espírito de escola vivido e partilhado pelos estudantes da ESBAP, tanto da 1ª Secção – Arquitectura, como da 2ª Secção – Pintura e Escultura. Fui estudante na transição dos anos 60 para os 70, embora já sem a presença física do Arquitecto Carlos Ramos como director da ESBAP (a minha entrada na Escola ocorreu no ano lectivo de 1966-67, justamente quando Carlos Ramos sai da direcção da Escola). É impossível para mim, não evocar a figura do Arquitecto Carlos Ramos e da sua influência agregadora e intergeracional, cultural e artística na *Escola do Porto*. Deste modo, esta referência a Carlos Ramos tem o intuito de melhor informar o contexto dos anos 70 por mim vividos na ESBAP. Não obstante, vivia-se ainda um espírito muito forte de escola aberta ao tempo e ao moderno⁵. Não tendo chegado a conhecer com algum detalhe a acção viva de Carlos Ramos, não deixei de sentir a sua presença, principalmente ao nível das práticas artísticas muito conotadas com as experiências da Bauhaus de que Carlos Ramos era um fervoroso adepto. Por isso, o Arquitecto Carlos Ramos transforma a EBAP em ESBAP através da *Reforma de 57* – reforma essa muito inteligente e poderosa que fazia associar o testemunho académico com o experimentalismo modernista, para isso concedendo aos estudantes uma

ampla liberdade de acção - havia em Carlos Ramos, no entanto, uma (certa) contradição aparentemente insanável entre o *espírito livre de pedagogo* e a *função de representante do Governo do Estado Novo*.

A investigação artística na escola de arte sempre existiu em várias instâncias e práticas. Embora em contexto académico a investigação artística tenha surgido (num passado recente), apenas, para funcionar como alternativa à investigação científica - modelo aliás impossível de ser importado para o ensino e a prática da arte - a verdade é que o modo da investigação artística sempre existiu, mesmo quando não nomeado. Como aconteceu, por exemplo, num passado recente com a *Escola do Porto*, em linha com o grupo *Os Independentes*. Isto é, a invenção de um paradigma estético é por si só sinónimo de uma efectiva prática de investigação - implícita naturalmente à criação. Concomitantemente a prática artística em Portugal mantinha o rumo europeu e o seu grande objectivo consistia na experimentação das vanguardas e das modernidades europeias. *Ser moderno em Portugal* era justamente a consequência de uma experimentação mais radical e mais cosmopolita. Mas, e ainda na convicção da importância do paradigma da *integração das artes* (conscientemente implementado nas Escolas de Arte, e herdeira do espírito da Bauhaus), vários contributos acabam por ser decisivos para a criação de uma forte confluência na *criação de um estado da arte*. E o próprio conceito de investigação artística, que sempre surgiu associado à invenção e à descoberta de narrativas novas, colocou-se muitas vezes como vanguarda de uma prática artística. Nomeadamente, o conceito defendido por Ernesto de Sousa relativamente à *oralidade* enquanto medium da prática, isto é, a *oralidade* enquanto *Futuro da Arte*. Todavia, é muito interessante constatar as práticas artísticas distintas entre Lisboa e Porto. Se na capital, pela mão de Ernesto de Sousa, a ideia de vanguarda artística surgia mais comprometida com *acções mais informais* - daí o conceito de *oralidade* - a arte diz, ou diz-se, mais do que faz, ou faz-se; no Porto, pela mão de Carlos Ramos, a ideia de vanguarda artística surgia mais comprometida com *acções mais formais*. Não obstante, o *ser moderno em Portugal* na *Escola do Porto* tinha o entendimento de um outro cosmopolitismo europeu muito comprometido, para além de que a dimensão pedagógica e cultural foi sempre um elemento axial.

3. as *Magnas* e a prática da modernidade

Para a *Escola do Porto* seria decisivo o processo pedagógico implementado pela ESBAP a par de uma total *abertura ao moderno*. Em torno de um modelo pioneiro de dar a ver o trabalho tanto dos mestres como dos estudantes em contexto escolar, este processo de dar a ver permitiu visualizar não só o *trabalho artístico*, bem como o de fazer comunicar à cidade a *realidade cultural e artística vivida* e praticada pela Escola Superior de Belas Artes. E, sob a égide do Arquitecto Carlos Ramos, seriam criadas na ESBAP as *Magnas*.

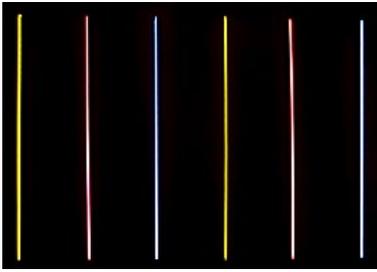
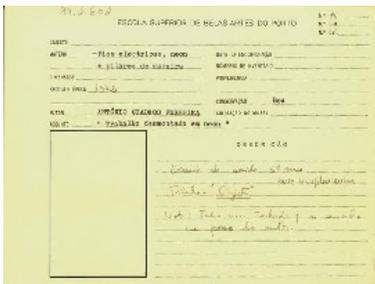


Figura 1 - António Quadros Ferreira, *Sem Título*, instalação (detalhe), ESBAP, 1972.

Figura 2 - António Quadros Ferreira, ficha descritiva da ESBAP da peça *Sem Título*, de 1972, com a informação disponível: fios elétricos, luzes de néon, colunas de madeira e um "teclado", e referência a uma boa condição dos materiais que se encontravam desmontados.



"As Magnas demonstravam o espírito comunitário da Escola, revelavam os métodos de ensino e as políticas pedagógicas das Belas-Artes, servindo também como instrumento para a comunicação da Escola com o exterior".⁶

É já na transição para a segunda metade do século XX, com a crescente agudização das contradições políticas em Portugal, e na sequência de uma situação de crescente isolamento do país no mundo, que a cidade do Porto iniciaria um *caminho de invenção de futuro*, de que se destaca a criação de uma dinâmica artística e cultural designada por *Escola do Porto*. E, no âmbito desta Escola, destaco, nomeadamente, os *Independentes*, a *Academia de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez*, os *Quatro Vintes*, a *Casa da Carruagem*, os *Encontros Internacionais de Arte*, o *Manifesto de Vigo*, o *grupo Acre* e o *grupo Puzzle*. A criação do grupo *Puzzle* é já uma consequência, nomeadamente, das dinâmicas operadas na *Escola do Porto* em estado de interacção com o país, nomeadamente, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), e a convergência facilitada pelo 25 de Abril de 1974⁷. No contexto das relações da *Escola do Porto* com o continente europeu, saliento a relação com a *Escola de Paris*, em geral, e com o *Nouveau Réalisme*, em particular. Se com o *Nouveau Réalisme* a Escola de Paris recontextualiza-se de um modo aberto, plural, em exercício de assimilação internacional de propostas outras (como a de Nice, nomeadamente), com o *Puzzle*, mas não só, a *Escola do Porto* contextualiza-se de um modo singular, democrático, em exercício de redescoberta do Novo e do Moderno (como o do *Fluxus*, nomeadamente). Bem sei que a ponte (invisível) entre Paris e Porto existiu, embora os sentidos de circulação da produção artística tenha sido (como sempre o foi) de um modo assimétrico e irregular. Se em Paris o *Nouveau Réalisme* significou uma estratégia de reiterada aliança do discurso performativo pelo lado de fora da pintura, no Porto o *Puzzle* viria a significar uma estratégia

de afirmada relação do discurso performativo pelo lado de dentro da pintura. Com efeito, a pintura permanece, ou em lógica de dissipação, ou em lógica de sobrevivência. Neste contexto, o movimento *Fluxus* corresponderá a uma espécie de zona neutra, ou espaço comum, entre Paris e Porto, entre o *Nouveau Réalisme* e o *Puzzle*. E a *Escola do Porto*, que tinha a ESBAP como motor, seria de facto o lugar da transmissão do conhecimento do Novo e da experimentação do Moderno. Por outro lado, e retornando às assumidas linguagens duchampianas e, desse modo, ao conceito de *ready-made*, nomeadamente, fui testemunha de ter convivido, enquanto estudante na ESBAP, com práticas artísticas associadas à construção de *objectos-instalações*, ou *instalações-objectos*, no interior do campo da pintura - e cito, a título de exemplo, as situações centradas nos objectos - o trabalho de João Dixo (*ready-made rectifié*), e de Joaquim Pinto Vieira (*abstracção geométrica*) -, ou as situações centradas nas instalações - o trabalho de Júlio Bragança (*máquina cinética*). Mas, num registo de maior proximidade, o meu trabalho enquanto estudante de Pintura seria muito partilhado com colegas como Vitor Pomar (no 1º ano), ou Fernando Barroso, Carlos Andrade, João Aquino, Graça Morais e Jaime Silva (nos restantes anos). O espírito de integração das artes facilitava muito a experimentação individual e colectiva, consagrando nomeadamente o desenvolvimento de conceitos muito modernistas acerca da prática da pintura. De certo modo, por via de objectos plásticos que incorporam a instalação e o movimento na dinâmica da pintura, tornando-a expandida, e pensando-a para além dos seus (i)limites. Constato hoje que, entre o fim das vanguardas europeias (nos anos 20) e o início das *escolas* (nos anos 50), muito aconteceu e que mais não foi do que um reacterar das mudanças e transformações artísticas abertas ou facilitadas pelo fim da guerra e pelos processos democráticos. E, assim, os processos artísticos caracterizados pela pintura tiveram a particularidade de instarem outras estratégias em estado de associação a disciplinas e recepções outras. Muitas vezes a própria pintura reinventa-se por via de uma inusitada metodologia de ruptura para com os seus paradigmas mais convencionais. Assim, e apenas para se citar um exemplo, salienta-se que para Jeff Wall a invenção da monocromia transformou o estatuto ontológico de toda a pintura. Independentemente desta estratégia, oriunda principalmente de Malevitch, de Rodchenko e de Klein, os anos 60 do século XX permitem configurar uma outra estratégia onde o tempo da pintura vai esculpir o sentido do modernismo formalista referenciado por Clement Greenberg e que possibilitava suscitar a responsabilidade dos artistas minimalistas no sentido de substituírem uma estética baseada sobre o primado da percepção visual por uma outra baseada sobre a percepção sensorial (o que acontecerá, por exemplo, em Robert Ryman ou em Frank Stella).

4.a expansão da pintura

No contexto do levantamento historiográfico à segunda metade do século XX português ressaltam as diversas diligências para a implementação da arte

moderna em Portugal em ligação, naturalmente, com as contemporaneidades europeias. Nomeadamente as protagonizadas por Jaime Isidoro e Ernesto de Sousa no contexto de um acérrimo combate ao anacronismo português enquanto periferia cultural e artística e incompreensivelmente desligado das vanguardas europeias. Se a norte Jaime Isidoro desenvolve um projecto coerente e consistente de múltiplas faces, a sul Ernesto de Sousa desenvolve uma acção de singular importância para a afirmação da experimentação na arte. Se no Porto, e a partir de 1954, o *Projecto Alvarez* inicia um trabalho muito meritório para a produção e divulgação artísticas das linguagens mais modernas e contemporâneas, em Lisboa a estratégia passa por um outro caminho, o do auxílio financeiro concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1957, com o intuito de se fomentar as deslocações de artistas portugueses para o estrangeiro. Nas décadas de 60 e 70, e na correspondência entre Porto e Lisboa (e disputa muitas vezes entre norte e sul), os principais grupos e ou movimentos artísticos são oriundos e ou criados no Porto. Os anos 70 são anos decisivos para o combate à posição periférica de Portugal na Europa. Em 1974 Ernesto de Sousa (em Coimbra - na celebração do *Aniversário da Arte* de Robert Filliou, *Círculo de Artes Plásticas*⁸) e Jaime Isidoro (no Porto - propõe *Perspectivas 74* na Galeria Dois⁹) desenvolvem acções que anteciparão a Revolução do 25 de Abril de 1974. Mas será apenas em 1977, através da exposição *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977), que Ernesto de Sousa sintetizará o seu projecto de criação de uma vanguarda portuguesa em diálogo estético e ideológico com as suas congéneres internacionais¹⁰, ao mesmo tempo que Jaime Isidoro promove a realização dos *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, entre 1974 e 1978¹¹. Enquanto o *Projecto Alvarez* está em marcha, Ernesto de Sousa realiza o *Encontro no Guincho*, em 1969¹². O *Encontro no Guincho* permitiu configurar a vanguarda experimental ensaiada por Ernesto de Sousa em conexão com a *Oficina Experimental do Curso de Formação Artística* da SNBA iniciada que foi um ano antes do Guincho. É certo que a vanguarda iniciada no Guincho pretendeu replicar Robert Filiou e o *nouveau réalisme* francês, por via da radical ligação da arte com a vida através, nomeadamente, do *meeting as art*. A uma distância de meio século é possível entender-se esta acção pioneira de Ernesto de Sousa, bem como a possibilidade de recepção histórica alargada ainda ao Porto, e à sua *Escola*, e em concreto com o *Projecto Alvarez*, com a *Casa da Carruagem*, e com o *Encontro de Valadares* de 1974.

Em boa verdade, falar dos anos 60 e 70 em Portugal é falar, principalmente, da *Escola do Porto*, do *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, e da *Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa*. Para a dinâmica instituída há a sublinhar as participações decisivas mas distintas de Jaime Isidoro, e de Ernesto de Sousa. Contudo, e curiosamente, Almada Negreiros não deixa de funcionar como uma espécie de denominador comum no que diz respeito à necessária transição entre diferentes gerações modernistas. Tanto Jaime Isidoro, no Porto, como

Ernesto de Sousa, em Lisboa, tiveram relações intensas e envolvimento diferentes com Almada¹³. E Almada sempre revelou uma grande generosidade e cumplicidade em instâncias variadas.

5.a arte cinética no Porto

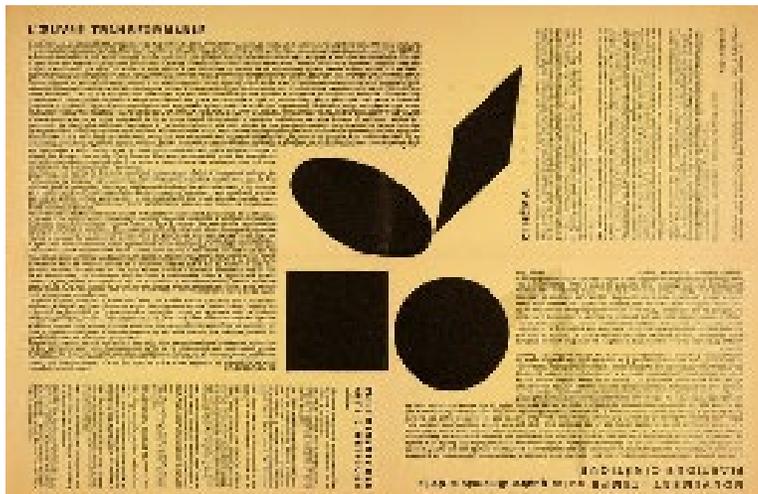
É minha intenção enfatizar a especificidade formal com a qual a *Escola do Porto* se identificou e se identifica no seu principal paradigma nodular. Isto é, a especificidade que permitiu à *Escola do Porto* caracterizar um caminho de abstracção geométrica absolutamente pioneiro. E, para esse caminho, foi importante a importação e valorização dos *postulados construtivistas*, surgidos no final da Primeira Grande Guerra, e dos *postulados da arte cinética*, que coincidiram com o fim da Segunda Grande Guerra. Com efeito, a partir das vanguardas iniciais dos anos 10 e 20 do século XX iniciar-se-ia uma deriva artística em torno do *movimento* enquanto dimensão autonomizada. De certo modo, o *movimento* - que está por detrás da arte cinética - é extravasado a partir das experiências futuristas italianas e francesas, nomeadamente as concebidas por Marinetti. Mas também, por alguns construtivistas e dadaístas, e por escultores como Moholy-Nagy e Calder.



Figura 3 - Almada Negreiros em *Almada, Um Nome de Guerra*, filme de Ernesto de Sousa.



Figura 4 - Victor Vasarely, *Manifeste Jaune*, 1955.



Pelo que, o século XX enfatizou a procura da representação do movimento como sendo uma das constantes presentes ao longo de toda a história da arte recente. Com efeito, tanto o movimento como a arte cinética que aí se suportava, aliás conceito importado da física e da química, afirmar-se-ia como corrente artística autónoma em Paris nos anos imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Se Vasarely descobre o movimento através da ilusão de óptica no campo da pintura, já Tinguely procura na máquina a expressão máxima deste movimento, dentro de uma poética que fazia a apologia de uma estética industrial. Mas a arte cinética, para além do movimento, fazia-se implicar no princípio do mecanismo ou da máquina. Com uma atitude construtora e sem a presença da máquina a arte cinética de Vasarely procurou exportar para a pintura as regras básicas de um pensamento geométrico novo. Já Nadir, através da sua *Máquina Cinética* - de 1956 - procurou o inverso de Vasarely, isto é, procurou transportar para o interior da pintura toda a lógica cinética inerente aos exercícios experimentais que, numa via mais pessoal, estavam focados no tempo cinematográfico dos *Espacillimités*. Por outro lado, e nos antípodas da construção cinética, colocar-se-á Tinguely. Com efeito, e com as suas *Meta-Matic*, Tinguely fez do movimento um princípio de desconstrução irónica da máquina¹⁴. Numa perspectiva construtiva e integradora de várias disciplinas existe o exemplo do trabalho do escultor Nicolas Schöfer, que fazia conjugar o espaço, a luz e o tempo, num mesmo objecto. Nas suas obras *luminodinâmicas*, as construções espaciais eram animadas pela introdução da luz artificial e do fator tempo programado (aliás, na sua obra mais conhecida deste autor, *Prisma*, de 1965, observa-se uma projecção animada de luzes coloridas compostas em diversificados efeitos caleidoscópicos). Em última instância o cinetismo possibilitou à pintura exacerbar a dimensão temporal no que se refere à organização do espaço pictural. Com curiosidade, refiro que fez parte da minha formação académica o conhecimento e apropriação de conteúdos ligados à *secção de ouro*, às *progressões aritméticas e geométricas*, e às *correspondências espaciais*, e de que destaco as referências bibliográficas instadas por Charles Bouleau (*La Géométrie Secrète des Peintres*), e por Matila Ghyka (*The Geometry of Art and Life*). Que revelar-se-iam, aliás, muito importantes para a configuração do meu paradigma artístico. Bem entendido que a instalação *Sem Título* (de 1972) é já uma espécie de *projecto-caminho* que iria abrir um *programa de acção* coerente no que concerne a uma ideia de construção, organização, e composição da pintura, no seu diálogo com o suporte e com o espaço do lugar.

6. cinética e *machina*

Falar-se de arte cinética, ou de cinetismo, e ou de *instalações mecânicas em movimento*, é falar-se de *cinética* e de máquina. Ao longo do século XX a máquina tornou-se num instrumento constitutivo de toda a actividade humana,

incluindo a da criação artística. É nos meados do século passado, com o virar da Segunda Grande Guerra que acontece a passagem do conceito de máquina enquanto assunto ou tema para o conceito de máquina enquanto suporte ou narrativa artística – daí a referência a uma suposta *arte da tecnologia*. Com efeito, o artista-criador, ou o artista-engenheiro mais não deseja do que provocar uma *interrogação sobre a natureza de obra de arte*. O termo *máquina* tem origem no latim *machina*, que significa invenção mas que é igualmente utilizado na acepção de « ouvrage composé avec art »¹⁵. No Pós Segunda Grande Guerra opera-se uma larga cobertura criativa sobre as descobertas científicas e tecnológicas. Não obstante a representação da velocidade pelos futuristas e, mais tarde, através da máquina ela mesma representada e tema da arte, como em Fernand Léger, esta grande via, a de uma *arte da máquina* tem na figura de John McHale, artista, teórico e investigador, um dos principais impulsionadores nos anos 60 do século passado. McHale sublinha, então, e a propósito dos artistas, que

“[...] réagissant plus rapidement et intuitivement aux changements, et moins encombré par les spécialisations académiques et les obligations professionnelles, [l’artiste] a été plus réceptif aux formes nouvelles et au potentiel technologique de notre temps. Si le Dadaïsme, le Surréalisme, le Constructivisme et leurs variantes plus récentes ont rendu la vision contemporaine sensible à la métamorphose des valeurs culturelles – souvent avec une ironie sauvage et corrosive – ils ont aussi fourni une mythologie pratique de la machine et donné un aperçu de son potentiel créatif”.¹⁶

No contexto do que poderá ser designado por *máquina como arte*, ou *arte como máquina*, os tumultuosos anos 60 do século passado parecem requerer o conceito de arte como “un générateur d’interaction, un accumulateur de changement, une machine à produire du happening, un déclencheur d’aventure » (John McHale); e também como « production industrielle de la matière même du rêve » (Arnauld Pierre). A relação da arte com a máquina, ou mesmo a designação de *arte-máquina*, encontra em Tinguely e em Schöfer os seus principais expoentes. Se em Tinguely coloca-se mais a acção de um movimento caótico e até auto-destrutivo, em Schöfer será o contrário, isto é, o movimento de uma acção cinética, abstracta e inútil. Não obstante, não deixa de haver lugar a iniciativas conceptuais ou lugar a formas de performances artísticas, bem como daquilo a que se poderá designar, em registo mais confortável porque aberto, de *arte virtual*. Ou, a possibilidade de desmaterialização total e a relação com a tecnologia como interface. Regressando ainda ao contexto do ensino artístico pós-Bauhaus é impossível não se falar de Thierry de Duve a partir dos anos 90, justamente quando se iniciam as reformas do ensino superior artístico e a integração ou não das Escolas de Belas Artes nas Universidades. Se em Portugal a realidade foi a do caminho da integração na

Universidade, na Europa, e particularmente em França, o caminho foi diferente, com a instituição reformulada dos programas não integrados e integrados. Assim, Thierry de Duve, autor militante do *ensino artístico* (e não da educação artística) teve o intuito de promover a construção de reformas com o objectivo muito concreto de *formação de artistas plásticos* – através de uma análise da transmissão de conhecimentos como condição da criação, não apenas na perspectiva da praxis, mas também na perspectiva da história e da teoria. Obra seminal, a de Thierry de Duve, sobre a reflexão em torno da *escola de arte*¹⁷. Aliás, o paradigma de ensino artístico, defendido por Thierry de Duve, nem sempre foi suficientemente compreendido. Em Portugal, nomeadamente, onde se confundiu muitas vezes com o ideário de educação artística, em estratégia que suscitou e suscita ainda um caminho de manifesto oportunismo político e facilitador no que diz respeito a uma acção de persistente reducionismo de valores éticos e estéticos no campo das Belas Artes, Artes Plásticas e ou das Artes Visuais.

7. a *machina* como deriva artística

Ao longo do século XX a máquina constituiu-se num elemento maior da nossa civilização integrando-se em todos os domínios da actividade humana, inclusivé da criação artística. Se nos primeiros decénios do século XX foi instituído um importante campo de reflexão sobre a relação entre arte e máquina, será apenas com o fim da Segunda Grande Guerra que se cumprirá uma clarificação necessária – a máquina deixa de ser uma fonte de inspiração ou tema, para passar a ser um *objecto central* para muitos artistas. Equaciona-se a possibilidade de uma *arte da tecnologia*, e mesmo a possibilidade das próprias obras de arte tornarem-se *máquinas*. O *artista-engenheiro*, nomeadamente, faz uso de um novo contexto histórico para interrogar a natureza mesma da obra de arte. A *máquina*, para além de introduzir uma lógica nova no discurso artístico, estimulou uma *reflexão retrospectiva, proteiforme e livre* suscitando um conhecimento novo na relação cultural com o homem, na sequência do que diz Juliette Bessette¹⁸. O sentido moderno do termo máquina, que se faz associar com a técnica (veja-se o caso da máquina cibernética) aparece muito tardiamente. Com efeito, a palavra *máquina* tem a sua origem no latim *machina*, que significa invenção mas que é igualmente utilizado na acepção de “*ouvrage composé avec art*”.

Não obstante, nos primeiros decénios do século passado foram desenvolvidas várias reflexões alusivas à importância da *máquina* num contexto de renovada Revolução Industrial, mormente pela Bauhaus. Walter Gropius exprimiria, em meados de 1920, que « Le Bauhaus a la conviction que la machine est le médium de la création moderne et il s'emploie à l'accepter »¹⁹.

Nos anos 50 e 60 Paris constitui-se no epicentro de uma consciência moderna no âmbito de uma *art machinique* ou *proteiforme* onde o artista suíço Jean Tinguely e o artista húngaro Nicolas Schöffer serão os principais

actores. Um dos pontos centrais da análise do tema da *máquina* na arte situou-se no MoMA de New York no inverno de 1968-1969, através de uma exposição que teve como título explícito *The Machine as seen at the end of the Mechanical Age*, o que viria a permitir aos historiadores de arte uma permanente revisitação a este evento para se questionar a *presença da máquina na arte*. A presença de uma *ideologia da máquina* na construção e narrativa do objecto artístico implicou uma definição variável na sua própria designação. Desde a definição de «la machine comme art», de «l'art machinique» ou ainda de «l'art comme machine», a verdade é que os tumultuosos anos 60 do século passado foram muito ricos em termos de afirmação de uma história da arte presente activa e participada. O que levaria, críticos como nomeadamente Andres Pardey, a dizer que «l'art est un générateur d'interaction, un accumulateur de changement, une machine à produire du happening, un déclencheur d'aventure»²⁰.

“Nous avons vu s'établir une forte relation symbiotique entre la machine mécanique et la machine électronique qui, tantôt individuellement, tantôt jumelées – comme dans le cas de la voiture autonome – continuent d'occuper une place de plus en plus prépondérante dans nos vies quotidiennes. Si l'empreinte physique de la machine dans nos vies continue de s'accroître, c'est bien durant la période du milieu du XXe siècle – la période même de l'Age d'Or de la machine comme art – que l'homme a pris conscience de l'ampleur de l'envahissement de son environnement écologique”²¹.

Voltando a Portugal, à ESBAP, e à *Escola do Porto* dos anos 60 e 70 do século passado.

Naturalmente que em 1972 apenas conhecia vagamente os nomes de Jean Tinguely e Nicolas Schöffer, embora desconhecendo a importância real da máquina no processo artístico



Figura 5 - Pontus Hulten durante a instalação da exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, Nova York, 1968. Ao redor, obras de Claes Oldenburg e Thomas Shannon. Fotografia: Shunk-Kender J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2014.R.20).

Figura 6 - Jean Tinguely em 1963 com uma sua obra da série *Eos* em processo de realização. Fotografia Creative Commons © ErlingMandelmann.ch.



da pintura, não obstante conviver com o pintor Júlio Bragança, meu colega na ESBAP, que apresentaria mais tarde (nos anos 80) um trabalho de Grande Composição para as suas Provas de Agregação constituídas que foram por uma *Máquina ou Estrutura Cinética* com pintura dentro. Se em 1972 possuía já algum conhecimento sobre a arte cinética no processo artístico da pintura, a verdade é que sempre me interessou uma perspectiva de integração das artes que não fosse exclusiva apenas da Pintura, Escultura e Arquitectura existindo, assim, um espírito óbvio de integração das artes: em boa verdade, o *objecto-instalação* de 1972 é uma espécie de bissectriz entre um antes e um depois - conclui um processo, e inicia um caminho. Pese embora o contexto cultural e pedagógico muito fortes vividos na ESBAP a verdade é que muitas das referências artísticas contemporâneas, que eram acontecimentos pioneiros nos anos 60 tanto na Europa como nos EUA, não foram do meu oportuno conhecimento à época. Numa acepção mais ampla e não exclusiva apenas do âmbito da pintura, registo o impacto da música minimalista de Steve Reich no meu trabalho artístico. Nomeadamente a obra *Piano Phase*, para dois pianos ou marimbas, de 1967 (justamente quando inicio a minha formação na ESBAP). Aliás, só bastante mais tarde conhecerei alguma da obra de Reich, tornando-me seu admirador e até reconhecendo nos seus trabalhos algum pensamento plástico fazendo com que pintura e música pudessem percorrer e cohabitar caminhos comuns ou paralelos, como viria a defender mais tarde. Sublinho a natureza minimalista e serial da música de Steve Reich com a qual me identificaria (e que viria a ser responsável pela minha aproximação posterior a Cândido Lima²²), bem como a música de Johann Sebastian Bach, nomeadamente a composição *The Goldberg Variations*, de 1742, pela pertinência da organização e estruturação musical que viria a importar mais tarde para as minhas sequências pictóricas.

8. Tinguely, Paris e o resto

À data, anos 70 do século passado, conhecia as instalações *mobiles* de Calder e dos construtivistas russos, mas não conhecia ainda o trabalho de Tinguely. O que aconteceria apenas bastante mais tarde (*Centre Georges Pompidou*). Mas recorrer hoje à obra de Tinguely parece-me fundamental, na medida em que é possível deste modo equacionar pelo lado de dentro da investigação artística as questões muito processuais do fazer artístico. Em Jean Tinguely o princípio do cinetismo é um dos princípios cruciais, entre outros, de todo o processo artístico. Mas não é, porventura, o principal. Processo que ultrapassa o simples plano dimensional, pois, mais do que o plano-suporte, o *objecto* artístico, ou presumidamente artístico, é, sintomaticamente, o *objecto* plural onde o cinetismo também intervém, perseguindo uma ideia geral - de *ordem*, como uma das referências umbilicais que liga o *objecto* à arquitectura - no sentido mais amplo do termo. Mas, mais do que cinetismo, ou escultura, ou pintura, ou mesmo arquitectura, o *objecto* pretende possuir

uma expressão eminentemente urbana. Por isso, objecto de uma *cidade*: objectos (de um espaço, de um lugar) que manipulam, não representações, mas a variabilidade de imagens como matriz de um objecto segundo que, por possuir movimento, se transformam em obras de arte, porventura pinturas e ou esculturas. Talvez mais esculturas do que pinturas. *Esculturas acção?* *Esculturas espectáculo?* Objectos que, abdicando do sentido do *happening* (americano), conduzem o espectador a uma acção programada, ou programável²³. Os objectos-esculturas-pinturas de Jean Tinguely são isso mesmo: objectos complexos, portadores de um sentido determinado pela essência do cinetismo. Mas é justamente o mesmo movimento que sustenta os *mobiles* de Calder que prosseguem em Tinguely, restringidos a registos vários, cinéticos e sonoros, e que prosseguirão, de uma outra maneira, em Ricky. Mais do que objectos, trata-se, efectivamente, de espectáculos, pois os objectos, em movimento, ou debitando movimento, discorrem a partir de um programa um discurso cénico (antes de ser cinético), com cinetismo – seguramente, onde se concilia *acaso* com o *fantástico*.

A arte de Tinguely é, por natureza, uma arte da dissipação anunciada²⁴. Dissipação de uma acção do discurso estético, e ou de um discurso da acção artística. A natureza artística não existe no objecto, ou no objecto-escultura-pintura, ou no objecto-espectáculo, existe sim naquilo que ele produz, existe no sentido suscitado pelo efeito. Mas, mesmo o efeito, esse, é único e, consequentemente, efémero. Se Duchamp nega a arte, desde as suas causas, Tinguely nega a arte, depois dos seus efeitos. Mas as máquinas de Tinguely (ou objectos) replicam, a cada instante, possibilidades novas e únicas de acontecimentos em definitiva dissipação. Tinguely, como Yves Klein, ou como Arman, é um dos precursores da renovada ideia de *morte da arte* que, anunciada, nunca aconteceria. Tinguely, de certo modo, utiliza (não intencionalmente) o *happening*, não para o



Figura 7 - Peter Aidu interpretando *Piano Phase*, de Steve Reich, em 2013.

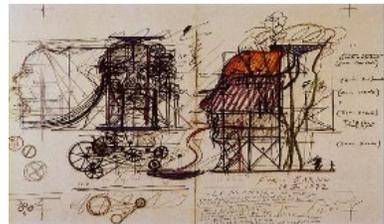


Figura 8 - Jean Tinguely. *La tête, ou le monstre dans la forêt (estudo)*, desenho. 57,7 X 2,5 cm, 1972.



Figura 9 - Jean Tinguely e Yves Klein no Pátio do Impasse Ronsin com *Excavatrice de l'espace* e *La vitesse totale*, 1958, foto de Martha Rocker.

perpetuar, ou para perpetuar a ideia de objecto convencional de arte, mas sim para o negar, para o destruir²⁵. De qualquer modo, é possível compreender-se que por detrás dos objectos de Tinguely colocam-se questões tanto pragmáticas como programáticas de fundado interesse. O recurso ao movimento e à máquina. Mas também o recurso a uma arte eminentemente conceptual que se faz habitar em estado de processo. Assim, o processo parece ser mais importante do que o resultado. Aqui se questionando, designadamente, *o lugar da investigação, ou não*, na problemática e no contexto da produção artística.

9. Exame de Saída, ainda

Sem Título, de 1972 (peça que seria reabilitada em 2007, e reexposta na Cooperativa Árvore em 2012), colocar-se-ia como uma espécie de *programa inicial aberto*, onde seria possível, em momentos posteriores, a alocação de *grandes questões matriciais*, como as relativas à construção de estruturas ortogonais com o recurso (implícito) à razão dourada e à série de Fibonnaci, à adopção de progressões aritméticas e geométricas, e ao recurso à prevalência da cor sobre a forma. Com efeito, estabelecer-se-iam âncoras metodológicas principais que conduziriam a uma consciência maior sobre os propósitos daquilo a que se designaria, mais tarde, por investigação artística, ou seja, as consubstanciadas por uma *memória em torno de um pensamento em pintura*, onde o *fazer* e o *dizer*, picturais, permitem uma recepção maior a propósito das implícitas ou explícitas *narrativas artísticas*.

Assim, a pintura enquanto linguagem-mãe de um suporte inicial tornou-se e torna-se expressão disciplinar onde a dimensão temporal acresce para além e em diálogo com a dimensão espacial. O movimento, oriundo ou não da *arte cinética*, oriundo ou não dos *mobiles*, não deixou nunca de ser protagonista de uma estratégia de representação, qualquer que fosse a natureza da sua narrativa. Assim, e depois da *Máquina Cinética* de Nadir Afonso (1957), *Sem Título*, ou *Instalação de Luz* (1972) como que replica em movimento sequencial mas irrepetível um programa temporal onde o movimento não reside num *exercício de deslocação* de elementos pictóricos ou visuais, mas reside antes num diálogo de luz e de espaço (por isso escultórico e pictórico) onde a *linha de luz vertical* (conjunto de 6 linhas, 2 em amarelo, 2 em vermelho e 2 em azul) aparece e desaparece, ora acende ora apaga tendo como espaço de fundo o negro absoluto. *A máquina é o programa* que orienta o funcionamento da instalação.

Uma vez operado o processo de completa reabilitação da peça em 2007, e que ocorreu com o apoio da fábrica da Neolux (que esteve envolvida na construção inicial, em 1972), aconteceria mais tarde, em 2012, a reapresentação da peça *Sem Título* num projecto colectivo na Cooperativa Árvore, no Porto, por iniciativa da FBAUP, e com o título de *Pintura ou Não?* Esta exposição reunia, com efeito, um conjunto grande de objectos artísticos de pintores que assim concluíam os seus cursos de Pintura na então Escola Superior de

Belas Artes do Porto e que, de alguma maneira, corresponderam a trabalhos seminais no que dizia respeito a projectos experimentais e cinéticos, em linha com o espírito da *Escola do Porto*.

10. projecto, processo, pensamento

O *objecto-instalação* que me interessa agora equacionar e questionar à luz da recepção, a da época e a dos nossos dias, algumas datas cruciais. Para além do ano de 1972 (data da concepção, realização e apresentação), outras duas datas existem, o ano de 2007 (data da reabilitação da peça), e o ano de 2012 (data de reapresentação na *Cooperativa Árvore* no âmbito do projecto colectivo *Pintura ou Não?*). Embora tratando-se de um exame de saída ou de conclusão do curso Complementar de Pintura da ESBAP, esta peça apenas foi divulgada por duas vezes, e em ambas as vezes, na *Cooperativa Árvore*. A primeira vez, em 1972, para efeitos de avaliação académica, e a segunda vez, em 2012 (40 anos depois), no contexto de um projecto expositivo colectivo. Este meu trabalho, depois da sua montagem e apresentação inicial na *Cooperativa Árvore*, em Maio de 1972, foi posteriormente desmontado e os diversos componentes armazenados nas reservas do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Foi muito importante a cedência, em 2007 (35 anos depois da apresentação), e no contexto do processo da reabilitação, da totalidade da documentação original que esteve sempre na minha posse - documentação esta que, composta por 38 folhas, 27 folhas em A4 e 11 folhas em A3, permitiu revelar o processo da peça, seja em termos conceptuais, seja em termos funcionais. Deste modo, e para Filipe Duarte, autor do referido processo de reabilitação, que decorreria em 2007, tratou-se de uma "(...) obra peculiar e inovadora no seu contexto académico, um estudo de luz, cor e movimento na forma de uma instalação com luzes de néon (...)"²⁶.

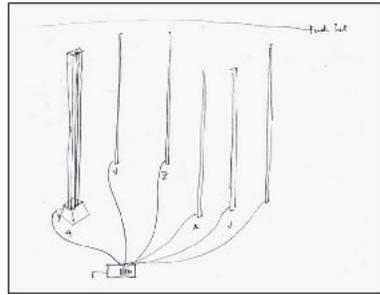


Figura 10 - António Quadros Ferreira, *Sem Título*, instalação, ESBAP, 1972. *Esboço da visão geral da peça*, desenho de Filipe Duarte realizado a propósito do processo de reabilitação, FBAUP, 2007.

António Quadros Ferreira, Sem Título, instalação, ESBAP, 1972.

Figura 11 - estrutura conceptual geral da instalação, acervo FBAUP - Folha A4 6/27.

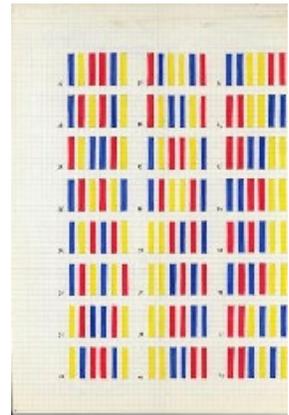
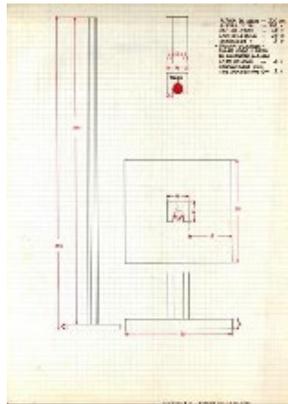
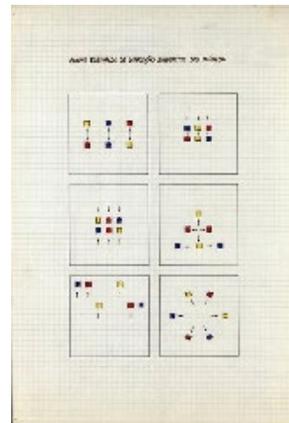
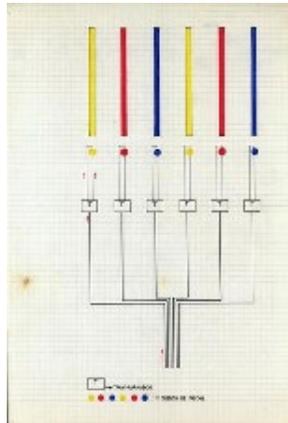
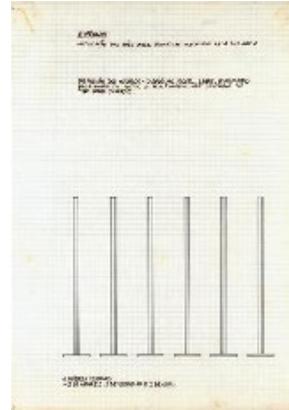
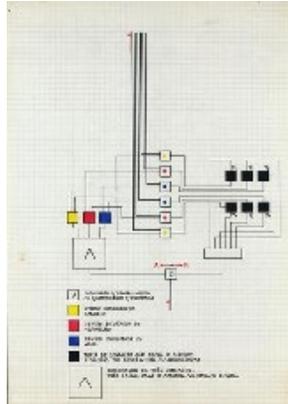
Figura 12 - estrutura conceptual (tubos de néon e transformador), acervo FBAUP - Folha A4 4/27.

Figura 13 - organização morfológica de uma peça da instalação, acervo FBAUP - Folha A4 1/27.

Figura 14 - esquema das 6 peças da instalação, acervo FBAUP - Folha A4 2/27.

Figura 15 - estrutura de cada uma das 6 peças da instalação, acervo FBAUP - Folha A4 1/27.

Figura 16 - possibilidades de funcionamento das 6 peças da instalação, acervo FBAUP - Folha A4 2/27.





António Quadros Ferreira,
Sem Título, ESBAP, 2007.

Figuras 17, 18 - Reabilitação da
peça na Neolux: 6 transformadores
e feixe de cabos, 2007.

Figuras 19, 20 - Reabilitação da peça na
Neolux: programador e teclado, 2007.

António Quadros Ferreira, Sem
Título, instalação, ESBAP, 1972.

Figura 21 - Reabilitação da peça na
Neolux: na caixa do programador
e teclado os fios desconectados
foram reconectados à sua posição
original, e o aparelho eléctrico foi
totalmente limpo e lubrificado.

Figura 22 - Reabilitação da peça
na Neolux: avaliação da condição
dos tubos de luz neon, 2007.

Figura 23 - Reabilitação da peça
na Neolux: avaliação da condição
dos tubos de luz neon, 2007.

Figura 24 - Reabilitação da peça
na Neolux: tubos de luz neon
azul de 1972 e 2007.





Figuras 25, 26, 27 - António Quadros Ferreira, Sem Título, instalação, ESBAF, 1972.

Montagem da peça em 2012, para a exposição Pintura ou Não, na Cooperativa Árvore, Porto. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=E0lttiw6ZHg>

A montagem, que contou com a presença do artista, foi levada a cabo por Sara Pinheiro, Sofia Romualdo, Tiago Cruz e André Oliveira (Filmagem e Edição: Sofia Romualdo, Música: "Baby" by cdK <http://ccmixter.org/files/cdk/21929> (licensed under a Creative Commons license): <http://creativecommons.org/licenses/b...>)

O *objecto-instalação* de 1972 é um objecto de pintura, ou não? Certamente que sim. Contudo, é da sua própria natureza a procura de uma desejada pluridisciplina - não porque seja o resultado leviano de uma certa sugestão de oportunismo -, antes a consciência de um trabalho que desenvolve sequencialmente uma abordagem de coerente investigação. Dito de um outro modo, estou em crer, hoje, que o *objecto-instalação* foi o resultado natural de um processo de ensino-aprendizagem culminante de um exercício curricular conjunto que teve na pintura o ponto de partida de uma deriva investigativa - na altura a consciência sobre a deriva investigativa seria mínima ou mesmo nula.

11. a memória de um *continuum*

Não querendo exceder-me em redundâncias, incompatíveis com o âmbito deste trabalho, desejo pensar o impacto que a peça *Sem Título* teve, em duas principais variáveis - a do *Exame de Saída* que serviu como *conclusão* do Curso Complementar de Pintura da ESBAP, e aí fechando um processo de ensino e aprendizagem, e a do *começo* de um caminho, e aqui abrindo um processo de identidade e de experiência. Depois da minha participação na Exposição *50 Anos de Arte Contemporânea Portuguesa* realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1969, e da participação na Exposição *Colectiva 20 Artistas Contemporâneos Portugueses* no Museu Hudson River de Nova Iorque, em Março de 1971, na sequência da *Exposição Mobil de Arte*, em Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, no ano anterior (Novembro de 1970), surge a instalação *Sem Título*, em 1972, depois da *primeira variável*. A que sucederá, no âmbito da *segunda variável*, não só a minha primeira exposição individual na Galeria Espaço, no Porto, exposição com o título *Sequências de Base* e constituída por 20 desenhos (catálogo com um texto de Fernando Pernes), em Maio de 1973, como a realização de outros trabalhos. Neste sentido, e até para

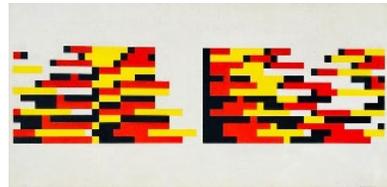


Figura 28 - António Quadros Ferreira
Composição Pr 3, esmalte sobre
aglomerado 120,5 x 120,5 cm,
1973, Col. Museu Nacional de Soares
dos Reis. Depósito Na Fundação
de Serralves desde 1990.

Figura 29 - António Quadros
Ferreira, Composição, acrílico sobre
tela colada em MDM, 60x120
cm, 1974, Colecção do autor.

se enfatizar o *sentido radicalmente aberto da instalação* de 1972 proponho algumas referências e proximidades com outros exercícios, bidimensionais, nomeadamente: *Composição*, de 1974, *Profundidade*, de 1984, e *Estudo para Metamorphosis*, de 2010. Deste modo, entendo existir nestes trabalhos uma mediada linguagem abstracto-geométrica coerente e que desenvolvem alguns dos aspectos contidos no enunciado apresentado na instalação de 1972. Embora o *objecto-instalação* de 1972 assuma um suporte diferente e fundador da *pintura sobre tela*, a verdade é que o paradigma que aí é enunciado vai ser reiteradamente adoptado como arquétipo conceptual. Assim, é suposto que a emergência de um mecanismo de criação artística seja o resultado de uma razão instalada e preenchida entre a ideia de *forma geométrica*, que quase prescinde das cores primárias (e secundárias), e a ideia de *cor essencial*, que parece prescindir das formas geométricas. Concomitantemente, a pintura, ou a sua memória e pensamento (que não deixará de persistir), advém de uma organização conceptual - mas também de ritmo, escala e tamanho. E, pensada de modo serial e sequencial, adopta registos aritméticos de associação ou correspondência de relações (cromáticas) de teor permutacional e matemático, não deixando de veicular um pensamento maior e mais amplo que tanto tem de criação como de investigação. Aliás, a pergunta - transversal ao longo deste ensaio - é a de que existirá ou não existirá investigação artística enquanto instância separada da criação artística e, por outro lado, se o objecto-instalação *Sem Título*, de 1972, é por si só um exercício (e tese) de investigação que parece *condicionar o acto artístico*. Sim ou não? Naturalmente que a partir do objecto-instalação *Sem Título*, de 1972, pretendi dar a ver a formulação de um caminho de afirmada convicção - de um *pensamento-acção* - configurado numa pintura geométrica onde a sua estrutura convive e integra o paradigma da *Escola do Porto*. O que quer dizer, um exercício de pintura geométrica que se supõe em estado de permanente mutação ou em estado de permanente preparação oficial que medeia o *fazer pensar de um dizer o pensar*. Desse modo, o *objecto de luz*, que a instalação de 1972 revela, terá sido um ponto de partida que, não resolvendo a equação da arte (a arte não se resolve por equações), permitiu e permite em permanência *pensar a pergunta da pintura como pergunta de um devir*.

Com efeito, o meu entendimento acerca do suporte enquanto lugar de ocupação e de fazer habitar a pintura é de compromisso. Não considero o suporte como um lugar passivo ou neutro, maior ou menor, exclusivo ou inclusivo, mas também não condiciono o objecto da pintura ao tamanho e escala do suporte (uma espécie de compromisso entre o que acontece com as estratégias de Nadir e de Lanhas para o suporte, por exemplo). E, evidentemente, a organização de *sequências narrativas* que se desdobram, repetidamente, em sequências horizontais. As referidas sequências têm um princípio e um fim, pelo que a estrutura ou composição da pintura implica o *lado esquerdo como começo de todas as narrativas*, e o *lado direito como lado que interrompe*

as mesmas narrativas que, em boa verdade, podem continuar a viver fora do espaço físico do suporte. Existe aqui, reduzido que está ao espaço bidimensional, uma espécie de compromisso entre o *conceito de espacillimité nadiano* - de que a *Máquina Cinética*, de 1956, é paradigmático, e o *conceito de mouvement* de Vasarely. Esta estratégia implica a adopção de uma constante formal - normalmente por via da *forma rectangular* -, para que seja possível acrescentar-lhe valores dimensionais de acordo, nomeadamente, com os *contrastes de quantidade* ou de *Goethe*. Mas esta estratégia composicional pode decorrer num outro âmbito onde os lados do suporte são imutáveis, isto é, onde tudo acontece, ou parece acontecer, no interior da *planta* e ou da *tela*. A *estrutura da planta de uma pintura* vive então de estudos preparatórios de implementação e visualização prévias, pelo que o padrão existente será de fácil explicação ou compreensão. Os resultados acontecem por via da aplicação de uma regra que se constitui em organizações numéricas e binárias, em articulação entre cor e lugar, principalmente. Mas não só. A composição é a organização das tensões, organização que se deseja eficaz, e que mais não é do que a soma dessas mesmas tensões desejadas e ordenadas. Gestão entre forças centríptas e centrífugas, é na convergência e na divergência que as formas são constitutivas de um exercício de gestão no interior de um plano original ou suporte. Por isso, o plano original corresponderá sempre a uma limitação deliberada de uma porção de universo sobre a qual a composição se faz. Em presença de uma estrutura ortogonal, onde as diagonais harmónicas e discordantes têm liberdade funcional, as formas terão como intuito a acentuação ou a compensação dos elementos de organização da composição. Tanto no trabalho de 1972 como no de 2010, existirão aquilo a que se poderá definir por leis ou regras de composição. O exercício de composição - que *Sem Título* de 1972 abriu - seria com efeito muito estabilizado na obra *Profundidade* de 1984, por exemplo, isto é, pela compreensão do conhecimento e do resgate de algumas das condições da organização espacial que no Renascimento seriam instituídas. Mas que, em *Etudo para Metamorphosis*, de 2010, se confirma plenamente. Deste modo, o acto de compor acabaria por oscilar, então, no âmbito de relações tríades, entre *reunir, acumular, e compor* (Alberti), entre *sacrificar, subordinar, e generalizar* (Denis), entre *suprimir, diminuir, e exagerar* (Lhote), entre *recolher, escolher, e agrupar* (Whisther), e entre *desejar, optar, e condicionar* (Valéry).

12. pensar a pintura, a viagem de um começar

Em boa verdade, o trabalho-instalação *Sem Título*, de 1972, é o resultado natural de um longo processo de maturação. Não se tratou de uma deriva isolada ou avulsa, antes a aplicação de um trabalho curricular e experimental ao nível de várias disciplinas, que não apenas a da pintura. Destaco as disciplinas da fotografia, da animação e do cinema. Mas a pintura permaneceu no interior deste trabalho que, para culminar-se em *objecto-instalação*, teve necessidade

de recuperar outras valências, exteriores, como a do volume e a da máquina. As minhas referências mais próximas à época estavam centradas na Bauhaus e no construtivismo russo - evidentemente que o meu projecto conceptual estava implicado pela geometria. E a este propósito, lembro Kandinsky, Mondrian, Malévitch, e Vasarely, entre muitos outros autores²⁷. Mas estes tinham o significado de pensarem a pintura fora dos seus limites mais convencionais. Com o recurso a uma certa *arquitectura funcional* - que se fazia associar na ideia de construção de uma imagem em movimento. *Objecto-instalação* em que arquitectura, escultura e pintura convivem em estado de *integração das artes*. Este *objecto-instalação* possui uma *geometria variável em si mesma* na medida em que as dimensões físicas estão determinadas para cada uma das 6 peças, mas podem variar na sua relação ou intermediação. As 6 peças verticais de luz néon (2 peças para cada uma das 3 cores primárias de luz) são passíveis de se associarem entre si segundo combinações distintas. Para além de que o funcionamento da luz deste *objecto-instalação* pode assumir 3 possibilidades diferentes de acendimentos. Assim, a luz pode ser fixa ou intermitente, o lugar da luz pode ser regular ou irregular, e o movimento da luz (que implica a existência de uma máquina) pode ser automática ou manual - isto é, o movimento da luz pode ser proposto segundo um programa previamente estabelecido, ou pode ser manipulado pelo espectador a partir das 6 teclas existentes na máquina: cada uma das teclas corresponde naturalmente a uma cor. Enquanto programa de aberto e de caminho, a peça *Sem Título* acaba por abraçar propósitos que se assumiriam posteriormente em estratégias de construção pensada da pintura. Direi, hoje, numa perspectiva já de bastante distanciamento e de retrospectção, que os aspectos talvez mais presentes no arquétipo do meu trabalho, o da *seriação* e o da *repetição* - ou a *repetição que jamais se repete* -, são anunciados já em 1972. Isto é, os aspectos que se ligam à composição e à organização do espaço da pintura estão implicitados em dimensões que são as do programa, do movimento, do ritmo, da cor, do espaço, do contraste, e do espaço, nomeadamente²⁸.

Com efeito, a peça de 1972 tem várias particularidades: (1) é uma instalação, (2) é um objecto que envolve várias dimensões - a espacial e a temporal, e (3) é uma obra que propõe uma relação próxima entre narrativas diferenciadas - a *narrativa do artista*, e a *narrativa do receptor*. Com efeito, este projecto construído em 1972 e em contexto académico, aparentemente abdica do *estado da pintura*, mas só aparentemente, acabando por comungar de uma outra cabal intenção: a de suscitar uma interacção com o receptor ou com o espectador participante. Daí que, e para além da plasticidade da montagem - sequência dos seus seis elementos escultóricos de luz, o *acendimento da luz* e do *movimento cinético* poderiam acontecer de dois modos distintos: (a) o do proposto por um programa previamente definido pelo autor-artista, e ou (b) o do criado espontaneamente por cada um dos participantes-receptores através do acesso a um *teclado de acendimentos convencional*, o que

permite a construção e interpretação de uma música de luz, fazendo questionar, por isso, muitos problemas ligados com narrativas participativas e colaborativas. Este projecto pretendeu, assim, desenvolver o questionamento de muitas permissas e paradigmas. Mas, a verdade é que o objecto fez-se, mas as suas consequências ao nível da leitura e recepção ficaram aparentemente por fazer ou cumprir. Muito possivelmente não estariam reunidas, à época, as condições para o efeito. Contudo, e não obstante, parece-me que a peça *Sem Título* permanece ainda hoje por dizer, isto é, o *Exame de Saída*.

Porto, 22 de Novembro de 2022

Notas

1 O título deste ensaio apropriase, deliberadamente, do “exame de saída”, obrigatório para a conclusão, tanto do Curso Geral, como do Curso Complementar, das Escolas Superiores de Belas Artes do Porto e de Lisboa. Com efeito, em 1950, a Lei nº 2.043, de 10 de Julho, propõe as bases da reorganização do ensino nas escolas superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, e em 14 de Novembro de 1957 são publicados os decretos-lei nº 41.362 e nº 41.363, que aprovaram os quadros de pessoal e promulgaram o Regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes, respectivamente. Aliás, a solução curricular do “exame de saída” preconizada na organização curricular das ESBAS vai permitir que, no Porto, “as décadas de 50, 60 e inícios de 70, [passem a representar] na história da FBAUP um dos períodos de maior liberdade e tolerância, quer pedagógica, quer ideológica (...) Este ambiente de abertura (...) incentivou (...) à liberdade de expressão, à experimentação de novas técnicas e materiais (...)”, como refere Cláudia Garradas (in *A Coleção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Génese e História*

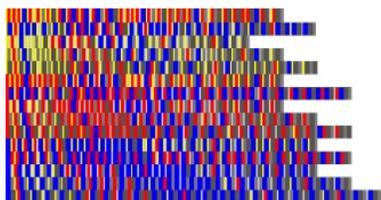


Figura 30 - António Quadros Ferreira, Esboço para Profundidade, provas de agregação em Pintura, ESBAP, 1984.

Figura 31 - Antonio Quadros Ferreira, Sem Título, técnica mista, 60x56cm, 2002.

Figura 32 - António Quadros Ferreira, Estudo para Metamorphosis, 2010.

de uma *Colecção Universitária*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais, FBAUP, Porto, 2008, p.73).

2 Citação escolhida por Isabel Alves para contextualizar a sua apresentação na Aula Aberta que ocorreu na FBAUP, em 26 de Maio de 2011, a convite do DAD, Doutoramento em Arte e Design, e que corresponde a uma afirmação de Almada Negreiros aquando dos preparativos do mixed-media de Ernesto de Sousa, *Almada, Um Nome de Guerra, 1969-1973*.

3 Victor Vasarely, in *Manifeste Jaune*, exposição “Le Mouvement”, Galeria Denise René, Paris, 1955.

4 Sobre a questão da *oralidade na arte*, e a possibilidade de ser compreendida à luz de uma investigação artística radical e livre, sublinho o legado de Ernesto de Sousa. Desde logo a publicação em 2011 do livro *Oralidade, Futuro da Arte?*, da Editora Escrituras, Colecção Ponte Velha, São Paulo (Brasil), colectânea de textos de Ernesto de Sousa escritos entre 1957 e 1987, e que conta com um prefácio de José Miranda Justo, Caminhando por um Círculo Imperfeito – Ernesto de Sousa: Estética, Palavra e Tempo. O título deste livro refere-se a um ensaio-comunicação apresentado no 1º Encontro de Críticos de Arte Portugueses no Centro Nacional de Cultura, Lisboa, em 1968.

5 Aliás, o Arquitecto Carlos Ramos ingressou como professor de Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto, em 1940, tornando-se diretor entre 1952 e 1967. Segundo José-Augusto França “Ali exerceria uma considerável influência docente e profissional que lhe diminuiu as possibilidades de obra” (in *História da Arte em Portugal: o Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 89). Arquitecto, urbanista e pedagogo, Carlos Ramos foi um dos pioneiros do movimento moderno na arquitetura portuguesa, juntamente com Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco, Cristino da Silva e Jorge Segurado. Se a sua obra inicial revela o desejo de sintonia com as tendências avançadas da arquitetura

internacional das primeiras décadas do século XX viria a aproximar-se mais tarde de um registo mais tradicionalista e de acordo com o *estilo oficial do Estado Novo*. Não obstante, o Arquitecto Carlos Ramos exerceu uma influência determinante sobre várias gerações na medida em que quer enquanto professor, quer enquanto director da EBAP, soube envolver todos os intervenientes do processo educativo para um projecto artístico aberto: “Carlos Ramos foi um professor admirável e infatigável defensor dos princípios modernos”, segundo Carlos Duarte (In *Arquitetura em Portugal no Século XX: do modernismo ao tempo presente*. In: A.A.V.V. (coordenação Fernando Pernes). Panorama Arte Portuguesa no Século XX. Porto: Campo de Letras / Fundação de Serralves, 1999, p. 361.

6 *Vistas de Exposição* é uma exposição sobre a história das Exposições Magnas da Escola Superior de Belas Artes do Porto patente no Pavilhão de Exposições da FBAUP, entre Dezembro de 2020 e Março de 2021. As dezasseis Exposições Magnas ocorreram entre 1952 e 1968, no início de cada ano lectivo, onde eram reunidos e apresentados trabalhos escolares concretizados no ano letivo anterior, dos estudantes e mestres da Escola nas áreas da Arquitectura, Escultura e Pintura. Aliás, em *Vistas de Exposição* – sobre a história das 16 Exposições Magnas – é possível a observação de fotografias inéditas dos acervos documentais da FBAUP e da Casa da Imagem dos fotógrafos Teófilo Rego, Platão Mendes e Tavares da Fonseca.

7 Porque assumiu um papel de charneira, incluindo o das relações entre Porto e Paris, a realidade do *Puzzle* é bem mais complexa, e viria a envolver directa ou indirectamente outras instâncias artísticas, como a do *Nouveau Réalisme*, ou a do movimento *Fluxus*, para além de que o que estava em jogo no seio do *Puzzle* seria uma espécie de jogo de um tempo de movimento e de acção: o *Puzzle* tem o significado de ser uma espécie de movimento *futuriste d’après*.

8 O CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) teve um papel muito importante

para a construção de uma dinâmica experimental, papel esse no âmbito da criação de um laboratório dedicado, onde eram acolhidos artistas, tanto de Lisboa como do Porto. Em placa giratória de uma demanda artística o CAPC influenciou de uma forma decisiva os grupos do Porto, bem como a *Alternativa Zero* de Ernesto de Sousa. Aliás, a situação-realidade do CAPC foi de uma radical importância pois, instituiu-se como uma espécie de lugar pioneiro e original para o país, ou fonte fomentadora e fermentadora de vanguardas, de modernidades, e de acções, de que Lisboa não saberia aproveitar, mas que o Porto adoptou como nova placa-giratória em estado de refundação das lógicas experimentadas em Coimbra.

⁹ O ciclo *Perspectiva 74* teve um papel muito importante na afirmação de um rumo e de uma expressão contemporâneas na arte portuguesa. Este ciclo, já com um carácter internacional, decorre no ano de 1974, ano da Revolução em Portugal (mas ainda antes do 25 de Abril). E, como é evidente, permitiu uma outra dimensão na divulgação da arte moderna, dimensão esta projectada já para a participação popular. Ainda não é o tempo da *arte na rua*, mas é já o começo do tempo da *arte pública*, ou da arte que, recorrendo à provocação, ou ao envolvimento dos espectadores, implica, pela via da performance, nomeadamente, um sentido de participação, de partilha, de tomada de partido e de recepção.

¹⁰ A Fundação de Serralves apresentaria, em 1997, uma reposição da *Alternativa Zero* na celebração dos vinte anos desta exposição e, em 2012, uma reinterpretação dos *mixed-media Almada, Um Nome de Guerra* e *Nós Não Estamos Algures*.

¹¹ Nos anos 60 Ernesto de Sousa contactou o movimento *Fluxus* e as neo-vanguardas europeias, tendo conhecido Robert Filliou e Wolf Vostell, nomeadamente. Este contacto viria a ser determinante para o seu projecto de arte como *obra aberta, experimental e participativa*. Os exemplos mais representativos são o exercício

teatral *Nós Não Estamos Algures* (1969), o filme expandido *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-1972) e o *mixed-media Luíz Vaz 73*, obras colaborativas da sua autoria. Mas, antes destes trabalhos fílmicos, ES desenvolveu um trabalho notável também como cineasta. A sua única longa-metragem *Dom Roberto* (1962), distinguida com dois prémios no Festival de Cannes em 1963, contribuiu decisivamente para o Novo Cinema português.

¹² O *Encontro do Guincho* aconteceu no dia 3 de Abril de 1969, na praia do Guincho. Do respectivo programa constava o transporte de um objecto de Noronha da Costa, que seria depois destruído a tiro. Esta acção, assumida pelo actor João Luís Gomes, seria registada e documentada em filme - como aliás a maior parte das acções performativas de Ernesto de Sousa numa estratégia de fixar a revelação das performatividades conectadas então na tríade *arte, vida, e festa*. No final da acção performativa realizada na praia do Guincho, o grupo deslocar-se-ia para casa de Ernesto de Sousa e Isabel Alves em Rinchoa para continuarem o convívio e a festa iniciada na praia.

¹³ Ernesto de Sousa conhecerá Almada Negreiros em 1946 aquando da organização, em parceria com Diogo de Macedo, de uma exposição de Arte Moderna e Arte Africana integrada na Semana de Arte Negra da Escola Superior Colonial em Lisboa. Almada passará a ser uma referência constante a partir da década de 60, ponto de partida para os *mixed-media Nós Não Estamos Algures* e *Almada, Um Nome de Guerra*, e figura central nas suas propostas para uma nova vanguarda portuguesa. Nos anos 60 e 70 Ernesto de Sousa desempenha um papel central na dinamização dos processos artísticos ligando a necessidade de intervenção com a partilha das vanguardas europeias. Deste modo, Ernesto de Sousa (ES) é uma espécie de mediador e anunciador do que de mais recente acontecia no estrangeiro - citando a importância da sua visita à 5ª edição da Documenta em Kassel, comissariada por

Harald Szeemann. Em 1972 ES é curador da exposição *Do Vazio à ProVocação*, para a Expo AICA 72, na SNBA.

¹⁴ Nas suas composições mecânicas, Tinguely entendia a construção dos seus objectos como exercícios de construção de máquinas tridimensionais em movimento. As máquina absolutamente inúteis de Tinguely, onde o cinetismo apresenta-se como sugestão em estado de caos onde a disciplina e a regra inexistiam. A acção dos objectos de Tinguely, em muitas das situações, tornavam-se em objectos-instalações onde o movimento e a máquina acabavam por construir a sua própria auto-destruição (em 1960 Tinguely apresentaria no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque uma *instalação efémera*).

¹⁵ O sentido técnico da palavra *máquina* define-se a partir do século XVI – primeiro associado ao mecanismo, e mais tarde ao automatismo (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, entrée « Machine », p. 2082).

¹⁶ John McHale. *The Future of the Future*. New York, George Braziller, 1969, p. 38.

¹⁷ Ao seu primeiro livro, *Faire école*, de 1992 (e que seria objecto de tradução para a língua portuguesa por Tomás Maia), sucederia um novo ensaio revisto e aumentado, com o título *Faire école (ou la refaire?)*, de 2008 da editora Les Presses du Réel. Thierry de Duve defende justamente a convergência de dois termos: *transmitir* e *criar*, e que podem resumir a equação implicada pela escola de arte. Com o foco inicial na sua longa experiência no ensino artístico, nomeadamente depois da criação de *l'Erg* (École de recherches graphiques) em 1972, em Bruxelas, até às experiências mais recentes no Institut Saint-Lucas de Gand, passando pelo projecto de criação da École des Beaux-Arts de la Ville de Paris, interrompida em 1993, Thierry de Duve é um autor incontornável e actual nos nossos dias, tanto mais que a escola de arte passou a implicar a pretensa equação da investigação artística no seio do seu discurso conceptual.

¹⁸ In *La Machine comme Art (au XXe Siècle): Une Introduction*, Centre André Chastel, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2018.

¹⁹ Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus* (1925), traduzido do inglês por P. Morton Shand, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1965. p. 75, traduzido em francês por Christelle Bécan in Reyner Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle* (1960), Orléans, Hyx, 2009, p. 357.

²⁰ Andres Pardey, « From Méta-Matic to “Métamatic Reloaded” », in *Métamatic Reloaded*, Bâle, Musée Tinguely, 23 octobre 2013-26 janvier 2014, catalogue sous la dir. de Andres Pardey, Bâle, Heidelberg, Kehrer : Musée Tinguely, 2013, p. 25.

²¹ John McHale, *The Ecological Context*, New York, George Braziller, 1970.

²² Aliás, em diversos momentos posteriores aconteceria trabalho conjunto. A título de exemplo, registo de Cândido Lima a composição *Optic Music, Quadros Cinéticos*, com a duração de 32'03", trabalho de piano composto e apresentado expressamente para a minha exposição individual *Metamorphosis*, nas Galerias Diogo de Macedo, Casa-Museu Teixeira Lopes, Gaia, em 2010. Este trabalho seria muito recentemente incluído no projecto *Metamorphosis, Pinturas Cinéticas, Optic Music, Quadros Cinéticos*, apresentado no Concerto Acusmático Audiovisual em forma de homenagem integrado no II Congresso Internacional “Paisagens Sonoras: o Som, a Música e a Arquitectura nas Comemorações de André Soares (1720-1769)”, no Salão Medieval da Biblioteca Pública de Braga, em 2 de Setembro de 2021.

²³ A referência ao *happening* existe em Jean Tinguely, nomeadamente em *Hommage à new york*, de 1960, onde o objecto em questão auto-destrói-se depois de cumprida a sua função-missão, isto é, depois de 30 minutos de espectáculo-animação.

²⁴ Por isso, para Huelton, “Tinguely a crée deux des idées les plus fascinantes de l’art moderne - la machine qui dessine et la machine auto-destructive (...)”. Se o objecto para Duchamp é um simples objecto cujo significado é aparentemente inexistente, restando apenas a simbólica da atitude de apropriação e, conseqüentemente, a de se transferir para o *ready-made* a natureza artística que lhe é estranha, para Tinguely o objecto, não possuindo a função de um exercício de transferência, é antes o lugar (construído) de causas que suscita a produção de efeitos.

²⁵ O privilégio da invenção do *happening* pertenceria à Escola de Nova Iorque. De certo modo, é perfeitamente possível considerar-se esta situação como uma das que emergiu do novo realismo: quer tenha sido com as *machines à peindre abstrait*, de Tinguely, quer tenha sido com os objectos de Iris Clert - em todo o caso, situações já de *happening avant la lettre*, ou de *ready-made après la lettre*. A situação de Tinguely típica, exemplarmente, a passagem entre a *nouvelle figuration*, ou *nouveau réalisme*, da Escola de Paris, e a *pop art*, e *op art*, da escola de Nova Iorque.

²⁶ Filipe Duarte, *Reconstrução de uma instalação com luzes néon de 1972 na FBAUP: um caso de estudo*, in “@pha. Boletim nº 5 - Preservação da Arte Contemporânea”. Processo de recuperação que foi desenvolvido na FBAUP entre Fevereiro e Abril de 2007, e que implicou a reabilitação/reconstrução de algumas das peças, nomeadamente néons.

²⁷ O *Manifeste Jaune*, de 1955, permitia-me uma aproximação ao pensamento vasareliano. Aproximação esta que culminaria alguns anos mais tarde, entre 1978 e 1980, aquando de uma bolsa de estudo para realizar trabalho de criação artística em França, nomeadamente com trabalho na Fondation Vasarely e em Gordes, incluindo-se uma entrevista ao próprio Victor Vasarely. Saliento, ainda, para além de Aix-en-Provence, a realização de investigação académica na Universidade de Nice

Sophia Antipolis no âmbito de uma pós-graduação conducente à obtenção de um doutoramento, sob a orientação de Michel Sanouillet, e que terminaria em 1990.

²⁸ Num propósito de reiteração, e segundo José Emílio-Nelson, “A.Q.F. Compõe uma pauta de termos escolhidos de alusões (previsíveis?), afins ao processo de composição serial (princípios formais da música dum Schönberg, Berg e Webern). (...) a obra de António Quadros Ferreira, detém uma renúncia e declara uma «repetição que jamais se repete» (Derrida) em que «o interior da repetição é sempre afectado por uma ordem de diferença...», como observa Deleuze em *Différence et Répétition*. Diferença que advém da deflagração (de uma matemática) da cor, concentrada numa precisão de manipulação fascinante, não admite o capricho da arbitrariedade, numa «posição de certeza» (Jean-Luc Nancy), que nos restitui (nesse espaço amplo e no seu encadeamento), sem acaso incidente e sem o caso indecível, o restituir do momento primordial da transposição da forma esquemática para a obra acabada (...)”.

A Musa Urbana: a deriva e psicogeografia como dispositivo de inspiração

Pedro Rodrigues

Viseu (n.1996). Licenciou-se em Artes Plásticas e Multimédia pela Escola Superior de Educação de Viseu, e obteve mestrado em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

blastrose@hotmail.com

Resumo

Neste artigo apresento as técnicas de exploração urbana da deriva e psicogeografia, e as suas potencialidades para além da criação artística, focando mais nessas práticas como fontes de inspiração. Começando com um breve olhar sobre o que estas técnicas significam, é feita consequentemente uma averiguação das motivações das Internacionais Letristas e Situacionistas, ao terem desenvolvido estas práticas – sendo esta averiguação fulcral para entender tudo o que é possível retirar, em inspiração, da deriva e psicogeografia.

Palavras-chave: deriva, psicogeografia, inspiração, Internacional Situacionista.

Abstract

In this article I present the urban exploration techniques of the drift and psychogeography, and their capability beyond artistic creation, focusing more on those practices as sources of inspiration. Starting with a brief look at what these techniques mean, an inquiry into the motivations of the Letterist and Situationist Internationals, them having developed these practices – with this inquiry being fundamental to understanding all that is possible to get, in terms of inspiration, from the drift and psychogeography.

Keywords: drift, psychogeography, inspiration, Situationist International.

A cidade serviu como local de exploração para muitos artistas, pelo menos desde Florença renascentista a Nova Iorque dos anos 70. É impossível negar a existência de uma influência enorme do meio urbano sobre os artistas, com a sua sinfonia de densidade populacional, diversidade cultural e também arquitetura. O movimento pelas ruas ajudou nas revoluções na perspectiva linear que ocorreram na Renascença, com o exemplo da história acerca da pintura que Filippo Brunelleschi terá feito do Batistério de São João como comprovativo de que ele teria entendido o segredo da perspectiva linear, num exemplo de interação bastante direta da influência da cidade e a sua arquitetura sobre motivos de criação e revolução artística. Mas desde o século passado até hoje, as cidades mudaram intensivamente. Carros obrigaram à reestruturação intensa das ruas e subúrbios foram criados cada vez mais longe do centro urbano, muito também por causa da necessidade fabricada dos carros. Novas formas de lidar com a densidade dentro da cidade tiveram, também, de ser pensadas. Mas mesmo dentro daquilo que poderá ser visto como este caos citadino, existem muitas vozes para ouvir, histórias para resgatar e segredos para descobrir. A cidade pode, e continua a ser, algo no qual podemos resgatar inspiração. É preciso, no entanto, saber como chegar a tudo isto. E aqui, podemos considerar a estratégia experimental da deriva e *psicogeografia* - algo sobre o qual irei falar ao longo deste texto.

Ganhei um patente interesse pelas ideias centrais a este artigo faz já alguns anos, quando fui introduzido pela primeira vez a estes conceitos através de uma espécie de 'cadeia de referências', tendo tomado conhecimento das ideias da IL (Internacional Letrista) e da IS (Internacional Situacionista) graças a um crescente interesse e compreensão pelas complexidades sociais e económicas do que - na altura - ainda era a relativamente recente crise de 2008. Isto levou-me a deambular pela internet à procura de respostas às diversas questões que enchiam a minha mente. Acabei por me deparar com ideias relacionadas ao anti-consumismo, entre as quais constavam então ideias postas em papel por Guy Debord no seu popular livro 'Sociedade do Espetáculo' (1967). No entanto, ao recuar uma década antes da data da primeira publicação desse livro, fiquei a conhecer então as ideias que mais me cativaram nos projetos Letristas e Situacionistas, sendo que me refiro - obviamente - à deriva e *psicogeografia*. A promessa de aventura, desconstrução e reconstrução, imaginação e a forma revolucionária de olhar e entender a cidade, utilizando a minha movimentação por entre grandes prédios e avenidas como principal ação, fizeram destes tópicos uns dos que mais me dediquei a entender o melhor possível ao longo dos anos, despertando também um interesse dentro da área de intersecção formada pela política, arte e sociologia. Paralelamente, interessei-me também por questões de urbanismo cada vez

mais, e decidi começar a praticar eu mesmo atos de deriva no meu dia-a-dia, em expectativa de conseguir registar os sinais *psicogeográficos* resultantes.

Clarificando termos

Primariamente, e antes de desenvolver mais este artigo, importa – obviamente – refletir um pouco sobre o que é a deriva, nos contextos no qual emprego o termo. A deriva à qual me refiro, neste caso, retira-se da teoria de deriva, uma ideia proposta por Guy Debord (1931-1994), num texto intitulado de ‘Teoria da deriva’ (1956). Debord procurou formalizar uma nova forma de interagir com o espaço urbano, centrada na exploração aleatória e imprevisível, de modo a desconstruir um certo tédio pertencente às cidades que habitamos, e observar – realmente – as ruas com as quais nos podemos considerar já familiarizados. A deriva existe como uma certa recusa de seguir o funcionalismo que planeadores urbanos formalizaram décadas antes. Uma componente importante de destacar em muita da história da deriva é uma marcada ausência do automóvel privado no exercer desta prática, e a ênfase no tráfego na condição de peão, incluindo a existência de um texto por Debord, intitulado de “Posições Situacionistas a propósito do trânsito” (1959), no qual o autor faz clara uma certa incompatibilidade do automóvel privado para com o projeto urbano que ele pretendia que a deriva e a *psicogeografia* ajudassem a elucidar, e inspirar a construir. Com o carro a formar uma bolha protetora perante o ambiente urbano, o movimento potenciado pelo automóvel promove um distanciamento da cidade, que impede também uma observação e experiência próxima, e também detalhada e ‘hiper-sensorial’ do mundo urbano que o movimento, na condição de peão, proporciona. Debord via, assim, o automóvel como um instrumento de disrupção de um urbanismo unitário e focado no movimento com prioridade ao ser humano, dando o exemplo do que seriam alguns “[...] projetos de abertura de auto-estradas em Paris que acarretarão a destruição de milhares de moradias” (Debord, 1959/2003, p. 113). O ato da deriva é então algo no qual é marcadamente importante estar-se na condição de peão. Esta condição como peão proporciona uma oportunidade para tomar as rédeas do turbilhão da cidade moderna, do ritmo moderno e das expectativas modernas, ao termos a maior liberdade de sair das maiores e principais artérias de movimento de uma cidade. Ao esclarecer no que consiste afinal esta ideia da deriva, Debord define-a sucintamente como “[...] uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (Debord, 1956/2003, p. 87). A rua ou estrada que percorremos para nos deslocarmos para o trabalho, ou para o supermercado, não precisa de ser sempre isso. É sempre possível encontrar algo mais nela, e a deriva pretende potenciar esse corte com a rotina sistemática da qual as ruas da cidade são palco, entrando num modo mais investigativo, curioso e um olhar mais aberto.

E com isto, entra a outra ideia central ao que procuro apresentar: a *psicogeografia*. Se a deriva é o modo de percorrer o ambiente urbano de forma

não-convencional, com uma procura de ir contra as expectativas pré-definidas da sociedade e do planeamento urbano pré-definido – maior parte das vezes extremamente focado no tráfego automóvel –, a *psicogeografia* lida com a forma como o ambiente urbano influencia aqueles que o povoam, em termos psicológicos e sentimentais. Ou como Guy Debord definiu quase que como uma ciência, no seu texto “Introdução a uma crítica da geografia urbana” (1955), a *psicogeografia* rege-se por “[...] o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, [planeado] conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Debord, 1955/2003, p. 39). Com esta nova e intrigante forma de inquirir a cidade, o coletivo ao qual Debord pertencia havia desvendado um método através do qual conseguiam “[...] despir a cidade, mas também com o qual construir um meio lúdico de reapropriação do território” (Careri, 2013, p. 98). E por esta mesma tendência revolucionária nestas práticas, desvenda-se um pouco de como podem servir propósitos artísticos e inspiracionais para a criação.

No entanto, estas ideias – tal como praticamente toda e qualquer ideia – não nasceram num vácuo. Elas são evoluções e respostas a ideias e práticas anteriores às ideias dos Letristas e Situacionistas, que tal como eles anos depois, também procuravam explorar a interação humano-cidade, o nosso lugar no mundo, e o que significa – e o que podemos fazer com – o simples ato de nos movimentarmos por entre diversos sítios. Iremos agora, portanto, olhar um pouco para o contexto histórico destas ideias, que nos podem ajudar a apreender melhor o impacto artístico da deriva e *psicogeografia*.

A deriva e a *psicogeografia* têm as suas raízes como práticas – e, conseqüentemente, um dispositivo orientado à arte – no dadaísmo e no surrealismo, tendo o Internacionalismo Letrista a pretensão de continuar o que ambos os movimentos prévios haviam começado. No seu livro, *Walkscapes*, Francesco Careri descreve o que foi o início deste fascínio pela exploração da cidade nos dadaístas, com a *Grande Saison Dada*, em abril de 1921. Esta ‘época’ seria dedicada a “[...] uma série de excursões urbanas aos lugares banais da cidade” (Careri, 2013, p. 71), ecoando assim um fascínio do Dada com a exaltação do comum e a rejeição dos *standards*, utilizando estas excursões urbanas como oportunidades para desenrolar algumas justaposições pitorescas, tal como a visita que o grupo decidiu como a visita inaugural desta ‘temporada Dada de 1921’, à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, ou – mais precisamente – ao espaço de jardim anexo à igreja. Este espaço tratava-se de “[...] um terreno não cultivado” (Careri, 2013, p. 77), no qual se desenrolaram várias componentes adjuntas à performance principal da visita, como “[...] a leitura de textos escolhidos ao acaso de um dicionário Larousse, a entrega de presentes a quem passava por ali ou as tentativas de fazer que as pessoas descessem à rua” (Careri, 2013, p. 77). No entanto, a visita tinha nela um maior propósito no seu cerne, que era a exploração

de sítios com um caráter “[...] familiar e desconhecido, ao mesmo tempo não frequentado e evidente, um espaço banal e inútil” (Careri, 2013, p. 77). Uns poucos anos após estas excursões Dadaístas, André Breton – que foi alguém instrumental no organizar de toda a ideia da excursão Dada – decidiu explorar um pouco mais as possibilidades ligadas ao caminhar, a averiguação dos espaços que atravessamos, e as potencialidades de algo que viria a marcar fortemente o surrealismo: o automatismo. Em contraste à excursão Dada, esta nova digressão não se tratava de realizar uma congregação “[...] num lugar previamente escolhido da cidade, mas de realizar um percurso errático num vasto território natural” (Careri, 2013, p. 78), sendo esta preferência que Breton demonstrou pelo campo em vez da cidade uma diferença demarcada – tanto das experiências prévias como das que se seguiriam entre os Letristas.

Concatenando estes dois precedentes, fica bastante claro como os Letristas e os seus descendentes Situacionistas desenvolveram então a *psicogeografia* e a deriva. Não deixando de ser uma fonte de inspiração, as teorias e práticas de exploração urbana que viriam a ser desenvolvidas agiam também em parte como uma resposta às posteriores. Como já foi referido, as excursões de âmbito Surrealista desenvolviam-se num ambiente campestre, mas também eram operações que não se preocupavam com uma compreensão consciente da vida. A deriva foi, logo desde início, desenvolvida como um método de indagar a realidade, mantendo sempre um contacto com a mesma, e que mesmo ao manter em si uma semente das experiências Surrealistas, esta nova importância dada ao real exige o desenrolar destas experiências de deriva e *psicogeografia* em ambiente urbano. Sobre isto, Careri esclarece que estas características resgatadas da prática Surrealista “[...] [reconduzem-se] a um plano de realidade, dentro de um método de averiguação construído e que deve ter como campo de ação a vida e, por isso, a cidade real” (Careri, 2013, p. 85).

Ambas a deriva e a *psicogeografia* foram expandidos, em grande parte, sob a alçada imaginativa de Guy Debord, que formalizou as duas ideias e lhes deu uma estrutura, suportada por diversos textos acerca destes tópicos. Os dois tornam-se também inseparáveis. Como apresentei previamente, a deriva existe como a exploração sem um rumo pré-definido do mundo – normalmente o mundo urbano –, que pretende ter o potencial de nos apresentar “[...] novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa” (Careri, 2013, p. 85). Já a *psicogeografia* rege-se pelo discernimento das formas como a deriva realizada nos informa e afeta psicologicamente, algo interessante de explorar dada a aleatoriedade inerente à deriva em si. Debord confirma esta mesma interdependência da deriva e da *psicogeografia* no seu texto ‘Teoria da Deriva’, ao considerar que “o conceito da deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de natureza *psicogeográfica*” (Debord, 1956/2003, p. 87) – ou seja – ao realizar uma deriva,

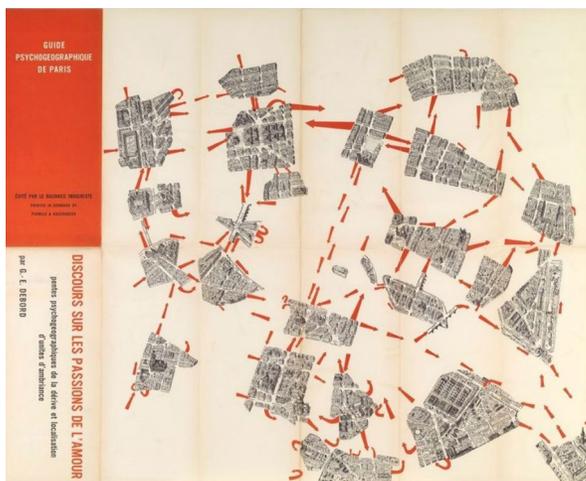


Fig. 1. CGuy Debord, Guide Psychogéographique de Paris, 1957, 59.4 x 73.8 cm. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. (MACBA Collection. MACBA Consortium) © Guy Debord

estamos iniquivocavelmente abertos a interagir com efeitos *psicogeográficos*.

No olhar que ofereci previamente acerca dos temas em questão, torna-se bastante claro que existiu sempre um interesse estético no núcleo da deriva, da *psicogeografia* e dos seus antecedentes. Isto é exacerbado por uma evolução na prática *psicogeográfica*, potenciada por Debord, quando este realiza um mapa intitulado de *Guide psychogéographique de Paris* (Figura 1). Um mapa que demonstra representações de locais da cidade de Paris, descontextualizados e ligados por, no lugar de ruas, uma lógica de ‘ambientes’. Esta informação é nos divulgada graças ao texto que aparece no mapa, que diz o seguinte: ‘*Diálogo Acerca das Paixões do Amor. Descidas Psicogeográficas de Deriva e Localização de Unidades Ambientais*’. Este mapa, indo contra a noção mais lógica do que um mapa, acaba por ser – para quem o lê – “[...] um mapa que convida a perder-se” (Careri, 2013, p. 92). Uma faísca que me levou a escrever este artigo foi uma pergunta que me surgiu na minha mente: ‘Sei que a deriva e a *psicogeografia* são tidas como práticas artísticas por si mesmas, juntamente com a produção de mapas que catalogam toda a experiência. Mas não haverá algo, para além disto, que se possa

retirar destas práticas experimentais?’ Assim, surgiu a ideia de não olhar apenas para a criação da arte. E olhar para antes da criação, para o estado o mais embrionário da arte possível. Logo, decidi pensar sobre todo o potencial de inspiração que possa existir dentro de ambas estas ideias.

Da rua para o papel

E de que formas podem, então, estas ações de devaneio urbano e uma exploração psicológica das estruturas de uma cidade servir a criatividade e informar o nosso atlas de inspirações para fazer arte? Como poderá o simples ato de atravessar o ambiente urbano – num modo não ortodoxo – proporcionar-nos ideias, com as quais passamos a ter algo a criar? De forma tentativa – mas de nenhuma forma definitiva – poderia oferecer uma resposta a estas perguntas invocando as noções do inesperado e até aleatório que a deriva nos pode oferecer. Esta aleatoriedade é algo que pode sempre despertar mapas de ideias aparentemente desconexas, e que por isso mesmo potenciam uma produção artística interessante e revolucionária, no sentido de não se prender pelas noções clássicas de significado linear. Ao nos desligarmos deste ‘pensamento linear’, podemos começar a envergar por noções mais rizomáticas e cadeias de pensamento que consideram o inesperado e o invisível à mente mais ortodoxa. Podemos, no entanto, olhar ainda mais além destas primeiras ideias, ao considerarmos aquilo com o qual estamos a interagir numa sessão de deriva: a cidade. E não só a cidade e as suas características arquitetónicas, mas também as pessoas que a habitam e chamam casa, o passado e desejados futuros da mesma, os seus efeitos na psique. E aqui, encontro as facetas mais interessantes destas práticas, codificadas e postas em prática pela Internacional Situacionista.

De modo a averiguar esta ideia, apresento aqui alguns artistas que utilizam estas práticas como dispositivos de inspiração: o próprio Guy Debord e Asger Jorn (1914-1973) – um artista que fez parte da Internacional Situacionista, e colaborou diretamente com Guy Debord –, sendo que pretendo mencionar em específico uma colaboração entre os dois em forma de livro de artista. E Laura Oldfield Ford (1973-), uma artista britânica para quem a *psicogeografia* proporciona uma ferramenta não só de intervenção artística, mas também política e social.

Como já foi possível evidenciar, estas técnicas codificadas pelos Letristas e Situacionistas são estratégias que apelam à criação de novos significados. Isto comprova-se em algumas obras de Jorn, que como co-fundador da IS e breve membro – isto dadas algumas discordâncias com Debord –, entusiasticamente integrou o método *psicogeográfico* na sua arte, mesmo depois da sua saída da Internacional. E numa colaboração com Debord, quando o mesmo ainda mantinha a IL ativa, realizou um livro de artista – *Mémoires* – que integra colagens feitas a partir de pedaços de texto retirados de jornais, livros e revistas, fotografias de Debord e outras imagens, normalmente apropriadas de

revistas. O livro foi iniciado por Debord como uma “[...] coleção de imagens e alusões em tom de ironia às experiências na IL de Debord” (Kurczynski, 2014, p. 162)¹. Os fragmentos de texto, pela sua natureza reapropriada, são sujeitos a uma prática de recontextualização e criação de novos significados. A estes recortes, Jorn junta a sua marca através de pequenas intervenções de pintura abstrata, com um propósito de “[...] vagamente ligar ou complementar os textos e imagens espalhadas” (Kurczynski, 2014, p. 162)², formando uma espécie de mapa que tenta trazer sentido ao caos que Debord induziu inicialmente. Revejo aqui, assim, uma alusão ao método de deriva e o seu efeito *psicogeográfico*, tendo uma marcada semelhança aos mapas *psicogeográficos* que Debord realizou previamente a *Mémoires*, na forma como uma explosão de diferentes elementos são espalhados pela página, tendo depois uma tentativa de ligação e construção de significados entre os fragmentos. O livro de artista produto desta colaboração existe como um mapa de memórias, contadas através de fragmentos que – para fazer qualquer ligação a essas memórias – precisam de ser ‘recalibrados’, recontextualizados e dados novos significados, com o leitor do livro de artista a fazer a sua própria deriva pelos fragmentos, construindo um novo significado, com os olhos a deambular pela página. A sua criação não seria possível da mesma forma sem o conjunto *deriva-psicogeografia* a informar a sua produção, sendo que vejo a sua intrusão como essenciais, até. *Mémoires* vai muito para lá de um livro de artista focado na colagem. Os conteúdos – e a sua disposição – são uma mimese da experimentação que os Situacionistas realizavam nas ruas de Paris naquela altura, e as fotos de Debord são fotografias tiradas em diversos lugares que os Letristas frequentavam. O livro torna-se não só influenciado pela prática de derivas, como também se torna ele mesmo uma experiência *psicogeográfica*, na palma da mão. Já no trabalho de Laura Oldfield Ford, com a sua zine *Savage Messiah* (Figura 2), é um exemplo recente da deriva e *psicogeografia* como um auxiliar e incentivador de criação. Ao deambular por diferentes áreas de Londres – sendo muitas delas zonas historicamente de classe trabalhadora – a artista escuta os sussurros do passado, as suas esperanças para o futuro, e a dura realidade do presente. A zine em questão – originalmente publicada de 2005 a 2009 – acabou por ter todas as suas edições coletadas e reeditadas pela *Verso Books*, no ano de 2011. Ford permeia as páginas da sua obra com uma combinação de desenhos, fotografias e texto, tudo conjugado através da colagem. Nessas mesmas páginas existem vários protagonistas, que juntos formam a unidade urbana que a artista explora e sente nas suas derivas: “[...] os desempregados, *hooligans*, punks, okupas e os últimos resistentes em residências estatais hipotecadas” (Cooper, 2012, p. 207)³. Estes protagonistas tomam a forma de pessoas, mas também de edifícios e até datas, principalmente datas com uma importância relevante à classe trabalhadora, ou datas nas quais aconteceram choques com forças policiais. Para Ford, existe uma onda de gentrificação agressiva a abalar Londres, que causa exacerbamento da falta de habitação,

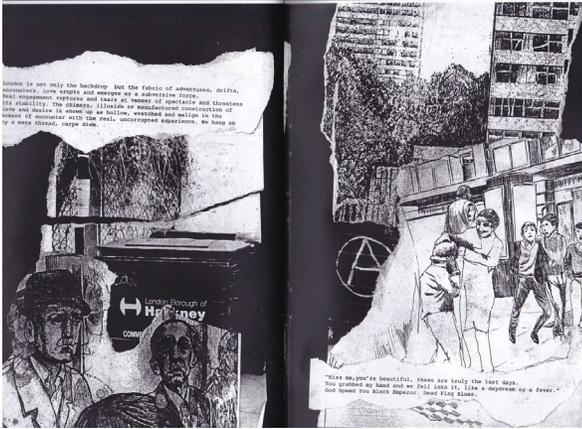


Fig.2 - Laura Grace Oldfield,
Spread de Savage Messiah, 2011,
livro. © 2011 Verso Books

da morte da cultura *underground* e um esquecimento de muitas vivências que fizeram de algumas destas áreas mais esquecidas de Londres locais importantes para a classe trabalhadora e muita da cultura que dela brotou. E em contestar disto, o que a artista procura cartografar nas páginas que compõem *Savage Messiah* é uma ideia de revolta com alguma esperança à mistura. Ford “[...] redesenha sítios, literalmente, para incluir aquilo que outros redesenhos da cidade (por planeadores urbanos e executivos de marketing) tentam excluir” (Cooper, 2012, p. 211)⁴, isto numa tentativa de imaginar uma cidade que não ponha de lado aquelas pessoas que não são aceites numa cidade de Londres em contínua gentrificação, e uma cidade que não esqueça todas as culturas revolucionárias do *underground* que fizeram de Londres um grande núcleo da produção artística do século XX. As suas derivações pelas ruas de Londres influenciam-na a trazer estas histórias ao público, através de uma estética também ela bastante influenciada por alguns trabalhos Situcionistas, incluindo a colaboração de Debord e Jorn que mencionei previamente.

No fim de uma deriva: algumas conclusões

A ‘magia’ da *psicogeografia* e da deriva é o redescobrimiento do familiar e as novas descobertas naquilo que considerávamos conhecer

bem. É o acaso no banal, e o respirar de um espaço que - no seu melhor - é um espaço de comunidade. É a investigação de um espaço que representa o zénite da concentração humana, onde muitas das revoluções culturais e artísticas se deram. Uma preocupação central é a da nossa ligação com as outras pessoas, que apesar de se encontrarem a meia-dúzia de passos de nós fisicamente, em termos emocionais e psicológicos, deparam-se alienadas. Proponho, assim, uma conclusão à pergunta cerne deste artigo: experienciar a cidade com recurso a técnicas da *psicogeografia* proporciona novas perspetivas acerca dos nossos espaços habituais - literalmente e figurativamente -, e dá-nos uma chance para desconstruir barreiras e os sistemas que atomizam a comunidade. A arte feita com a *psicogeografia* como motor inspirativo tem, assim, o potencial de ser arte que realmente entende a humanidade e que age como entidade de esperança revolucionária na arte. Algo que Debord expôs - de forma bastante clara nos seus textos - foi o desejo de quebrar toda e qualquer barreira entra a cultura e a vida, pretendendo que a arte não só reflita a vida, mas que a arte procure quebrar ordens e barreiras, e construir novas organizações mais livres e expansivas no que elas permitem de nós como cidadãos, mas também artistas. A ambição do projeto Internacional Situacionista era, assim, uma ambição de fazer da cultura uma força com um impacto verdadeiro no mundo, com as duas principais ideias que discuti aqui como instrumentos que permitem inquirir o nosso mundo citadino.

Uma outra conclusão à qual cheguei, no resultado das pesquisas e leituras que fiz, é de que a deriva, e os resultados *psicogeográficos* da mesma, têm em si uma influência marcante na forma como o artista considera passado, presente e futuro. Isto fez-se bastante evidente nos dois exemplos principais que demonstrei previamente, com *Mémoires* a ser um *pastiche* de textos reapropriados, pinturas abstratas e outras intervenções de colagem, que pretendem reconstruir mesmo assim algumas memórias pessoais de Debord. Já em *Savage Messiah*, Ford interioriza os efeitos *psicogeográficos* das suas derivas, e resgata não só o passado, como também mete em choque o presente e o futuro, utilizando a inspiração obtida das suas experiências como o ímpeto de criação de *Savage Messiah*.

Com o movimento pelo ambiente urbano, temos à nossa disposição muito mais do que o vislumbre da arquitetura e vias que permitem o nosso movimento. Temos acesso à vivência conjunta do ser humano, acesso àquilo que queremos que os lugares que coabitamos sejam. Simon Sadler, no seu livro *The Situationist City* (1998), referencia como a *psicogeografia* é fundada numa ideia da abertura ao mundo, sendo “[...] uma atividade artística desenrolada no espaço cotidiano da rua em vez de nos espaços convencionais de arte da galeria e teatro” (Sadler, 1998, p. 69)⁵. E, aliás: ao sairmos de dentro das quatro paredes da galeria e do teatro, a inspiração que emana das ruas que passamos depois a percorrer erradamente promete

sempre ser inesperada, aparentemente infinita e trazer consigo o passado, presente e futuro da cidade, que podemos então recontextualizar à nossa própria forma, sendo daqui possível resgatar imensas dimensões de inspiração.

Notas

¹ Tradução do inglês: “[...] collection of images and tongue-in-cheek allusions to Debord’s LI experiences” (Kurzynski, 2014, p. 162)

² Tradução do inglês: “[...] loosely connect or complement the texts and scattered images” (Kurzynski, 2014, p. 162)

³ Tradução do inglês: “[...] the unemployed, ravers, hooligans, punks, squatters, and the last hangers-on in foreclosed council estates” (Cooper, 2012, p. 207)

⁴ Tradução do inglês: “[...] redraws places, literally, to include that which other redrawings of the city (by city planners and marketing executives) attempt to exclude” (Cooper, 2012, p. 211)

⁵ Tradução do inglês: “[...] an artistic activity carried out in the everyday space of the street rather than in the conventional art spaces of the gallery or theater” (Sadler, 1998, p. 69)

Referências

Breton, A. (2003). Artificial Hells. Inauguration of the “1921 Dada Season”. *October, Dada(105)*, 137-144. (M. S. Witkovsky, Trad.) doi:<https://www.jstor.org/stable/3397688>

Careri, F. (2013). *Walkscapes : o caminhar como prática estética*. (F. Bonaldo, Trad.) São Paulo: Gustavo Gili.

Cooper, S. M. (2012). ‘A lot to answer for’: the English legacy of the Situationist International. (*Tese de doutoramento*). Universidade de Sussex. Obtido de <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/39381>

Debord, G. (2003). Introdução a uma crítica da geografia urbana. Em P. B. Jacques (Ed.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista* (E. S. Abreu, Trad., pp. 39-42). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Debord, G. (2003). Posições Situacionistas a propósito do trânsito. Em P. B. Jacques (Ed.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista* (E. S. Abreu, Trad., pp. 112-113). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Debord, G. (2003). Teoria da deriva. Em P. B. Jacques (Ed.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista* (E. S. Abreu, Trad., pp. 87-91). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Kurzynski, K. (2014). *The art and politics of Asger Jorn*. Londres: Ashgate Publishing.

Morris, B. (2019). *Walking Networks: The development of an artistic medium*. Londres: y Rowman & Littlefield International.

Sadler, S. (1998). *The Situationist City*. Londres: The MIT Press.

A arte urbana: História, politização e mobilidade

Isabel Nogueira

CIEBA/Universidade de Lisboa; Sociedade Nacional de Belas-Artes. Doutorada em Belas-Artes, especialização em Ciências da Arte (Universidade de Lisboa) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Université Paris 1). Historiadora e crítica de arte contemporânea, professora e ensaísta. Professora na Sociedade Nacional de Belas-Artes, investigadora integrada do CIEBA, editora da revista Arte e Cultura Visual (CIEBA) e crítica na revista Contemporânea.

isabelmnoqueira@hotmail.com

Resumo

A arte urbana nasceu da mobilidade e do improviso. Apareceu nas ruas de bairros pobres da periferia de Nova Iorque, onde não havia grande esperança no presente e ainda menos no futuro. Começou como forma de denúncia das más condições de vida e do racismo, sobretudo sentido pelos jovens afro-americanos e latino-americanos. Foi no South Bronx, e na ligação à cultura do *hip hop* e do *graffiti* que estas manifestações começaram a tomar forma, acabando por conhecer, passado pouco tempo, uma sofisticação estética e um impacto social e político assinaláveis. Este texto faz uma sucinta viagem desde a origem passando por alguns dos mais implicativos artistas genericamente ligados à arte urbana na actualidade.

Palavras-chave: Arte Urbana; Mobilidade; Politização; Espaço Público.

Abstract

Urban art was born from mobility and improvisation. It appeared on the streets of poor neighborhoods on the outskirts of New York, where there was not much hope in the present and even less in the future. It began as a way of denouncing poor living conditions and racism, especially felt by young African-Americans and Latin Americans. It was in the South Bronx, and in the connection with the culture of hip hop and graffiti, that these manifestations began to take shape, ending up, after a short time, with an aesthetic sophistication and a remarkable social and political impact. This text makes a succinct journey from the origin through some of the most implicative artists generally linked to urban art today.

Keywords: Urban Art; Mobility; Politicization; Public Place



Fig. 1 - *JR au Louvre [o desaparecimento da Grande Pirâmide]*, JR, 2016.

Devemos começar por colocar algumas breves considerações, nomeadamente, por referir uma certa insatisfação relativamente à denominação “arte urbana”, do original *street art*. Mas, atendendo à falta de um nome mais apropriado ou elucidativo, aceitemos preliminarmente esta designação. A arte urbana é, antes de mais, uma arte no espaço público das cidades, que começou por incorporar um tipo de cultura *underground* e de contracultura, ou seja, à margem ou até oposta ao domínio institucional, mas que vemos, nos tempo recentes, muitas vezes ser apropriada institucionalmente. Pensemos, a título de exemplo, na grandiosa instalação que resultou da encomenda que o Museu do Louvre fez ao artista francês JR, para a comemoração, em 2019, dos 30 anos da pirâmide do Louvre, da autoria do arquitecto Ieoh Ming Pei, construída entre 1986 e 1989. Em 2016, JR fez a pirâmide desaparecer (*JR au Louvre*); em 2019, desvendou o que chamou *Le secret de la Grande Pyramide*, um trabalho que contou com a colaboração de 400 voluntários.

Na verdade, o que distingue então a arte urbana de uma outra qualquer obra de arte pública? Ou - e de novo um problema -, apesar de a maioria destas obras surgir efectivamente em contexto urbano, existem trabalhos relevantes em contexto não urbano, como zonas portuárias, praias, ou pequenas comunidades, por exemplo. Em suma, a designação “arte urbana” comporta algumas insuficiências, contudo, e até ao aparecimento de um conceito mais operativo, será o que vamos utilizar.

E comecemos por responder à questão atrás enunciada: o que a distingue de outra obra de arte pública? De facto, o que torna a arte urbana singular é sobretudo o seu objectivo ou contexto de produção e de recepção artísticas. Ou seja, a arte urbana é genericamente concebida com o objectivo de denunciar ou de chamar a atenção para determinados assuntos, causas ou

problemáticas sociais, políticas, culturais, humanistas, de género, raciais, existenciais, ecológicas, etc. Ao mesmo tempo, o seu carácter muitas vezes efémero e transitório confere-lhe uma característica intrínseca de mobilidade e dinamismo. Por outro lado, esta mobilidade, rapidez e movimento acentuam-se também pela produção de objectos em série, como cartazes, por exemplo, ou através da técnica do *stencil*.

Em suma, podemos afirmar que a arte urbana comporta quatro coordenadas que, de algum modo, a definem: a plasticidade artística (através de várias técnicas, as mais comuns são *graffiti*, *stencil*, cartazes colados, instalação e *video mapping*), a mensagem (social, cultural, política, etc.), a visibilidade pública, sobretudo nas cidades, o seu carácter dinâmico e actual, e a sua mutabilidade, devido à erosão, ao desgaste, às versões que vai conhecendo. E foi efectivamente com um objectivo de expressão e denúncia que surgiu nos anos 70. Ao longo deste texto, vamos traçar um percurso, que se inicia precisamente nos anos 70 e que vem até à actualidade, acompanhado de algumas obras e artistas que consideramos particularmente relevantes e implicativos neste domínio.

Em História, normalmente os elementos estão conectados uns com os outros, quer dizer, não existem exactamente fenómenos isolados, mas sim constitutivos de acções e de reacções em cadeia. O Maio de 68, em Paris, foi determinante para uma sociedade com sede de mudança cultural, social, política e comportamental, permitindo a afirmação de uma cultura jovem, além da ampliação dos direitos civis. Foi o começo da queda de um mundo conservador, há muito ameaçado. Simultaneamente, e entrando na década de 70, nos Estados Unidos da América, sobretudo em Filadélfia e nos bairros pobres de Nova Iorque, como o Bronx (especificamente South Bronx), associado ao género musical do *hip hop* surgia o *graffiti*. A ligação das artes visuais à música tem sucedido inúmeras vezes. Fazendo um breve parêntesis, por estes anos, ainda na década de 60, nas artes visuais, o movimento "Fluxus" surgia, tanto nos Estados Unidos da América (Nova Iorque) como na Europa (Darmstadt e Colónia), conectado a relevantes músicos ligados ao experimentalismo e à música serial electroacústica, como John Cage e Karlheinz Stockhausen, respectivamente.

Mas voltando a situar-nos em Nova Iorque e no Bronx dos anos 70, a cultura *hip hop* (*hip* significa actual; *hop* refere-se a dança) foi iniciada nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas do bairro, que atravessava uma histórica fase de destruição e decadência. O músico Afrika Bambaataa (nome artístico de Lance Taylor, nascido no Bronx em 1957) é reconhecido como o mentor inicial do movimento, tendo-se estabelecido quatro áreas essenciais nesta cultura: o *RAP* (abreviatura de *rhythm and poetry*), o *DJing*, o *breakdance* e o *graffiti*. Além de Bambaataa, merece referência Grandmaster Flash, considerado um pioneiro na mixagem musical e um dos primeiros a usarem efectivamente a denominação *hip hop*¹. Os objectivos destes jovens

eram a denúncia dos diversos problemas com que viviam quotidianamente, como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestruturas e de educação, ou a própria Guerra do Vietname (1959-1976), símbolo da Guerra Fria, balizada pelo apoio dos Estados Unidos e Reino Unido ao Vietname do Sul e da União Soviética e China ao Vietname do Norte. Entre 1964 a 1973, milhares de soldados norte-americanos foram enviados para a Ásia. Mas também se vivia a luta pelo domínio territorial no bairro, entrando num sistema de gangues. Assim nasciam os *tags* (assinaturas rabiscadas) ou o *bombing* (*grafiti* rápido, associado à ilegalidade), dois dos tipos de desenho mais elementares. Mas rapidamente o *grafitti* evoluía para desenhos complexos e esteticamente mais sofisticados.

Em 1980, Nova Iorque (Manhattan) era uma cidade onde surgiam jovens artistas ligados ao “grafitismo” (conhecidos como “grafiteiros”), uma prática inicialmente oriunda dos bairros pobres, como o South Bronx. O grafitismo foi lançado de modo visível na exposição *Time Square Show* (Nova Iorque, Junho de 1980), organizada pela Collaborative Projects Inc., na qual se destacou a acção dos artistas/organizadores Tom Otterness e John Ahearn². Na altura, a zona de Time Square estava longe de ser turística, sendo uma zona perigosa, ligada à pornografia, com delinquência e edifícios abandonados. Foi numa loja situada na esquina da 41st com a 7th av. onde a exposição aconteceu. Entre os participantes na mostra, destacaram-se os, ainda praticamente desconhecidos, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat (“SAMO” – “same old shit” –, como assinava nos *tags*). Ambos passariam rapidamente para o formato de tela, madeira ou cartão, iniciando um notável percurso ao nível da arte contemporânea, mas a matriz do *grafitti*, na sua expressão e mutabilidade, ficaria individualizada nas suas obras.

A exposição marcou um momento importante no entendimento e na legitimação do *grafitti* como integrante da categoria de “artes plásticas”. Iniciava-se também uma forma de estar no mundo da arte independente das grandes galerias e instituições e um modo colaborativo de trabalho. Como afirmou John Ahearn numa entrevista ao jornal *East Village Eye* (Jun. 1980): «Times Square é uma encruzilhada. Muitos tipos diferentes de pessoas passam por aqui. Existe um amplo espectro, e estamos a tentar comunicar com a sociedade em geral. [...] Sempre houve uma consciência mal direccionada de que a arte pertence a uma determinada classe ou inteligência. Este evento prova que não há classes na arte, que não há diferenciação». Com efeito o mote estava lançado.

Pelos anos 80 e 90, a arte urbana – genericamente conhecida por *grafitti* – desenvolver-se-ia um pouco por todo o lado, como Estados Unidos da América, Europa ou Brasil, tornando-se cada vez mais esteticamente sofisticada e complexa. O século XXI assinala o momento em que efectivamente a arte urbana, concretamente, e através de alguns artistas, passa a ser completamente integrada no sistema das artes, inclusivamente do ponto de vista da

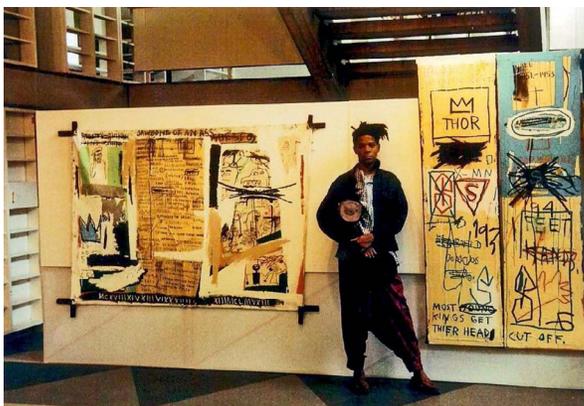


Fig. 2 - Jean-Michel Basquiat na exposição *Time Square Show*, Nova Iorque, 1980.

sua valorização no mercado da arte. Mantém, contudo, as suas características-chave que a definem: a plasticidade artística, a mensagem, a mobilidade e fluidez, assim como a visibilidade pública, continuando a mostrar e a denunciar os diversos problemas do momento. Vejamos alguns exemplos artisticamente relevantes e que também têm em comum a procura de uma clara mensagem política e/ou ideológica.

No início dos anos 80, em Paris, Blek le Rat (nome artístico de Xavier Prou, nascido em 1952), fortemente influenciado pelo que viu numa viagem que fez a Nova Iorque nos anos 70, começava a pintar *stencils* de ratos pela cidade de Paris, que ele considerava ser o único animal livre da cidade. "Rat" é um anagrama de "Art". Blek foi alvo de vários processos judiciais e teve de, por várias vezes, parar de pintar os seus ratos nas paredes. Tal como outros artistas, iniciou também trabalho noutros suportes, como papel, mantendo o mesmo estilo e assunto. É considerado o "pai" do *stencil* e uma inspiração para artistas conhecidos, como Banksy.

As Guerrilla Girls são um grupo anónimo de mulheres feministas, que surgiu em Nova Iorque, em 1985. O seu objectivo foi a chamada de atenção para as desigualdades de género e raciais no mundo da arte, assim como para a corrupção no sistema artístico. Queriam denunciar a supremacia masculina branca na elite da arte.

Fig. 3 - *Falsas Promesas / Broken Promises*, South Bronx, Nova Iorque, John Fekner, 1980..





Fig. 4 - *Hope - Barack Obama*, Shepard Fairey, 2008.

Para tal, desenvolveram uma luta de guerrilha, utilizando intervenções, cartazes, livros, aparecendo de surpresa em inaugurações importantes, etc. Segundo as próprias, a sua identidade interessaria menos do que as questões que desejam discutir, daí manterem-se no anonimato, utilizando normalmente máscaras de gorilas³. Apareceram publicamente pela primeira vez na Primavera de 1985, no âmbito da exposição, no Museum of Modern Art, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (1984), mostra em que se apresentavam 165 artistas dos quais apenas 13 eram mulheres.

Shepard Fairey (nascido em 1970) é um artista norte-americano, activista e fundador da "OBEY Clothing", que surgiu no contexto da actividade do skate e que prolonga o seu activismo em peças de vestuário. Fairey produziu imagens icónicas, tais como o poster *Hope* aquando da campanha presidencial de Barack Obama, em 2008, ou, no mesmo ano, *The Mandela Mural*. Foi considerado pelo The Institute of Contemporary Art, Boston, como um dos mais influentes artistas urbanos da actualidade.

Banksy (nascido em 1974 ou 1975) é o pseudónimo de um artista visual, activista e realizador britânico. A sua arte de rua é sofisticada, satírica e subversiva, combinando humor negro com pinturas realizadas em *stencil*. Os seus trabalhos, incorporadores de comentários sociais e políticos, podem ser encontrados em ruas, muros e pontes de cidades por todo o mundo. O trabalho de Banksy nasceu da cena alternativa de Bristol e envolveu colaborações com outros artistas e músicos. As suas obras conheceram várias versões e é um dos mais populares e reconhecidos artistas desta forma de expressão.

JR (nascido em 1983) é um artista francês e um activista. Intitula-se *photographeur* e exhibe imagens fotográficas de grande escala, a preto e branco, em locais públicos, de maneira semelhante à composição do ambiente construído pelo *grafitti*, técnica/linguagem com que iniciou o seu

percurso. No seu processo de trabalho procura englobar as comunidades e, como tal, afirma que pratica uma “arte infiltrada”. O seu trabalho destacou-se nas ruas de Paris, entre outros locais, um pouco por todo o mundo, e é descrito como o “Henri Cartier-Bresson do século XXI”⁴. É um dos grandes artistas-fotógrafos-ativistas da contemporaneidade e com uma obra vasta. Em 2017, estreou um notável filme-documentário realizado por JR e por Agnès Varda, intitulado *Visages, villages*, no qual o processo das suas produções é revisitado. Um dos seus últimos trabalhos foi a imagem gigante da menina ucraniana morta na guerra, desenrolada na avenida principal da massacrada cidade de Lviv. A arte urbana, uma vez mais, como movimento, actualidade e denúncia. Na verdade, as características principais da sua própria ontologia e sentido.

Notas

¹ Ver NELLI, Andrea - *Graffiti a New York, 1968-1976*. New York: Leric, 1978; GASTMAN, Roger; NEELON, Caleb - *The History of American Graffiti*. New York: Harper Design, 2010.

² Ver COOPER, Shawna; WURZELBACHER, Karli R. (ed.) - *Times Square Show Revisited: Accounts of the Landmark 1980 Exhibition*. New York: Bertha and Karl Leubsdorf Art Galler, 2012.

³ Ver *GUERRILLA Girls: The Art of Behaving Badly*. New York: Chronicle, 2020.

⁴ Ver JR; THOMPSON, Nato; REMNANT, Joseph -JR: *Can Art Change the World?* London; New York: Phaidon, 2015.

Referências

AVRAMIDIS, Konstantinos; TSILIMPOUNIDI, Myrto - *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City*. London; New York: Routledge, 2018.

COOPER, Shawna; WURZELBACHER, Karli R. (ed.) - *Times Square Show Revisited: Accounts of the Landmark 1980 Exhibition*. New York: Bertha and Karl Leubsdorf Art Galler, 2012.

FELISBRET, Eric; PRIGOFF, James - *Graffiti New York*. New York: Harry N. Abrams, 2009.

GASTMAN, Roger; NEELON, Caleb - *The History of American Graffiti*. New York: Harper Design, 2010.

GUERRILLA Girls: The Art of Behaving Badly. New York: Chronicle, 2020.

JR; THOMPSON, Nato; REMNANT, Joseph -JR: *Can Art Change the World?* London; New York: Phaidon, 2015.

NELLI, Andrea - *Graffiti a New York, 1968-1976*. New York: Leric, 1978.

ROSS, Jeffrey Ian (ed.) - *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. London; New York: Routledge, 2016.

UNTITLED: Street Art in the Counter Culture. London: Carpet Bombing Culture, 2008.

Cultura sob a pós-modernidade: a CowParade como case de estudo

Susana de Araújo Gastal

Doutorado em Comunicação Social pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Produtividade em Pesquisa, CNPq. Professora no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul. Editora Científica da Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade.

email

Resumo

A presente reflexão reporta-se à arte pública no contexto contemporâneo, entendo-a como manifestação primariamente urbana, por ter a cidade como suporte para intervenções e diálogos artísticos, permitindo encaminhar a expressão *arte pública urbana*. Tais intervenções podem agregar novos fixos ao espaço citadino ou criar fluxos que os percorram, ao incluir conteúdos plásticos que induzam ao movimento de pessoas para contemplação dos mesmos. Este é o caso da mostra CowParade que, ao incluir sequência de peças, induz ao movimento. Na CowParade, a *tela tridimensional vaca* ganha relevância como suporte ao permitir que, como sugerido por Derrida, se busque pelos *debaixos* econômicos, sociais, políticos ou mesmo artísticos e, nas suas interligações, a apropriação comercial, mercadológica e turística como *questões ocultas*. Tais enfoques podem ser pensados no seu paralelismo com o proposto como momento pós-moderno, entre outros por Fredric Jameson, marcado por produtos culturais sem profundidade, entre outros por sua desterritorialização e, no caso das artes, pelo desaparecimento do papel de tensão do suporte.

Palavras-chave: Arte pública; Mobilidade; CowParade.

Abstract

This reflection refers to public art, which in the contemporary context takes place as an urban manifestation that has the city as a support for artistic interventions and dialogues, allowing the use of the expression urban public art. Interventions can add new fixed to the city space or create flows that run through them, by including plastic contents that induce the movement of people. This is the case of the CowParade show which, by including a sequence of pieces, induces movement. At CowParade, the three-dimensional cow canvas gains relevance as a support by allowing, as suggested by Derrida, the search for economic, social, political or even artistic underpinnings and, in their interconnections, commercial and tourist appropriation as hidden issues. Such approaches can be thought of in their parallelism with what is proposed as a postmodern moment, among others by Fredric Jameson, marked by cultural products without depth, among others by their deterritorialization and, in the case of the arts, by the disappearance of support tension.

Keywords Public art; Mobility; CowParade.

Pressupostos iniciais

Uma revisão sobre a presença de objetos artísticos em espaços de frequência pública, no *lato sensu* poderia reportar à arte rupestre, presente em muitos pontos do planeta, desde o Neolítico. Aschero (1983), que estudou assentamentos humanos na Argentina, concluiu que elas seriam “parte de um circuito nômade estacional de grupos de caçadores-coletores de uma mesma entidade e tradição cultural” (p. 293), resultado de movimentos de produção e de transformação ao longo do tempo. Martins (2014), em estudo em Portugal, mesmo reconhecendo a complexidade em precisar datações no conjunto de abrigos pesquisados (p. 283), identificou “sobreposições de motivos que revelam em todos os casos dois momentos distintos de execução [...] em sobreposição em que o mais recente reconhece claramente o já existente” (p. 284). A autora localizou as mesmas iconografias, presentes nos sítios, em objetos cotidianos que ela classifica como *suportes móveis*, caso das cerâmicas.

Gregos e romanos levaram para fachadas de prédios e seus espaços externos adjacentes, esculturas e frisas. Em momentos posteriores, no cenário europeu, a produção artística frequentou espaços internos abertos ao público em igrejas e outros prédios e, a exemplo dos gregos, algumas peças passaram a frequentar espaços abertos. Outra ruptura se deu na França pós revolucionária, com a consagração da figura do *Museu*, valorizando espaços internos como *locus* para guarda e exposição de conteúdos plásticos, mas sem abandonar os espaços públicos. Entretanto, conceituar tais cenários de presença de objetos estéticos como *arte pública*, talvez seja prematuro, o que virá quando a Modernidade amplia a presença de obras e monumentos

“[...] nas ruas, praças ou em lugares de fácil acesso (como hospitais e aeroportos). Nessa direção, evoca-se como arte pública, manifestações artísticas existentes desde a antiguidade, lembrando de obras integradas à cena cotidiana - por exemplo, O Pensador, de Auguste Rodin (1840-1917) [...] O muralismo mexicano de Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) podem ser considerado um dos precursores da arte pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual.” (Silva & Chinem, 2011, p. 67)

Se desde a consolidação das cidades as ágoras das polis incorporavam conteúdos plásticos e históricos, será após a revolução industrial que o uso do espaço urbano como suporte para tais objetos se generalizará, como nos exemplos trazidos por Silva e Chinem. Eles envolvem invariavelmente cidades, mas em especial o imaginário associado ao cosmopolita, permitindo encaminhar como conceito o de *arte pública urbana*, provisoriamente aqui proposto como aquela que ocupa espaços externos aos museus e galerias de

arte, de forma permanente, neste caso como fixos e imóveis, ou como ocupações temporárias, podendo ser tratadas como fluxo, pela sua mobilidade. Em ambos os casos a cidade se dá como *suporte*, criando interlocuções com outros fixos e fluxos presentes nos espaços ocupados e com os cidadãos. “A ideia é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário” (Silva & Chinem, 2011, p. 68). Mas, destaque-se, tal concepção é herdeira do modo como as práticas artísticas ao ar livre passam a se organizar na segunda metade do século XX.

“Na busca por uma arte transformadora, artistas e cidadãos iniciam intervenções sistemáticas em espaço público nos fins da década de 1970 – mesmo período de estímulo e financiamento da arte pública, especialmente, National Endowment for the Arts (NEA) & General Services Administration (GSA), nos EUA; e o Arts Council na Grã-Bretanha. Na segunda metade dos anos de 1980, há um forte impulso das políticas culturais na direção deste tipo de arte, particularmente em cidades europeias como Berlim e Dusseldorf (ambas na Alemanha). Algumas cidades, tal como Nova York, incentivam sistematicamente a aquisição e exibição de obras de arte em edifícios recém-construídos públicos ou privados. Para os artistas, o principal fator de diferenciação da arte pública em relação às outras manifestações urbanas é a ideia de que ‘a arte pública difere pela sua gênese.’” (Silva & Chinem, 2011, p. 68)

A década de 1970 e seguintes também será o momento em que, no âmbito do que viria a ser tratado como pós-modernidade, se assiste em paralelo à globalização, especialmente a econômica, à expansão física, econômica e política das cidades, e à forte introdução das tecnologias digitais, todas com importantes desdobramentos culturais. Há, ainda, em termos culturais, a transformação em fluxos do que antes eram fixos, os mais óbvios sendo, talvez, a migração da música dos vinis e cd’s para sua disponibilização em plataformas digitais. Nas artes visuais, a fotografia analógica dá lugar a congêneres digitais; as *performances*, inclusive tendo o corpo humano como suporte e, portanto, renunciando às materialidades tradicionais; ou a realizações de eventos globalizados, muitas vezes circulando por várias cidades, cuja importância se dá pelo número de artistas, obras e localidades que integram seu circuito e impacto nas mídias; e não necessariamente pela densidade artística de seus conteúdos.

Em tais cenários, a cultura se vê alçada à condição de importante segmento econômico, trazendo consigo a introdução de questões como gestão e marketing cultural e economia criativa, entre outros. Quanto à cidade, para Harvey (1980) ela é “visivelmente, uma coisa complicada” (p. 113). Já para Argan (1992), a estrutura do espaço urbano não está na sua realidade objetiva, mas no pensamento que o percorre e cria, levando o teórico a concluir que

uma cidade “não se funda, se forma” (p. 234), ao que é possível acrescentar a importância da participação de objetos estéticos nessa conformação. Para melhor pensar a questão, outra diferenciação a considerar está entre os termos “cidade” e “urbano”. Gastal (2006) busca Lefebvre (1991), para diferenciá-los:

“[...] na primeira, a realidade imediata; no segundo, a realidade social, pois o ‘urbano não é uma alma, um espírito, uma entidade filosófica’ [Lefebvre, 1991, p. 49], mas é composto de relações a serem concebidas e construídas pelo pensamento. Para o filósofo, esta posição significa olhar a Cidade como texto escrito e à realidade Urbana como conjunto de signos (idem, p. 55), um campo de relações de espaços e tempos compostos por ritmos cíclicos e durações lineares, ‘significantes cujos significados procuramos’ (idem, p.81), isto é, realidades prático-sensíveis que permitam realizar o significativo no espaço”. (p. 49)

O urbano como significativo em permanente construção permite aproximações que o reforçam como imaginário social e, nele, o papel de intervenções com objetos estéticos no espaço físico da cidade, a [re]criar cenários presentificados no seu aqui e agora, mas, também, a transcender a uma cidade dada, indo compor o imaginário *cidade globalizada*.

“A pós-modernidade consolida a visão de que a Cidade, de maneira alguma, se restringe aos prédios, ruas, avenidas, praças e outros espaços concretos, mas se constitui a partir de e enquanto imaginários. O imaginário Urbano é o resultado do longo aprimoramento de uma sensibilidade que, no mundo Ocidental, iniciou com o sentimento grego de polis [...] passou pelo grande imaginário gestado entre os muros das cidades medievais, de ensino e educação, do trabalho livre [...] mas, muito em especial, do lugar do encontro, da troca de ideias e, como tal, da teatralidade da vida social em público, e da festa”. (Gastal, 2006, p. 69)

Portanto, qualquer intervenção na cidade não será neutra, mas levará a novos significantes. Para olhar expressões artísticas, tradicionalmente apostas como fixos no espaço urbano, é possível considerar que na atualidade, cada vez mais, os *conteúdos plásticos* também se colocam como possibilidades de fluxos na cidade, especialmente quando se tratar de presenças efêmeras. Nesse caso é importante retomar a discussão do campo das artes sobre o ‘suporte’, para então considerar movimentos envolvendo sujeitos produtores; suportes subjacentes aos artefatos produzidos; e os sujeitos utentes das cidades, que os sejam pelos mesmos esteticamente impactados, entre outros que poderiam ser considerados pelo que Jameson (1995) propõe como *questão oculta* (item a ser retomado adiante) e Derrida (2012) como *debaixos*

“Derrida coloca em questão com seu quase-conceito de *dessous* (debaixo), inscrito preferencialmente no plural: *les dessous* (os debaixo[sic]) [...]. Conforme se indica, na tradução, na versão deste título para ‘os debaixo[sic] da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício’, Derrida se reporta com *les dessous* aos suportes materiais, como o papel, a chapa de cobre, a madeira, o linho etc., bem como a outros (sub) níveis da imagem, a essa substância e a esses quase-sujeitos, sujeitos ao suplício e ao sacrifício, subtil sem o qual não há obra”. (Serra, 2014, p. 33)

Ainda segundo Serra, em tais considerações, embora sem o detalhar, “Derrida inscreve a diferenciação do objeto ideal em ‘objeto ideal livre’ e ‘objeto ideal encadeado’, pelo que se subentende, no segundo caso, o sentido ideal vinculado a uma expressão ou a um suporte” (p. 33). Nos *debaixos*, “o que está debaixo - seja o suporte da pintura, seja a folha de papel, seja a materialidade da letra sob o nome - se inscreve de algum modo e é para essas inscrições que se trata de converter o olhar” (p. 34).

“Aludindo implicitamente a Hegel e a Benjamin, Derrida reconhece que após a perda da aura e a expansão da reprodutibilidade técnica, a imagem mostrou-se multiplicável ao infinito. E são precisamente os ‘debaixos’ da obra que imporiam uma resistência à reprodutibilidade, ‘na medida em que os suportes das obras [...] não forem reprodutíveis, fizerem parte do que há de único, logo de raro, em uma obra’ (Derrida, 2012a, p. 282). Se, em parte, a superfície se sujeita à reprodutibilidade e à idealização infinita, estaria assim no suporte e no que ele guarda, singularidades que resistem à mera reprodução, no modo específico em que, nos debaixo[sic], os níveis e subníveis visíveis e invisíveis se imbricam.” (Idem, p. 34)

Derrida (2012) ainda acrescentaria que os debaixo[sic] das obras “são também o que trabalha, da mesma maneira, o que poderíamos chamar de debaixo[sic] de uma política e de uma economia da arte, debaixo[sic] da arte, sejam esses debaixo[sic] visíveis ou invisíveis, fáceis ou não de decifrar” (p. 282 *apud* Serra, 2014, pp. 35-36). Se na arte clássica o suporte garantiria a aura da obra, no sentido benjaminiano, o reverso também se torna plausível, especialmente no contexto contemporâneo: “aponta também para a possibilidade de ‘des-sacralização’, de desligamento e disjunção. Se, pois, aquilo que consideramos único na obra seria precisamente garantido pelos debaixo[sic], paradoxalmente, seria garantido ao mesmo tempo em que se aponta para uma emancipação, um desligamento daquilo que, na obra, não seria sem suporte, mas apareceria sem este” (p.35), no caso, a reflexão reportando à fotografia digital, mas também permitindo pensar o cartão postal, pois a desmaterialização não se vincula diretamente às suas reprodutibilidades, por não mais necessitarem da impressão em papel para perderem ou ganharem sua unicidade.

Se, em diferentes momentos da história da arte, o suporte se mostrou neutro ou neutralizável, por sua vez, na imagem virtual, por exemplo numa imagem tridimensional de uma escultura ou instalação, estas já se apresentam como quase-concretas; nestes casos, podemos, mais ainda e uma vez mais, esquecer o suporte ou o subjétil, aquilo sem o que não há imagem e relação com a imagem. Mas esse 'aquilo sem o que não há' ou 'isso que torna possível', ou seja, esse transcendental ou quase não é meramente diferenciável. Isso implica que, mesmo nessas mutações atuais do suporte, mantêm-se e, de certa forma, intensificam-se as complexidades dos 'debaixos', os níveis e subníveis que não se deixam reduzir à superfície. (Serra, 2014, 40)

Outra questão para pensar o suporte seria o tipo de material que o compõe. Reportando à revolução industrial, esta colocou no mercado uma gama de produtos a partir de novas matérias-primas, inicialmente o plástico, hoje desdobradas em versões cada vez mais sofisticadas, como o fibreglass. “De objetos comuns - baldes, vassouras, canecas, pratos e peças de vestuário - a produtos sofisticados como automóveis, a palavra *revolução* não seria inapropriada para caracterizar os processos sociais e econômicos desencadeados” (Gastal 2006, p. 154) pelo plástico. Nos processos industriais, o êxito do plástico estaria em que ele “quase não existe como substância. A sua constituição é negativa: nem duro, nem profundo, tem que se contentar com uma qualidade substancial neutra, apesar de suas vantagens utilitárias [...]. Na ordem poética das grandes substâncias, é um material desfavorecido, perdido entre a efusão das borrachas e a dureza plana do metal [...]” (Barthes, 1987, p. 112).

Barthes ainda cita o som do plástico, *oco* e *plano*, e de suas cores, “pois parece poder fixar apenas as mais químicas: do amarelo, do vermelho e do verde só conserva o estado agressivo, utilizando-as somente como um nome, capaz apenas de ostentar conceitos de cores” (Idem). No mesmo texto Barthes ainda lembra que o plástico também permite símiles de materiais nobres como o diamante, a seda, as plumas e as peles, com custos e preços menores que os originais. “O plástico a preço reduzido é uma substância doméstica. É a primeira matéria mágica a admitir o prosaísmo [...]: pela primeira vez o artifício visa o comum e não o raro” (p.113), tornando-o um espetáculo a decifrar.

Se a partir da Revolução Industrial tecnologias e materiais passam a desafiar a produção artística para além daquela da presença e possibilidades da reprodução técnica, também impuseram visualidade e alteraram os cotidianos sociais. Introduzo essas primeiras aproximações para uma análise da *intervenção urbana* CowParade, às vezes tratada como Cow on Parade, e classificada como *evento*, *exposição*, *desfile*, *exibição*, em diferentes mídias¹. Apresentada a CowParade no que segue, busco Fredric Jameson para destacá-la como significativa da arte em tempos de pós-modernidade. Freeland (2001) também indica uma linha de análise, aplicável ao aqui tratado. Para ele, o campo da estética não se restringe a discutir Arte, pois também envolve,

entre outros, valores que as pessoas estão dispostas a pagar por ela, questões sobre quem são os artistas, questionando mesmo sobre detalhes de suas vidas privadas, “e, claro, todos nós queremos saber para onde se encaminha a arte do século vinte e um” (p. 20).

Vaquinhas à solta: a CowParade

São relativamente amplas as referências que abordam as CowParades, mas poucas se debruçam de modo mais consistente para abordá-las sob o ponto de vista de questões artísticas, mais propriamente, priorizando de certa forma certo olhar sociológico. Pozzobon (2012) analisa a versão promovida em Porto Alegre (Brasil), destacando as suas imbricações como marketing cultural da empresa patrocinadora. Barrero e Obligatoria (2009) apresentam uma proposta didática para escola secundária, sustentada sua importância em termos da diversão e criatividade proporcionada pelas *vaquinhas*, importantes para desenvolver competências artísticas, na visão do autores. Pinheiro (2011), por sua vez, usa o evento para discorre sobre comunicação publicitária. Todos, entretanto, reportam às páginas online do evento, para apresentá-lo. Trago autores mais críticos no prosseguimento.

Em uma de suas páginas oficiais, o CowParade se apresenta como “o maior e mais bem sucedido evento de arte pública do mundo.”² A justificar a afirmação, informam que ele já teria acontecido em mais de 89 cidade³, mas sempre com o mesmo modelo de organização e produção. Resumidamente, a proposta consiste na disponibilização aos artistas participantes de três modelos de ‘esculturas’ de vacas moldada em fibra de vidro, nas posições em pé [standing], pastando [grazing] e reclinada [reclining], todas respeitando as dimensões naturais do animal⁴. Nelas os artistas, profissionais ou diletantes, podem realizar intervenções livres – a que prefiro tratar como customização – desde que atendidos critérios de patrocínio.

O molde original foi criado pelo escultor e designer suíço Pascal Knapp, originalmente para o evento Zurich Kuh Kultur [Cultura da Vaca], realizado em Zurique, em 1998. As *vaquinhas* tiveram sua inspiração em intervenção realizada no mesmo local em 1986, a Land in Sicht, quando foi utilizado molde com a figura de leões, símbolo da cidade, com intervenções de pinturas por artistas locais antes de sua distribuição por praças e outros locais públicos.⁵ Em sua releitura, Knapp objetivava o lúdico, em peças que provocassem o riso, e fossem a “forma mais criativa de reproduzir uma tela tridimensional para os artistas locais expressarem sua arte.”⁶

A empresa suíça CowHolding Parade AG, fundada em 1999, teria registrado o evento. Em outras fontes informa-se que o americano Jerry Elbaum, vendo a mostra de Zurique, se sentiu impactado pela presença de “obras de arte em espaços públicos e comprou os direitos das esculturas de Knapp, fundando a CowParade Holding Inc.”⁷ Os dados sobre essas questões institucionais são um pouco contraditórios nos registros, pois segundo a Wikipedia, o

conceito foi levado aos Estados Unidos a partir do interesse de um homem de negócios de Chicago, Peter Hanig, em parceria com a Comissária do Cultural Affairs daquela cidade, Lois Weisberg. Hanig cria a CowParade Holding Inc., sediada em West Hartford, Connecticut, situação questionada juridicamente pelos suíços, ao que parece sem resultado positivo em seu favor. Pascal Knapp, entretanto, deteria os direitos autorais dos três modelos tradicionais das vaquinhas (em pé, reclinada e pastando) usadas nos eventos CowParade. Outras cidades adotam o modelo, introduzindo outros animais como 'canvas' e criando fundos para captação de recursos para sua viabilização financeira.⁸ Quando do uso da vaca, o mesmo deve ter licenciamento pela empresa que detém os direitos

A expansão internacional do projeto, como apresentado, passaria de uma centena de intervenções em cidades de diferentes países, conforme o modelo empresarial comercial norte-americanos. A partir da "primeira exibição com o caráter e a denominação CowParade [que] aconteceu efetivamente em 1999 na cidade de Chicago" (Pozzobon, 2013, p. 1), a proposta chegou à Europa e Oceania em 2001, à Ásia em 2003, à África em 2004 e à América do Sul, e ao Brasil especialmente, em 2006, à China em 2010. "Um evento politicamente correto", com ampla visibilidade midiática, associado ao imaginário de que promove "a paz mundial, prestigia os artistas locais e é beneficente, além de ter como patrocinadores, Oprah Winfrey, Ringo Star e Elton John" (Lavigne, 2014), mas também empresas como Coca-Cola, Nike, Adidas, Citibank, Travelers, HSBC, Mercedes-Benz, BMS, Lamborghini, Ford, entre outras⁹, patrocinando uma vaquinha ou um curral (Bresson, 1998).

O número de unidades participantes em cada edição tem variado entre 32, em Auckland, Nova Zelândia, e 450 em uma das realizações em Nova York. A organização informa que o tempo médio de exposição é de duas a três semanas, mas registram-se casos de até seis meses, como em Lisboa¹⁰ em 2006, período em que as vacas permanecem dispostas em locais emblemáticos para as cidades, por históricos, turísticos ou ambos os casos, levando as pessoas a circular entre eles.¹¹

No Brasil, cada patrocinador "paga cerca de R\$ 40 mil¹² por vaca e chama convidados para pintá-las. O evento de 2010, que passou pela segunda vez pela cidade de São Paulo, custou cerca de R\$ 2 milhões e as 80 vacas, leiloadas em abril, conseguiram a marca de R\$ 5 milhões de reais" (Getúlio, 2010, p. 63). Todas as edições "da CowParade já arrecadaram mais de US\$ 21 milhões para 'ações de responsabilidade social' em todo o mundo, ou seja, para as doações que ocorrem após o leilão beneficente, já que uma das premissas do evento é que ocorra a doação dos valores acumulados no leilão para entidades sociais da cidade ou estado onde a exposição ocorre" (Pozzobon, 2013, p. 2). Mas, a própria organização esclarece que do arrecadado no leilão, apenas metade destina-se a benemerência, a outra metade cabendo ao caixa dos promotores.

Sobre a utilização de vacas como suporte, Breson (1998) esclarece: “O que à primeira vista parece ser o símbolo da ruralidade¹³ é integrado às dimensões urbanas. Desse modo, surgem as mais diversificadas vacas: grafitadas, patinadoras, super stars, entre tantas outras personagens da urbanidade” (p. 69), não raro no modelo Disney de humanização dos animais. A urbanidade cumpriria “a função de envolver a comunidade por inteiro: empresas, artistas locais, terceiro setor e o público” (p. 69), tendo como objetivo “valorizar a arte, embelezar a cidade, proporcionar uma forma de entretenimento, democratizar a cultura e promover a responsabilidade social” (p. 53), lato sensu mantendo a concepção original de Knapp. Para Ester Krivkin, diretora da Top Trends, agência responsável pela CowParade Brasil, “a proposta é levar arte ao cotidiano da população, por meio de intervenções criativas e bem-humoradas”¹⁴, associando-se em edições subsequentes, como a brasileira, a outras mídias para a divulgação de produtos e marcas.

As informações sobre o projeto original de Knapp são escassas, mas pensar o porquê de sua escolha pela vaquinha permite considerar que há “algo de mágico sobre a Vaca. Ela representa coisas diferentes para pessoas diferentes ao redor do mundo: é sagrada, é histórica, mas o sentimento comum é de carinho. Ela simplesmente faz todos sorrirem”. Bachmann (2017) registra que a vaca acompanha os humanos há 8 mil anos, “originalmente descendendo do gado selvagem das estepes da Ásia Menor. A relação entre camponeses e suas vacas é tão íntima, que elas recebem nomes”. Os organizadores defendem que as vacas são “animais universalmente amados”, conectados a um passado humano comum, mesmo que com significantes diferenciados de país para país, mas que “fazem qualquer pessoa sorrir.”¹⁵ Na Suíça, onde o projeto nasceu, trata-se de símbolo nacional:

“Na Suíça, atribui-se à vaca inclusive um significado político. Os camponeses que tinham na vaca sua fonte de subsistência e que, como pastores, viviam nas regiões elevadas distantes dos povoados e lidavam largamente com queijo podiam movimentar-se sem restrições, livres dos domínios dos senhores feudais, e desenvolver aquele espírito que os tornou capazes de se libertarem definitivamente dos Habsburgos e, em 1291, fundar a Confederação Suíça. [...] Por isso as vacas gozam de grande admiração.” (Bachmann, 2017, s.p)

Naquele país, o gado *vacum* é motivo recorrente nas artes visuais, mas o símbolo nacional também figura como souvenir turístico (Fig. 1).

A organização CowParade trata as ‘esculturas’ de vacas moldada em fibra de vidro, como *canvas* [tela], em alguns momentos, e o criador Knapp como *tela tridimensional vaca*. Mesmo que a *tela* seja padronizada em três modelos – que podem ser alteradas ou receber outras intervenções tridimensionais – para os organizadores tais intervenções devam ser *trabalhos artísticos*. Quanto

ao elenco selecionado de artistas, profissionais e diletantes, é formado a partir de chamada nas mídias, mas alguns convites podem ser encaminhados a artistas reconhecidos. As propostas recebidas pelos organizadores são organizadas em portfólios, a seguir encaminhados a possíveis patrocinadores¹⁶. Cada artista participante recebe cerca de 1 mil dólares para realizar a customização da vaca¹⁷, mas em moedas locais de países não hegemônicos, esse valor pode ser bem menor, o que não raro gera polêmicas. Se a proposta não for *bancada* por algum patrocínio, ela não será executada. Este foi o caso do artista Nelson Baibich¹⁸, classificado, mas sem patrocínio: “Porque existe um júri artístico, 140 selecionados, dentro de 680 inscritos, ou 800, sei lá; e aí quem não consegue patrocínio, não pinta sua vaca” (Estopim, 21-10-2011¹⁹), ele explica.

Mesmo cercada pelo ideário de ludicidade e promoção da paz, as vacas não deixam sofrer agressões e vandalismos “algumas vezes”, nas palavras do site da organização norte-estadunidense²⁰, havendo para tal a disponibilidade de um Cow Hospital, para os devidos reparos. Não é incomum, portanto, a ‘migração’ das esculturas por diferentes pontos da cidade em razão de agressões ou uma reação social desfavorável. Entre estes últimos casos esteve a obra *Blue Melting Ice Cream Cow*, dos artistas András Hajdu, Balázs Magashegyi e Krisztián Imre, exposta na CowParade Budapest, Hungria, em 2006, inicialmente em uma praça central da cidade. “O divertido sobre essa escultura é que ela supostamente representaria um sorvete derretido, mas, de fato, trata-se uma vaca derretida com um pedaço de madeira enfiado em seu trazeiro, em cor azul”. (HAHAHumor²¹). A obra ocasionou desconforto, especialmente por sua localização inicial frente a uma basílica, para a qual apontava o pedaço de madeira. Houve agressões à escultura, levando a necessidade de reparos, após os quais a peça foi recolocada em um espaço público mais discreto.²² (Fig. 2)



Figura 1 - Vaca cofrinho
Fonte: Mercado Livre.

Figura 2 - Blue Melting Ice Cream Cow
Fonte: <https://intervalosdedemencia.tumblr.com/post/41968207927>





Figura 3 - *Eat My Fear*, de David Lynch
Fonte: Estopim, 21-10-2011

Outra polêmica foi gerada pela proposta do cineasta David Lynch, apresentada à CowParade de Nova York em 2000, e rejeitada pela organização local. Segundo noticiou o *The New York Times*, em 3 de agosto de 2000: “A vaca de David Lynch está sendo enviada de volta para a Califórnia, sem aparecer no desfile de vacas de Nova York. Ela é muito horrível [*gruesome*], diz o comissário dos parques, Henry J. Stern”, mesmo complementando que a proposta não viera devidamente acompanhada de toda documentação exigida. Stern ainda complementou: “Não sei se é arte de choque ou arte trash. David Lynch deveria manter seu trabalho usual, fazendo filmes”.

Na obra polêmica, a vaquinha aparece decapitada, com garfos e facas enfiados no seu traseiro, órgãos internos a mostra e substâncias vermelha, simulando sangue, escorrendo do seu interior. O mesmo periódico registrou: “O Sr. Lynch disse que estava desapontado e consternado. ‘Você não acha que quando as pessoas dizem que você pode fazer o que quiser, desde que não seja sexualmente classificado como pornográfico, que elas deveriam manter sua palavra e expor sua vaca? [...] Eu acho que eles deveriam mostrar minha vaca com orgulho e deixar as pessoas decidirem por si mesmas.’” (*The New York Times*, 3-8-2000). (Fig. 3)

A lista de polêmicas importantes ainda inclui outra, acontecida no Brasil, no âmbito da CowParade São Paulo, em 2010: “Tudo estava indo bem naquele fatídico evento em São Paulo, mas de repente, sem avisar, na calada da noite e da forma mais inesperada possível, eis que surge um Touro, não um Touro comum, mas sim um grande garanhão, imponente, fioso, eis que surge o Touro Bandido! E agora, querendo namorar a Vaca! Naquele dia, esculturas de Touros se apropriaram das Vacas do evento Cow Parade, nas avenidas Paulista e Faria Lima, simplesmente para questionar o conceito da exposição”. (Lavigne, 2014, s.p.)

O *Touro Bandido* – alusão a um animal famosos nos rodeios realizados no Brasil, por indomável, depois popularizado por sua inclusão na novela televisiva “América” (2005) – foi criado por Eduardo Srur²³, artista plástico que desde os anos 2000 realiza intervenções no espaço público “para desenvolver instalações com novos materiais e diferentes linguagens visuais, abrindo caminho para a produção experimental das intervenções urbanas”, para chamar a atenção para questões ambientais e para o cotidiano nas metrópoles, em cidades brasileiras e europeias, tendo criado para tal a empresa Attack Intervenções Urbanas.²⁴

No caso da CowParade, a intervenção envolve a vaca *100% Brasileira*, de Fernanda Eva, “para levantar a questão: o CowParade é arte pública ou uma mina de ouro?” (De Oliveira, 2010, p. 64). Eva comenta sobre a intervenção: “A intervenção do Eduardo foi de muito mau gosto [...]. Fiquei chocada mesmo com a foto do touro currando a vaca [...] Eduardo estava inscrito no projeto, tinha sido aprovado, mas como não conseguiu patrocinador, revoltado resolveu fazer essa intervenção dois dias antes de o evento acabar.” (Idem).

Os dois Touros utilizados nas intervenções não autorizadas foram confeccionados pelo escultor Heitor Morrone e equipe. De Oliveira (2010) registra que, para Srur, o *Touro Bandido*

“[...] trazia a força e resgatava nosso imaginário: a do brasileiro que se impõe a uma exposição importada da Suíça. Havia um esgotamento na linguagem, com a curadoria questionada: qualquer um que pintasse uma vaca se torna artista, o patrocinador é quem define o local a ser exposto e o que pode ou não ser pintado no objeto. [...] A CowParade é obra de reflexão artística ou um trabalho de marketing muito exposto no resultado final? [...] Os caras dizem que o evento é arte pública, mas alguém tem de apontar que não é bem assim. São vacas publicitárias. Nessa história, o papel do artista fica distorcido. A vaca



Fig. 4 – Touro Bandido, do artista Eduardo Srur
Fonte: Eduardo Srur Link

ficou estéril de reflexão simbólica e vem o touro e cria uma inseminação artística. Não vejo nenhuma relação entre a vaca, símbolo de outro país, e a história de nossa cidade. A vaca é passiva e domesticável, não invadiria as ruas. Mas como invadiu, o touro se apropria dela, pois faz parte de sua natureza indomável. O touro, sim, traz questionamentos: basta colocar um objeto na rua para ser arte pública? Não será preciso gerar algo mais para o espectador participar daquilo que vê? Um projeto de arte pública ou arte no espaço público deve trazer questões originais, relacionar-se com o espaço ocupado.” (p. 64)

O *Touro Bandido* foi recolhido pela organização do evento e houve registro policial contra o artista por ato obsceno; salvo melhor juízo, responde processo até agora. Quanto aos questionamentos de Srur sobre viés comercial do evento, registre-se que “a vaca *100% Brasileira*, de Fernanda Eva, está bem, obteve o segundo maior lance no leilão da CowParade: R\$ 30.000 (a organização arrecadou R\$ 1,5 milhão)” (De Oliveira 2010, p. 65). Na mesma CowParade a fabricante das sandálias Havianas, que patrocinou um dos artefatos visuais da parada, “criou um modelo exclusivo de sandália com vaquinhas estampadas e que foi distribuída para os convidados do coquetel de lançamento da exposição no dia 20 de janeiro no Mube (Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo).”²⁵

Para Breson (1998), dos artistas compromissados com as manifestações no espaço público urbano, no melhor espírito dos anos 1970, supõe-se que tenham uma postura socialmente engajada, quando buscam alterar a paisagem, a exemplo de ações, como aquelas dos grafites, quando propõem recuperar espaços urbanos degradados, contribuindo para sua valorização. Nessa condição, além de [re]criar significados buscam “restabelecer memórias apagadas e desvalorizadas e, estimular à reflexão e a sensibilização. Nesse sentido, aborda-se a discussão sobre a questão da transitoriedade dos lugares que representam, atualmente, a cidade. Em meio a fenômeno de globalização e de desterritorialização, a arte pública apresenta-se como referência - algo que organiza frente ao caos urbano” (Breson, 1998, p. 68).

Pós-modernidade

Para situar a CowParade como a expressão cultural mais bem acabada do momento pós-moderno, retomo o teórico Fredric Jameson. Em livro de 1971 ele o situa como aquele em que a “modernização estava quase concluída, apagando os últimos vestígios não apenas das formas sociais pré-capitalistas como também os últimos vestígios de todo território natural intacto, de espaço ou experiência, que as sustentara ou sobrevivera a elas” (p. 66). As décadas seguintes deixariam evidente que o novo capitalismo, superando o modelo industrial, se caracterizaria pela financeirização, possibilidade pelas tecnologias online. Seguem-se desdobramentos sobre a cultura que, para

Jameson, avançam para além do estético na lógica dos meios de reprodução técnica, no sentido benjaminiano, para ressaltar nas suas expressões a intrínseca simbiose entre os meios de comunicação e o capital. A cultura não mais da produção, mas da reprodução [do capital], na qual não só o *visual* é hegemônico, mas também o *imaginário*, ambos pautados pela estetização de seus atos e artefatos alcançando todas as instâncias da sociedade. O novo momento pautar-se-ia, então:

- (a) Questão 1: pelo imaginário de uma Terra unificada eletrônica, econômica e culturalmente, a tecnologia levando desmaterialização de processos e produtos;
- (b) Questão 2: em presença da máquina, o *belo* é recolocado como questão, no caso expresso por padrões mecânicos e tecnológicos associados ao *bem-feito* e ao *bem-acabado* (Jameson, 2001) não só de artefatos artísticos, mas, também, na produção de cenários tanto no espaço público da cidade como nas ágoras virtuais (Gastal, 2006), e outros itens da vida cotidiana;
- (c) Questão 3: a imagem [ou *artefatos visuais*] como hegemônica, em detrimento do verbal;
- (d) Questão 4: produção de *produtos culturais sem profundidade*, presentes em *conteúdos plásticos* incapazes de servir como condutores de uma energia vital que, segundo Anderson (1999), reportando à Jameson, seria expressão da verdadeira criatividade.

Reportando à primeira questão, recorrente nos discursos do próprio evento, há o reforço ao imaginário da CowParade como um evento globalizado, pela sua recorrência em cidades de todos os continentes, portanto, supranacional. Na lógica da desmaterialização fruto da tecnologia, Jameson vê a globalização menos como a substituição dos espaços nacionais por uma noção de *espaço terrestre*, e mais como a desterritorialização e a desnaturalização do ciberespaço. A desterritorialização

"[...] implica um novo estado ontológico em livre flutuação, um estado no qual o conteúdo [...] foi definitivamente suprimido em favor da forma, a natureza inerente do produto se torna insignificante, um mero pretexto de marketing, na medida em que o objetivo da produção não está mais voltado a nenhum mercado específico, a nenhum conjunto específico de consumidores ou de necessidades individuais ou sociais, mas antes à sua transformação naquele elemento que, por definição, não tem nenhum conteúdo ou território e, de fato nenhum valor de uso." (Jameson 2001, p. 163)

Se a sociedade está não só desnaturalização, pois a natureza se foi para sempre, como também desterritorializada, a nova sensibilidade que se constitui mediada pela máquina e tecnologia, e não pelo território, logo, sua

culturalização, como expresso na questão três, se dará por *produtos culturais sem profundidade* e em *conteúdos plásticos* não energizados pela cultura produzida no território, daí sua vacuidade.

O verbal já não ocupa uma posição privilegiada; no caso das Artes, por exemplo, os discursos da crítica especializada decrescem em presença e impacto, levando a que mesmo a interpretação de imagens se faça por novas imagens - “já que o que se consome esteticamente não é abstração, mas sim, imagens tangíveis” (Jameson, 1996, p. 137). Mesmo as formas espaciais urbanas são identificadas como visuais (Jameson, 2001) e, após exposição às mesmas, elas são armazenadas em museus imaginários fomentados em mídias sociais como Facebook, Instagram, TikTok: “a cultura da imagem do pós-moderno é pós-perceptual e gira em torno do consumo de imaginários mais do que em torno do consumo material. Então, a análise da cultura da imagem incluindo seus produtos estéticos [...] só pode ter sentido se nos levar a repensar a própria ‘imagem’ de forma não-tradicional e não-fenomenológica” (Jameson, 1996, p. 161).

O mesmo teórico prefere, à palavra imagem, utilizar a expressão *artefatos visuais*, para sublinhar sua comoditização²⁶, pois a estetização das mercadorias se faz presente não só na publicidade, mas da decoração e da moda à produção artística, em especial em proposta como a CowParade. Trata-se de contexto em que “a publicidade cria um entrecruzamento com as artes [...] para agregar estes valores ao produto [...]. Um campo que torna possível uma aproximação entre o receptor e a esfera artística, ora com a ideia de transgressão, ora na procura de algo novo, numa valorização que alcança uma dimensão conceitual” (Silva & Chenem, 2011, p.66). Henry Jenkins denomina tais hibridizações como *convergências culturais* (Navarro 2010), destacando que as “novas tecnologias midiáticas promovem novos diálogos, onde as artes criam uma interconexão com outras áreas, inclusive com a dimensão publicitária” (Silva & Chenem, 2011, p.66).

Em relação à cidade, para entender como as pessoas constroem sentidos e representações de e nos contextos urbanos, capacitando-as a funcionarem nos espaços nos quais se movem, Jameson (1992) utiliza o conceito *mapa cognitivo*, retirado de Kevin Lynch. Entretanto, “o investimento alegórico ou cognitivo nestas representações será na sua maior parte inconsciente, daí ser somente no nível mais profundo de nossa fantasia coletiva que pensamos o sistema social [...]” (Jameson, 1995, p. 9). Mas, se passível de recuperação, o mapeamento cognitivo fornecerá *pós-imagens* - *after images*, em inglês - e nelas o que o teórico chama, em outros escritos, de *questão oculta*. Enquanto muitas vezes a superfície dos objetos culturais, e dos artefatos visuais em especial, não permitiria que fossem analisados como obras maiores - caso, por exemplo, do cinema comercial de Hollywood ou, na presente reflexão, do evento CowParade - as *pós-imagens*, produzidas pelo mapeamento e identificando as *questões ocultas* de uma determinada época, podem aspirar a tal.

Aproxima-se, portanto, ao que Derrida propõe com *debaixos*, referindo-se ao caso das Artes. No caso das vaquinhas, aplica-se a definição de produto cultural sem profundidade, a questão oculta ou *debaixos*, como será posto adiante, emergindo mais nas propostas excluídas do que nas que de fato integram os desfiles. Nas excluídas, observa-se que o são justamente por sua forte crítica social e à lógica do próprio modelo de negócios da CowParade.

Portanto, mesmo que as questões iniciais sobre a pós-modernidade reportem à década de 1970 e imediatamente seguintes, a CowParade pode ser apresentada, talvez, como a expressão mais bem acabada do teorizado desde então. Naquele momento, os defensores da arte pública urbana propugnavam-na como uma forma de contato mais íntimo e direto da produção artística local, com seu público. Agora, a CowParade, por pretender-se arte pública urbana, a triangulação artista<>obra<>público *fruidor* ganha dimensão muito mais complexa, quando os *artefatos visuais* ganham as ruas na forma de negócios lucrativos, passando a integrar a cenarização exigida das urbes que se pretendam *ciudades globais* (Gastal & Osmaïnshi, 2017). A antiga triangulação do processo artístico, retomada a CowParade como modelo, amplia o número de atores ativos no processo de sua cadeia produtiva, demandada pela “passagem do sistema artístico para o sistema cultural, acreditando que esse sistema constitui, segundo Pozzobon (2013, p. 2) a partir de um “jogo de quatro famílias”, quais sejam, artistas, público, financiadores [ou patrocinadores] e mídia, claramente presente no evento CowParade. Esses atores podem ser distribuídos, de fato, em pelo menos cinco momentos:

- (a) O momento de criação, agora melhor tratado como momento de concepção, implica a participação de Knapp, que manteria os direitos autorais sobre as modelagens da *tela tridimensional vaca e*, depois, as intervenções, ou talvez melhor dizendo *customização*, no sentido de adaptação e personalização, por artistas visuais profissionais e diletantes. Estes, atendendo chamada pública, encaminhariam aos organizadores propostas na forma de esboços e ou projetos preliminares.
- (b) Momento curadoria: Especialistas, cuja identidade e currículo mostraram-se de difícil resgate pela presente pesquisa, mas podendo envolver alguns artistas consagrados, nomes de destaque no cenário cultural local ou nacional e representação dos patrocinadores [como presente na edição analisada por Pozzobon (2012)], fariam a seleção, a partir de um volume de propostas que pode alcançar ou exceder o milhar em alguns casos.
- (c) Momento produção de comercialização, em princípio atuando em duas etapas: no pre evento, montando portfólios e os encaminhando a possíveis patrocinadores, no âmbito das empresas sendo em geral tratados na esfera do marketing cultural. Trata-se de ação importante, pois apenas as propostas com patrocínio na forma de apoio financeiro, serão viabilizados. No segundo momento, pós-evento, organizam-se os leilões das

obras que estiveram nas ruas, podendo mobilizar valores que chegam a US\$ 146.000, apenas com uma das vacas, caso da *Wage Moo*, em Dublin, 2003. O leilão realizado em São Paulo, em 2010, arrecadou R\$ 1.050.000, valor que atualizado e dolarizado, alcançaria aproximadamente US\$ 583.295.²⁷ Como já colocado, o discurso dos responsáveis pelo evento destaca que os valores arrecadados iriam para obras benemerentes, justificando socialmente o acontecimento, mas que, na prática, apenas metade do arrecadado implicaria em doações.

- (d) Momento produção executiva, que envolveria liberações legais - afinal, as vaquinhas estarão a céu aberto em meio ao público - não só em termos de montagem e desmontagem, as quais são bem mais complexas que as realizadas indoors, pois devem considerar a criação de cenário em interlocução com espaços de significação histórica e ou turística das cidades, entre outros. Cada escultura pesa 56kg, antes das customizações, e demandaria uma base em cimento de pelo menos 180kg para garantia de sua estabilidade. A produção executiva irá envolver, ainda, contratos diversos entre os envolvidos e outros trâmites burocráticos de liberações junto a autoridades locais.
- (e) Momento diálogo com o público: Sujeitos utentes - podendo ser locais ou turistas -, incluindo aqueles informados sobre o evento e que buscam as vaquinhas pela cidade, e aqueles surpreendidos por elas nos seus deslocamentos cotidianos, impactando-se pelo observado. Ambos, após o momento de observação ligeira ou acurada, poderão apresentar reações positivas com impacto estético de admiração com fruição, ou reação negativa envolvendo, como já colocado, agressões, vandalismo ou indignação social pública.

A organização previne-se de possíveis reações negativas não aprovando, no momento de curadoria, obras que possam vir a gerar polêmicas (caso da proposta de David Lynch) ou as alocando em espaços urbanos de menor visibilidade (caso da *Blue Melting Ice Cream Cow*). Outro momento de corte, este pelo *mercado*, se dá quando a proposta não recebe apoio financeiro que viabilize sua execução e instalação. Mesmo que o cachê dos artistas seja simbólico - de US\$ 1.000 nos países do capital hegemônico, a US\$ 500 ou mesmo US\$ 200, caso do Brasil -, cada suporte tridimensional custaria em torno de R\$ 40 mil. As plataformas não esclarecem sobre a cobertura dos custos correspondentes aos materiais utilizados na customização da *tela tridimensional vaca*.

Neste momento, importante retomar a questão do suporte, como aquilo que segundo Derrida está no *debaixos* da obra ou, para Jameson, na *questão oculta*. As esculturas - ou seriam *moldes, tela tridimensional ou canvas?*, denominações que aparecem em diferentes momentos -, confeccionadas em fibreglass, um produto industrial, que atende à demanda pelo *bem-feito* e

bem-acabado, inclusive no realismo das proporções e medidas que correspondem à vaca *real*. As intervenções pelos artistas podem inspirar-se em temática que reportem às culturas locais ou não, mas de certa forma sendo sempre, digamos, *complementares* à vaquinha. Outra questão é a de que a intervenção dialogue com a marca do patrocinador, caso haja essa exigência, quer pela inclusão temática quer pela inserção de logomarca. Suporte e intervenção devem atender ao que o sendo comum percebe como *belo*.

Se o desfile das vaquinhas inicia nos espaços emblemáticos do imaginário do 'urbano' e da 'urbanidade', ato contínuo elas frequentarão fortemente as mídias e a ágora virtual das redes sociais, nestas permanecendo por tempo indefinido. Na CowParade 2010, em Porto Alegre [Brasil], um jornal local²⁸ desafiou o público a registrar *selfies* junto às peças expostas, e enviar as fotos ao jornal para serem disponibilizada em galeria interativa online, nessa condição, os que assim o fizessem, concorriam a uma cesta de produtos de um dos patrocinadores.

Ao contrário da ágora física, a virtual manterá disponíveis os *artefatos visuais* expostos nas ruas, mas também abrigará um verdadeiro salão dos excluídos, onde trabalhos como os de Lynch e Srur poderão ser revisitados. No virtual também estarão os discursos verbais, mesmo que a academia ainda seja discreta nas análises da CowParade, que ajudem a buscar os *debaixos*, entre os quais, no presente caso, estará o que Jameson ressalta como marcas do pós-moderno, na criação de produtos culturais sem profundidade, por trazerem conteúdos plásticos que apelem ao prazer e à ludicidade, embalados como *belo* em um suporte fiberglass, material que não oporá resistência ao conteúdo. Trata-se de matéria-prima industrial, multiplicável ao infinito e, portanto, sem *aura*, no sentido benjaminiano. Esse aporte reforça o discurso, na atualidade cada vez mais vazio de sentido, não mais da arte com expressão universal, mas como fato globalizado da tal Terra unificada culturalmente. Obras que busquem utilizar o suporte tridimensional para uma crítica social ou cultural mais ácida e contundente, se por lapso ultrapassarem a censura prévia de curadores e patrocinadores, não sobreviverão à opinião pública dos utentes.

Enquanto a ágora física cria novos fixos no cenário da cidade, e nessa condição incentivando, orientando e reorientando as mobilidades urbanas, a ágora virtual talvez seja mais contundente no desenho das pós-imagens em que a questão oculta apareça mais forte nos trabalhos rejeitados do que materializada nos trabalhos em exposição no desfile urbano. Entre essas questões ocultas, ou nem tanto, nas obras rejeitadas estão denúncias abrangendo o ecológico, a imposição de modelos culturais estranhos ao local, já que a CowParade nasce na Suíça e se expande via Estados Unidos, a contestação ao tratamento das vacas como um animal que *todos amam*, mas que mesmo *amando*, não abrem mão de consumir sua carne e vísceras com garfo e faca. Tais abordagens estão na vaca *100% Brasileira*, violentada em plena rua, ou mesmo a vaca decapitada de Lynch, que se tornam metáfora artística

insuportável à sensibilidade pautada no belo e bem-feito do senso comum.

É possível encaminhar, portanto, que mesmo que a CowParade tenha uma performance que a proponha como arte pública urbana, careceria do que Breson (1998), ainda imbuído do espírito dos anos 1970, propugnava como compromisso dos artistas que aderem à arte pública, de serem *artistas públicos socialmente engajados*, valorizando o espaço urbano, considerando que no público, antes do que um consumidor, há um cidadão. Dallmann (2012) diz que a obra de arte, se tratada como outdoor, permite questionar a democratização, em geral associada à arte pública.

A CowParade permite tais questionamentos, mesmo sem que se entre na discussão sobre tratar ou não as *vaquinhas* customizadas, como Arte. As grandes cidade contemporânea, espaço preferencial para a mobilidade do evento por diferentes países, em geral perderam a escala humana e os espaços de convívio e deriva, também perderam a relação temporal que os monumentos tradicionais representavam. A discutir se propostas globalizadas, com conteúdos facilitados para atenderem às demandas por visualidades de fácil assimilação por públicos diversificados, constroem a necessária articulação com o entorno local, fundamental na arte pública.

Notas

¹ Ver <https://en.wikipedia.org/wiki/CowParade>

² Ver <http://www.cowparade.com/>

³ Sendo: 14 intervenções em cidades norte-americanas; 11 no Brasil; 8 na França; 6 no Reino Unido; 4 na China, Itália e Japão; 3 no México, Espanha e Austrália; 2 na África do Sul, Letônia e Suíça. Outros 21 países tiveram pelo menos uma edição da mostra. A maior concentração, com 33 eventos, registrou-se entre os anos de 2005 e 2007, sendo que apenas no pandêmico 2020 as *vaquinhas* estiveram ausentes das ruas.

⁴ The Cows come in three basic positions - standing (head up), grazing (head down), reclining. The Standing Cow is 95" long x 29" wide x 57" high, the Grazing Cow is 84"(L) x 29"(W) x 48"(H), and the Reclining Cow is 88"(L) x 44"(W) x 42"(H). Ver: <http://www.cowparade.com/our-story/>

⁵ Ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/CowParade>

⁶ Ver: <https://www.cowparade.com.br/por-que-vacas>

⁷ Idem.

⁸ Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/CowParade#Similar_projects

⁹ Ver: <http://www.cowparade.com/our-story/>

¹⁰ Ver: <https://appex.blogspot.com/search?q=cow+parade>

¹¹ Ver <http://www.cowparade.com/our-story/>

¹² Atualizado o valor, corrigido pelo IGPM, chegar-se-ia a algo como R\$ 115.000,00.

¹³ No caso é importante esclarecer tratar-se de uma concepção, já que em países como a Índia a sacralidade das vacas permite que andem livremente nas ruas.

¹⁴ Ver: www.cowparade.com.br

¹⁵ Ver: <http://www.cowparade.com/our-story/>

¹⁶ Idem

¹⁷ Idem

¹⁸ Nelson Baibich (Porto Alegre, 1952-....). Mestre. Professor universitário e publicitário; como artista plástico, dedica-se ao bico de pena e à pintura, técnicas com as quais imprime traço minucioso e detalhista. Fonte: <https://www.editora.unisul.br/autores/75/nelson-baibich>

¹⁹ Ver: <http://estopim-online.blogspot.com/2011/10/se-tinta-e-pouca-minha-vaca-primeiro.html>

²⁰ Ver: <http://www.cowparade.com/our-story/>

²¹ Ver: <https://www.hahahumor.com/top-5-weird-sculptures/>

²² Surf ans Sunshine. 12 Strange Statues from Around the World by Kait, sem data. <https://www.surfandsunshine.com/fascinating-statues-from-around-the-world/>

²³ Eduardo Srur, com formação em Artes, inicia carreira nos anos 1990, na pintura, recebendo várias premiações. Nos anos 2000, passa a realizar intervenções no espaço público.

Referências

Anderson, P. (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Argan, G. C., & Cabra, P. L. (1992). *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Aschero, C. A. (1983). Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores: dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-x. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 10, 291-306.

Bachmann, H. I. (2017). *O animal como símbolo nos sonhos, mitos e contos de fadas*. Petrópolis-RJ: Vozes.

Barrero e Obligatoria (2009)

Barthes, R. (1987). *Mitologias*. São Paulo: Difel.

²⁴ As obras de Srur se utilizam do espaço público, sempre com o objetivo de ampliar a presença da arte na sociedade e aproximá-la da vida das pessoas. [...] Para difundir suas ideias, concebe palestras em escolas e importantes eventos globais como TED e Sustainable Brands. Em 2014, lança O Livro "Manual de Intervenção Urbana" [...] É idealizador e proprietário da Attack Intervenções Urbanas, uma empresa especializada na concepção e produção de projetos especiais no espaço público que presta suporte para suas intervenções artísticas (<https://www.eduardosrur.com.br/oartista/biografia>).

²⁵ Ver: www.cowparade.com.br

²⁶ Termo utilizado pela tradutora de *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, para dizer que a cultura se tornou uma *comodity*.

²⁷ Ver: <https://www.promoview.com.br/categoria/geral/leilao-da-cow-parade-arrecadou-mais-de-r-1-milhao.html>

²⁸ Ver: <http://www.clicrbs.com.br/swf/cowparade/index.html>

Benjamin, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM

Breson, M. (1998). Perspectiva da arte pública. In: D. Miranda, (org.). *Arte Pública*. (p. 49). São Paulo: Sesc,

Császi, L. & Gluck, M. (2011). The Budapest CowParade and the construction of cultural citizenship. In: S. T. Zepetnek (org.). *Comparative Hungarian Cultural Studies*, (pp. 308-315). USA: Purdeu University

De Oliveira, J. G. (2010). Srur e as peripécias do touro bandido. *Getulio*, (22), 63-66. Link

Derrida, J. (2012). Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In G. Michaud; J. Masó; & J. Bassas (org.). *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004). (pp. 279-295). Florianópolis: UFSC.

- Freeland, C. A. (2001). *But is it art?: An introduction to art theory*. Oxford University Press, USA.
- Gastal, S. (2006). *Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio*. Campinas-SP: Papirus.
- Gastal, S., & Osmainschi, R. (2017). Ciudades globales: rankings y posibilidades para el turismo. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 26(2), 419-440.
- Harvey, D. (1980). *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec.
- Jameson, F. (2001). *Cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- Jameson, F. (1996) *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Jameson, F. (1995). *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.
- Jameson, F. (1992) *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ
- Jameson, F. (1971) *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec.
- Lefebvre, H. (1991) *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes.
- Martins, A. C. R. (2014) *A pintura rupestre do centro de Portugal: antropização simbólica da paisagem pelas primeiras sociedades agropastoris*. Tese. Doutorado em Arqueologia, Universidade do Algarve, Portugal.
- Navarro, V. (2010). *Entrevista com Henry Jenkins*. *Revista Contracampo*, (21), 2-25.
- Pozzobon, T. (2013) O mercado da cultura na Cowparade. *Anais... XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Intercom - Sociedade Brasileiro de Estudos Interdisciplinares de Comunicação.
- Pozzobon (2012). *As relações entre arte contemporânea e marketing cultural: cowparade Porto Alegre 2010*. Dissertação em Arte, Universidade de Santa Maria, Brasil.
- Pinheiro, K. C. L. (2011). Persuasão na comunicação publicitária: Quebra da Invisibilidade. *Revista Mediação*, 13(12), 76-86.
- Serra, A. M. (2014). Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia*, 3(1), 25-42. Link
- Silva, D. de O. & Chinem, S. M. J. (2011). Arte, P. X. Cow Parade: novas formas de visualidade na linguagem publicitária. P. R. Tarsitano & Gonçalves, E. M.(org.) *Publicidade no plural: análises e reflexões*. (pp. 66- 73). São Bernardo do Campo- SP: Universidade Metodista

Amor, ilusão, redenção e errância: Os paradoxos de Wagner em *Der fliegende Holländer*

Carlos Vidal

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

CIAC / Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Conselho Científico) CIEBA (Colaborador)

c.caseiro@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Analisa-se, neste ensaio, o drama musical de Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer*, atentando às questões musicais e filosóficas, mais que ao estrito campo do libretto, obra que, apesar de quarto drama do autor, apresenta temáticas que sempre o acompanharão: a impossível redenção pelo amor, concretamente (ou dolorosamente) a única forma de redenção.

De facto, no *Holländer* já o amor tendia para a errância, para o movimento incessante como fruto de uma maldição: a maldição do amor ou a maldição do passado (como no *Manfred* de Byron, onde o passado é lugar que não se deve visitar). O comandante Daland pretende dar a mão da sua filha, Senta, a um bom homem. Que ele julga ver no Holandês, o errante, condenado a uma errância eterna por blasfemar contra Deus. Ora, a maldição do Holandês terminaria se ele encontrasse uma mulher amada e fiel. E também o Holandês julga tal ver em Senta. Um dia, numa disputa entre Senta (de facto fiel ao Holandês) e o seu anterior noivo, o Holandês vê os seus desejos defraudados, pois Senta não é a mulher fiel (mas, de facto, era, ou seria). E lança-se de novo ao mar com o seu navio. Senta, encontrado um desfiladeiro, lança-se à morte.

Palavras-chave: Errância; amor; condenação; redenção; navio.

Abstract

This essay analyzes Richard Wagner's musical drama, *Der Fliegende Holländer*, its musical and philosophical problems, which, despite being only the author's fourth drama, presents themes that will always accompany him: the impossible redemption through love, concretely (or painfully) the only form of redemption.

In fact, in the *Holländer*, love already tended towards wandering, towards incessant movement as the result of a curse: the curse of love or the curse of the past (as in Byron's *Manfred*, where the past is a place that one should not visit). The Commander Daland intends to give his daughter Senta's hand to a good man. Which he he sees in the Dutchman, the wanderer, condemned to eternal wandering for blaspheming God. The Dutchman's curse would end if he found a beloved and faithful woman. And also the Dutchman judge such in Senta. One day, in a dispute between Senta (in fact faithful to the Dutchman) and her former fiancé, the Dutchman sees his desires defrauded, as Senta is not the faithful woman (but, in fact, she was, or would be). And he puts his ship out to sea again. And Senta launches herself to her death.

Keywords: Wandering; love; damnation; redemption; ship.



Fig.1. Harry Kupfer, encenador.

Se a nossa vida não apresentar como fim imediato a dor, pode dizer-se que não tem nenhuma razão de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, apenas seja um puro acidente e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma excepção; mas a desgraça geral é a regra.

Schopenhauer, *Dores do Mundo*¹

A “desgraça geral é a regra”, por isso nos movemos, ora em busca da “desgraça maior” (a morte em forma de catarse e desafio, como o fez o *Holandês Errante*, do drama musical² - como Wagner chamava às suas “óperas” - *Der Fliegende Holländer*, a inaugural *Romantische Oper* do cânone wagneriano³ que rejeita os Dramas anteriores; morte catártica que é sinónimo de salvação pelo amor, sinónimo de morte), ora em busca da salvação e redenção - morte, salvação e redenção que, como vimos, Wagner os três termos liga pelo amor, que é morte e redenção, mas redenção “sombria”, como veremos e analisaremos num dueto (Acto II) entre Senta (a que pressente e conhece, desde o início do *libretto*, a lenda do *Holandês*, homem-fantasma que lhe estava destinado, daí a memorável encenação de Harry Kupfer (Fig.1) [Bayreuth, 1985]⁴) e o próprio *Holandês Errante*.

Este drama *Der Fliegende Holländer* (de *libretto* e partitura escritos em 1841 e estreia em 1843) é um momento interessantíssimo na trajectória de Richard Wagner (Fig.2). É, enquanto assumido (isto é, passível de ser levado à cena em Bayreuth, a “colina verde”, *sagrada* para qualquer wagneriano), enquanto assumido é o seu primeiro drama musical, uma vez que Wagner rejeitou, como já mencionado, os três anteriores (nunca apresentados em Bayreuth): *Die Feen* (1834), *Das Liebesverbot* (1836) e *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1840). E é também o seu primeiro sério drama musical, pois é aquele onde o amor redentor

surge definitivamente como a *impossibilidade*, ou seja, e melhor, é já uma obra schopenhaueriana, escrita antes de Wagner conhecer a filosofia de Schopenhauer, um dos pensadores que mais o marcariam, em 1854. Faço ainda notar, dado importantíssimo, que essa data, 1854, atravessa pelo "meio" a produção do *Ring*, para simplificar doravante a classificação do ciclo *Der Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* e o final - dos deuses e do homem - *Götterdämmerung*, ciclo iniciado, como em todos os dramas, com a escrita poética do *libretto* de *O Ouro do Reno* em 1852 e estreado em Bayreuth, completo, em 1876). Schopenhauer marcará também o *Tristan und Isolde* (1857-1865, data do *libretto* e da estreia, respectivamente) e *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862-1867). Simplificando, noutro ponto, o filósofo do pessimismo marcará toda a personalidade de Wagner desde essa "epifania" de 1854.

Não deixa, pois, de ser interessante convocar alguns documentos anteriores a essa data para se perceber como o extremo pessimismo (Schopenhauer, *a dor é a finalidade imediata da vida*) era já uma marca de Wagner, como o drama não musicado *Jesus von Nazareth* o comprova (escrito entre 1848 e 1849);⁵ neste texto, o amor é o verdadeiro e profundo esvaziamento do ego, mas um esvaziamento muito aquém da morte, esse momento sim, o verdadeiro e profundo esvaziamento, tema igualmente wagneriano, que sempre considerou a *Gesamtkunstwerk* (a reunião das artes da dança, poesia e música, um universo que, curiosamente, parece afastar a ocularidade)⁶ apenas possível em sociedades socialistas sem egoísmos, como no teatro grego comunitário em que o drama era para toda a cidade, distante das sociedades burguesas nossas contemporâneas e já contemporâneas do compositor, naturalmente, visto o seu assertivo diagnóstico:

Nos vastos espaços do anfiteatro grego era a totalidade do povo que participava nas



Fig.2. Da encenação de Harry Kupfer para *Der Fliegende Holländer*, Bayreuth, 1985. Da edição em DVD pela Deutsche Grammophone, 2005.

*representações. Pelo contrário, nos nossos mais distintos teatros preguiçam apenas os ricos. Os Gregos iam buscar os materiais da sua arte aos produtos mais elevados da cultura comunitária.*⁷

Eis, portanto, o Wagner socialista-anarquista de matriz feuerbachiana que participa ao lado do seu amigo Bakunine nas revoltas de 1848, eis pois o Wagner amigo de Röckel, que acabaria encarcerado, e de Bakunine (escapado às autoridades, como Wagner):

*O artista moderno está amarrado a um contrato e a um salário. Estamos então em condições de caracterizar com rigor a diferença essencial: a arte pública dos Gregos era, de facto, arte, ao passo que a nossa é salariato artístico.*⁸

Apesar de ser anterior ao Wagner revolucionário, ou ao pessimista shopenhaueriano,⁹ que parece estar em todo o seu esplendor no *Tristan*, (basta conhecer o respectivo *libretto* deste drama, a sua ligação amor/morte, e o célebre “acorde de Tristão”, que introduz essa ligação ou presença da morte, logo no início do prelúdio – 2º compasso (mas também noutros momentos do drama e sempre sem “resolução técnica-musical”) – e a introduz através de um acorde que é em si um programa para um longo ensaio, por superar a teoria musical tonal e pelo modo como o faz),¹⁰ apesar de “intocado” por Schopenhauer e pelos ideais convulsivos revolucionários, *Der Fliegende Holländer* introduz na escrita wagneriana o *leitmotiv*, ou seja, o motivo musical ligado a um personagem que, por isso, é tanto musical como literário, pois constrói a estrutura dramática da obra como um outro personagem literário.

Vejamos um exemplo significativo do aparecimento do *leitmotiv* no *Holländer*, que passa da abertura para a voz e pensamentos de Senta, a personagem feminina central do drama, como veremos desde a primeira página da partitura (Fig. 3).

O tema do Holandês e da (sua) maldição surge-nos na abertura definido do compasso segundo ao sexto (pela intervenção das trompas). Contudo, o tema, no Acto II, surge-nos na voz de Senta, que descreve a vida do Holandês e sua maldição. Leia-se o motivo do Holandês (Fig.4).

É o motivo principal da Abertura (vejam-se os exemplos). No Acto II, depois de Senta o cantar, a Balada, seguir-se-á. Foi das primeiras páginas escritas por Wagner nesta obra. A história do Holandês, contada por Senta (que tudo sabia do fantasma errante e da sua maldição ou salvação) às mulheres da aldeia [e note-se que Senta começa a sua história cantando o coro dos marinheiros noruegueses]:

Johohoe! Johohohoe!
 Hohohoe! Johoe!
 O marinheiro levou o navio para o mar

com velas vermelho-sangue e mastro preto
 No convés alto, um homem pálido,
 É o mestre do navio que mantém vigilância sem fim.
 Hui! Como o vento uiva - Yohohey!
 Hui! Como assobia no cordame, Yohohey!
 Hui! Como uma flecha ele voa,
 sem objectivo, sem descanso, sem paz!
 Mas a redenção chegará um dia a este homem pálido,
 se ele encontrar uma mulher, em
 terra, que lhe seja fiel até a morte.
 Oh, quando é que vai encontrá-la, marinheiro?
 Rogue-se ao Céu que cedo uma mulher
 Lhe permanecerá fiel! (Do *libretto*)

Portanto, mesmo antes da importantíssima descoberta de Schopenhauer, que lhe fez reinterpretar o *Ring* (que se inicia no roubo do ouro pelo Nibelungo Alberich e termina com a queda dos deuses e dos homens, que se inicia no socialismo-anarquismo de ligações a Feuerbach e acaba com o fim de qualquer ilusão), que o fez transformar o impulso posto nas obras de cariz social e político, ao início, para algo de natureza metafísica (Bryan Magee), mesmo antes de tudo isso, concretamente, o que nos interessa sublinhar, com o *Der Fliegende Holländer*, também conhecido como *O Navio Fantasma*, portanto, mesmo antes do pessimismo ou da desilusão política que viria a tingir o *Götterdämmerung*, Wagner, num impressionante dueto entre o Holandês e Senta, caracteriza o amor como um *fogo sombrio*, algo que leva à salvação mas também à morte, a um final redentivo; fogo, sim, mas com todas as sombras. Canta o Holandês:

Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
 Sollt'ich Unseliger sie Liebe nennen?
 Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
 Würd'es durch solchen Engel mir zuteil!

O fogo sombrio que aqui sinto arder,
 Poderei chamar-lhe amor, triste de mim?
 Ah não! O que anseio é pela salvação



Fig.3



Fig.4

Ainda que tenha de me deparar com semelhante anjo.
(Do *libretto*, citado por Thomas Mann, no importante ensaio "Sofrimentos e grandeza de Richard Wagner")¹¹

Salvação ou redenção (que Wagner, como tema ou questão, retomaria no seu último drama musical, *Parsifal*, de 1882) em que o Holandês não acredita, pois desde o início está certo de que, de novo e sempre, terá de levantar e soltar amarras para errar até ao fim dos tempos neste mundo (ainda que noutro mundo possa unir a sua alma à de Senta).

Passemos então a uma sinopse do *Der Fliegende Holländer*, drama musical em 3 Actos, baseado na novela de Heinrich Heine, *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* e, como o compositor afirma no seu *Mein Leben*, numa sua viagem de Riga a Londres, com o fito de tomar a sorte em Paris, onde Meyerbeer "reinava" nas bilheteiras (Meyerbeer que o ajudou em Paris e na Alemanha, para onde enviou algumas cartas de recomendação).¹²

Passemos à sinopse.

Estamos nos mares da Noruega, inícios do século XVIII. Por efeito de uma tempestade, o navio do capitão Daland é desviado para um porto próximo da sua aldeia e sua casa, portanto um lugar conhecido. Mas desconhecida era a aparição que estava prestes a dar-se: um capitão holandês (o Holandês Errante ou Holandês Voador, como também é conhecido) chega ao mesmo porto, por efeito da mesma tempestade. O Holandês é um homem e capitão, ainda comandante de uma escuna, homem, capitão e barco que se movem amaldiçoados - apenas pode acostar de sete em sete anos, para tentar encontrar uma mulher que o ame e lhe seja fiel e jure fidelidade. A força redentiva aqui é, pois, uma mulher.

A aria do Holandês revela o seu destino: "Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr", ou seja: *O tempo passou e com ele, de novo, outros sete anos*. O Holandês erra e vagabundeia por maldição por uma vez no mar ter evocado o demónio e um anjo lhe transmitiu a pena: errar até ao Dia do Juízo até encontrar a sua mulher, parando em portos de sete em sete anos. Vendo Daland, o Holandês pede-lhe abrigo por uma noite e promete-lhe recompensa em ouro. Daland antevê um parceiro rico para a sua filha, a nossa conhecida Senta, cobiçada na sua aldeia por Erik, que terá um papel no abandono da aldeia pelo Holandês de regresso para o infinito dos mares, uma e outra e outra vez.

Vendo riqueza no Holandês, Daland, próximo da sua aldeia, promete-lhe abrigo e convida-o para jantar. Zarpam ambos para as terras de Daland. Senta conhece a lenda e tem o pressentimento da chegada do Holandês. Reza mesmo para que seja ela a salvá-lo. O Holandês, chegado ao lugar de Daland, aceitando o convite para jantar, deseja o mesmo e julga-se livre da maldição, pois Senta jurou-lhe fidelidade. Mas, em Wagner, o amor está constantemente sofrido (Thomas Mann) e amaldiçoado, ora pelo infinito da



Fig. 5. Suicídio de Senta
(Wikimedia Commons).

distância, ora pela morte, como em Tristão, Isolde, Brunhilde ou Siegfried (ou Parsifal e Kundry, porque não?).

Senta conta o seu amor a um irascível Erik, o Holandês observa e julga que Senta é, de facto, a noiva de Erik. Sente-se traído, não redimido nem salvo e lança-se de novo ao mar: o fogo sentido por ambos era, com efeito, sombrio (*Die düstre Glut*). Lança-se ao mar para cumprir a sua sina e o maldito amor leva Senta a se lançar ao mar de um penhasco, unindo a sua alma ao Holandês

Um encenador muito experiente e polémico como Dmitri Tcherniakov, para o Festival de Bayreuth de 2021, transfigura a história (*ligeiramente*) e nos “intervalos” deixados por Wagner: durante a abertura, por exemplo, que Wagner escreve à maneira do século XVIII, ou seja, descritiva da acção total; Tcherniakov faz com que o Holandês do drama seja filho de uma prostituta que se suicida (na abertura, o encenador tem liberdades de cena, o que não acontece no “interior” do drama, na sua decorrência), e por isso o Holandês volta à aldeia que teve de deixar para agora a destruir e tudo acaba não apenas com a morte (neste caso, desalento ou desfalecimento total e não exactamente a morte) de Senta, nesta encenação não lançada do “seu” rochedo, mas o fogo do Holandês consome toda a aldeia. É a visão do encenador, é a sua invenção.



Fig. 6. Da encenação de Dmitri Tcherniakov para *Der Fliegende Holländer*, Bayreuth, 2021. (Página "Seen and Heard International" / seenandheard - international.com)

Podemos dizer que a mobilidade do Holandês, no mito, a sua errância eterna, salva-o, não o amor de Senta – por isso, Tcherniakov tudo vê consumir-se no final, final do Holandês (assassinado) e de Senta. Como o final do Ring, eis um fogo purificador que se aproxima, aqui se detém e realiza um destino

O mundo de Wagner é, digamos deste modo, um mundo de "sofrimento", como escreveu Thomas Mann, um mundo que antecipa e aceita a sombra de Schopenhauer, por isso na cena final de *Parsifal*, na celebração da redenção da comunidade do Graal, Wagner escreve uma última linha para Parsifal: "Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser", seja, sinteticamente: *redenção ao redentor*.

Se houvesse um filósofo wagneriano (ele próprio um filósofo e um notabilíssimo pensador dramático, repescando a ideia do trágico num novo mundo, numa sociedade industrial) seria ele Schopenhauer, nunca Nietzsche (aliás, o amor-ódio nutrido por ambos é sobejamente conhecido).

Em Schopenhauer, a vontade é una, ela é comum aos seres vivos que o são, assim vivos e em interminável perturbação, por via desse mesmo gesto que é, acima de tudo, um afã ou desejo não apaziguado. Para Schopenhauer, interrogar o mundo (das representações) é um gesto que aponta para a "intuição de si mesmo",

e é a mais radical experiência interior do indivíduo que não deixa de querer superar o mundo enquanto inscrito como representação. Nesta inquirição da verdade do mundo habita um sujeito possuidor, ou obrigado a ser portador, de vontade; que é sempre “a” Vontade, pois a vontade no / do sujeito é a manifestação da vontade no mundo: a vontade é a essência e está presente em todas as coisas.

Como o afã da vontade não pode ser aplacado por completo (ela é a fonte de todas as dores, e a vontade individual é mesmo a gênese do egoísmo), somos como que forçados a chegar a dois momentos que, numa primeira fase, vêm apaziguar o sujeito: a ausência de consciência e a criação artística (que creio aproximar-se da ideia platônica e ir situar-se entre a vontade e a representação).

Contudo, qualquer um destes momentos é apenas transmissor, ou causa, de um momentâneo sossego e satisfação; só a consciência que a vontade tiver de si mesma, renunciando ao seu objecto e a essa sua satisfação, fará o indivíduo chegar a um “nada” nirvânico, referência crucial no pensamento de Schopenhauer (Fig. 7).

A propósito desse “nada” nirvânico da natureza em plenitude (ou do Reno *sempre com o seu ouro*, digamos que apartado da vontade de quem o roubou para dominar o mundo, Alberich, o nibelungo), trata-se aqui, na imagem, do início - conferindo-lhe um entendimento uno e global - da partitura da tetralogia de *Der Ring des Nibelungen*, ou seja, ilustra-se (é uma hipótese, entre outras, aliás uma visão-proposta) o *além* schopenhaueriano das “dores do mundo”, eis na imagem uma parte dos muito comentados 136 compassos (que configuram uns infinitos 4 ou 5 minutos) de um mesmo acorde em Mi^b Maior, o *leitmotiv* da natureza da abertura de *Das Rheingold*, um mundo não sujeito à dor da vontade onde poderia viver o Holandês sem a maldição da errância infinita em busca do amor redentivo. Aliás, o infinito sem maldição. Salvo de si mesmo.

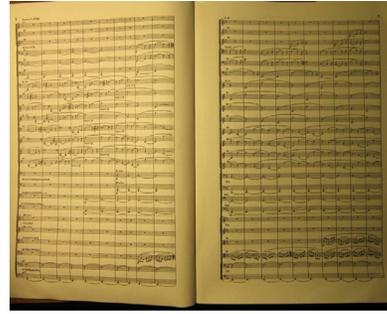


Fig. 7 - Primeiras páginas da partitura de *Das Rheingold* (Foto: Carlos Vidal).

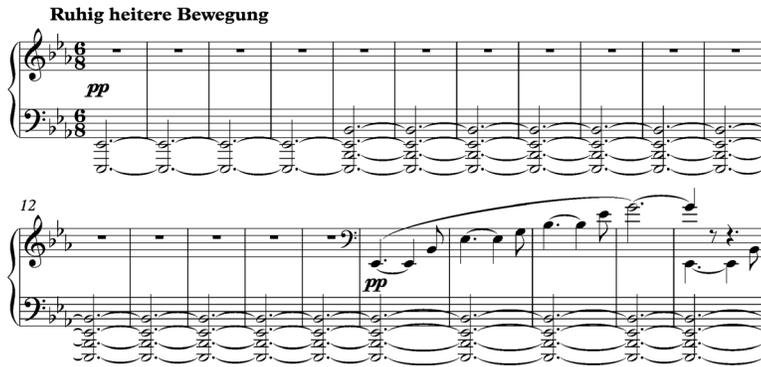


Fig. 8.

O Reno livre, em linguagem schopenhaueriana, de vontade e, em linguagem wagneriana, um mundo social-libertário sem egoísmos, isto é, a hipótese da *Gesamtkunstwerk* concretizada. A duas vozes, até ao infinito (Fig.8)

Notas

¹ Schopenhauer, *Dores do Mundo: Pensamentos e Fragmentos* (organização Jean Bourdeau), trad. Mário Augusto Guedes, Lisboa, Hiena, p. 17

² No seu estudo *Opera und Drama*, Wagner separa a sua produção da retórica operática, mostrando que esta se baseia numa tresleitura da Canção Popular (*Volkslied*). Essa tresleitura manifesta-se no eixo da ópera, a *Aria*, *Aria* que é meramente a canção popular elevada a um patamar de “qualidade”, assim abandonando o seu Poema (*Wortgedicht*) tornado um poema (*Kunstdichters*) encomendado. Ver R. Wagner, *Opera and Drama*, trad. William Ashton Ellis, La Vergne, Dodo, 2009, p. 2.

³ Quanto a esta ideia de um “cânone wagneriano”, seria interessante falar da história do teatro e festival de Bayreuth para melhor se entender o seu significado. O Teatro do Festival de Bayreuth, o Bayreuth Festspielhaus, é uma sala de ópera, ou drama lírico, bávaro destinada exclusivamente aos trabalhos de Richard Wagner. O “Richard

Wagner Festspielhaus” sucede uma vez por ano no verão, desde 1876, quando Wagner, ele próprio, dirigiu, cénica e musicalmente, a sua tetralogia *Der Ring des Nibelungen*, o grande monumento à harmonia dos entes naturais e, digamolo deste modo, o antimonumento de cariz anarco-socialista (ainda pessimista schopenhaueriano) à desarmonia e cobiça última de homens e deuses. A sua edificação está ligada ao arquiteto Gottfried Semper e ao rei Ludwig II da Baviera, o seu primeiro mecenas e mecenas famoso do próprio Wagner. O Festival, pelo que mostra, revela, obedecendo à vontade do compositor, define o cânone wagneriano (ainda hoje, lugar de vanguarda e polémica). Quanto à materialização do cânone, não são interpretados em Bayreuth os três primeiros dramas musicais de Wagner: *Die Feen* (1833 [indico datas de início do libretto, pois esse era o ponto de partida do autor]), *Das Libesverbot* (1834) e *Rienzi, der Letzt der Tribunen* (1838). O cânone são os restantes dez dramas musicais: *Der Fliegende Holländer* (1841), *Tannhäuser*

(1843), *Lohengrin* (1845), a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, 1852, *Die Walküre*, 1852, *Siegfried*, 1851, *Götterdämmerung*, 1848), *Tristan und Isolde* (1857), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862) e *Parsifal* (1882).

⁴ Ver edição da Deutsche Grammophone, com Simon Estes, Balslev, Salminen, Orquestra do Festival de Bayreuth, direcção Woldemar Nelsson, direcção cénica Harry Kupfer, DVD, 2005.

⁵ Wagner, *Jesus of Nazareth and Other Writings*, trad. W. Ashton Ellis, Lincoln e Londres, University of Nebraska Press, 1996, pp. 283-340.

⁶ Ver R. Wagner, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2003.

⁷ *A Arte e a Revolução*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 1990, p. 70.

⁸ *Ibidem*, p. 71.

⁹ Ver Brian Magee, *Wagner and Philosophy*, Penguin, 2000, p. 127. Aqui o autor, citando ainda Deryck Cooke, mostra-nos como Wagner passou a reinterpretar o Ring - depois de Schopenhauer - sem, contudo, o alterar, segundo Cooke: "felt no need to go back and alter the basic content of the *Rheingold*".

¹⁰ Sobre o "acorde de Tristão" vejamos o início (os primeiros sete compassos!!) do *Tristan*. Em compasso composto 6/8, temos uma anacruse, depois, em tempo alongado (tempo e meio) um fá e um mi curto que nos leva, logo no segundo compasso a um acorde tão estranho - fá / si / ré# / sol# - que, repentinamente e no início do Prelúdio do drama nos coloca no mais desgostante clima de dor, tensão e sofrimento (ou suprema beleza inventiva, ou ainda *sublime* se nos quisermos ligar ao perigo e à dor de Edmund Burke). Este acorde, no início do segundo compasso do Drama, é tão intrigante (descritivo do amor absoluto que será a morte dos amantes), suscitou tantos estudos que ficou conhecido como o "acorde de Tristão". Para aprofundarmos teórica, técnica e filosoficamente, este tema e esta polémica, a bibliografia mencionará

especificamente ensaios e livros de Bryan Magee, Alex Ross, Roger Scruton, John Daverio, Arnold Whittal, entre quase infinitas possibilidades, pois Wagner será, certamente, dos artistas ocidentais um dos maiores desencadeante de torrenciais bibliografias.

A base do acorde nas notas fá / si, é uma quarta ou, concretamente, um trítano (que é um intervalo entre duas notas que contem 3 tons inteiros), harmonia proibida desde os tempos medievais, pois gera uma dissonância a que se chamava "diabolus in musica". No entanto, convém sublinhar, o trítano não é o factor determinante, por si só, do carácter instigante do chamado "acorde de Tristão", pois o trítano, como explicado, já fora usado no barroco, aí se considerando também trítanos na base de acordes de 7ª (subdominante e dominante, sempre para situações de tensão), mas, neste caso wagneriano a ambiguidade tonal é maior, o que levaria mesmo Furtwängler a afirmar que nunca alguém fora tão longe (a história é conhecida: Furtwängler visitou Richard Strauss, bastante doente, que ao piano revia este acorde sem solução, e ter-lhe-á dito o maestro que nunca ninguém chegara àquele ponto tão avançado - cito de memória). E Wagner coloca esta harmonia (sem resolução nem "repouso" na tónica) no início do início do seu drama *Tristan und Isolde!*..... gerando uma tensão não resolvida, pois o acorde não tem, de facto, resolução e responde-lhe outro acorde, o segundo acorde que repete o trítano entre a 2ª e a 3ª nota do acorde: sol# / ré.

¹¹ Ver "Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner", em Thomas Mann, *Richard Wagner y la música*, trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 75-137.

¹² Ver o monumental *Mein Leben / Ma Vie*, trad. Noémi Valentin, Albert Schenk e Dorian Astor, Perrin, 2012.

Bibliografia

- Badiou, Alain, *Five Lessons on Wagner*, trad. Susan Spitzer, Londres, Verso, 2010.
- Cooke, Deryck, *I Saw the World End: A study of Wagner's Ring*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1979.
- Daverio, John, "Tristan und Isolde: Essence and appearance", em Grey, Thomas S. (organização), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, 2008.
- Grey, Thomas S. (organização), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, 2008.
- Houellebecq, Michel, *En Presencia de Schopenhauer*, trad. Joan Riambau, Barcelona, Anagrama, 2018.
- Janaway, Christopher, *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge University Press, 1999.
- Magee, Bryan, *Wagner and Philosophy*, Londres, Penguin, 2000.
- Magee, Bryan, *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*, Londres, Picador, 2002.
- Mann, Thomas, *Richard Wagner y la Música*, trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Debolsillo, 2019.
- Millington, Barry, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, Oxford University Press, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, *The Case of Wagner and Nietzsche Contra Wagner*, trad. Thomas Common, Digireads.com Publishing, 2013.
- Ross, Alex, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, Londres, 4th Estate, 2020.
- Schopenhauer, Arthur, *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Porto, Rés, sd.
- Schpenhauer [A.], *Dores do Mundo: Pensamentos e Fragmentos* (org. Jean Bourdeau), trad. Mário Augusto Guedes, Lisboa, Hiena, 1995.
- Scruton, Roger, *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford University Press, 2013.
- Steiner, George, *Necesidad de Música: Artículos, Reseñas y Conferencias*, Ciudad de México, Granodetal, 2019.
- Vidal, Carlos, *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman*, Lisboa, Fenda, 2015.
- Vidal, Carlos, *As Quatro Invisibilidades: De Velázquez a Richard Wagner*, Lisboa, Saguão, 2021.
- Wagner, Richard, *A Arte e a Revolução*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 1990.
- Wagner, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2003.
- Wagner, Richard, *Jesus of Nazareth and Other Writings*, trad. W. Ashton Ellis, Lincoln e Londres, University of Nebraska Press, 1996.
- Wagner, Richard, *Opera and Drama*, trad. William Ashton Ellis, La Vergne, Dodo, 2009.
- Wagner, Richard, *Mein Leben / Ma Vie*, trad. Noémi Valentin, Albert Schenk, Dorian Astor, Perrin, 2012.
- Wagner, Richard, *Das Rheingold in Full Score* [Partitura completa de *O Ouro do Reno*], Nova Iorque, Dover, 2018.
- Whittal, Arnold, "Criticism and analysis: Current perspectives", em Thomas S. Grey, (organização), obra citada.

Redondo, sem início e sem fim

Luciene Jung de Campos

É docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGLET/UFRGS. Psicóloga (PUCRS). Psicanalista. Doutora em Estudos da Linguagem, do texto e do discurso (UFRGS).

Líder do ADESLOUCAR-SE! *Coletivo de trabalho em Análise do Discurso, sujeito, deslocamentos e...* com registro no CNPq e certificado pela UFRGS.

email

Abner Nodari

É psicólogo (UCS) e psicanalista em formação. Pesquisador no ADESLOUCAR-SE! *Coletivo de trabalho em Análise do Discurso, sujeito, deslocamentos e...* BIC-CNPq de 2018-2023, trabalha na interface psicanálise, literatura e arte.

Recebeu prêmios de literatura Vivita Cartier (2021 e 2022). Organizou o livro *Psicanálise, análise do discurso e psicologia: percursos* (2022), junto a outras pesquisadoras.

email

Resumo

Este ensaio explora o significante *ponto* de três maneiras: como ponto turístico, como ponto simbólico e como ponto real. Aborda, também, a ideia de ponto turístico como um falo imaginário que rompe com a serialidade do cotidiano, destacando uma série de intervenções artísticas que abrem campo de discussão para a psicanálise e para a teoria estética. Nisso, a dimensão de movimento é compreendida como geradora de efeitos gramaticais e subjetivos, relacionando-os à luta social, às castrações e aos processos de subjetivação presentes no sujeito. Por fim, explora onde a linguagem é interrompida para emergir um novo discurso.

Palavras-chave: arte; psicanálise; análise do discurso; turismo.

Abstract

This essay explores the significant point in three manners: as a tourist spot, as a symbolic point and as a real point. It also addresses the idea of a tourist spot as an imaginary phallus that breaks with the seriality of everyday life, highlighting a series of artistic interventions that open the field of discussion for psychoanalysis and aesthetic theory. In this, the dimension of movement is understood as generating grammatical and subjective effects, relating them to the social struggle, castrations and processes of subjectivation present in the subject. Finally, it explores where language is interrupted to emerge a new discourse.

Keywords art; psychoanalysis; discourse analysis; tourism.

Ponto zero: de onde partem os olhos

Este ensaio tem como objeto de investigação algo um pouco atípico: trata-se do ponto. O que é um ponto? Essa questão será respondida de três formas: a partir do seu encontro imaginário (onde ganhará o nome de *ponto turístico*), da colisão simbólica (é do *ponto final* que estaremos falando) e, por fim, do *ponto seguido*, onde habita o real. Esses três pontos, curiosamente, não formam reticência: ponto turístico, ponto final e ponto seguido estarão sendo articulados dentro da psicanálise e da arte procurando friccionar a parte sobreposta entre ambas. Como veremos ao longo do texto, o significante ponto parece funcionar melhor quando acompanhado de complemento. Um ponto em si não pontua. Essa será a forma de investigação escolhida para pensarmos a relação entre a arte e o movimento. Cada uma das formas e dos blocos de trabalho escolhidos neste escrito estão, constantemente, fazendo referência às noções de movimento na teoria psicanalítica, a partir da arte.

As bases de conhecimento neste trabalho, assim como o ponto, também sofrerão algumas modificações: tradicionalmente, busca-se psicanálise para entender psicanálise, estética para estética e matemática para matemática. Aquele que tem sede pede água, não comida. O paradoxo é que, ao longo da escrita, tomamo-nos conta que as dúvidas epistemológicas são muito melhor respondidas quando se recorre à outra epistemologia. Portanto, a psicanálise será assistida pela arte, e vice-versa. Aqui, o faminto beberá água, excepcionalmente. Essa escolha é referenciada na forma com que Jacques Lacan propôs a releitura de Sigmund Freud em seus seminários, constantemente colocando as demais ciências, a ótica, a etologia, a linguística e a matemática, a serviço daquilo que, na teoria freudiana, era falta, era castração.

O leitor deparar-se-á, também, com a apresentação de alguns artistas. Esses trabalhadores propõem fórmulas conceituais que serão seguidas ao longo do escrito. Para preparar-se, é interessante que se familiarize, também, na medida do possível, com a vida deles. Um é conhecido como Ai Weiwei, artista plástico, designer e ativista social chinês. Além das obras fotográficas, que apresentarão a ideia de *ponto turístico*, Ai Weiwei projetou o Estádio Olímpico de Pequim, finalizado em 2008, juntamente com os arquitetos suíços Herzog & de Meuron. O Estádio Nacional recebeu o apelido de *Ninho de Pássaro* pela sua estrutura exposta numa trama de ferro e aço, parecendo um ninho, um grande ponto enosado.

Outro nome que fará uma articulação importante é o da artista drag queen indígena Uýra Sodoma. Representado como performance por Emerson Munduruku, a personagem ribeirinha e amazônica comporta-se como a encarnação das flores, ou, como seu nome sugere, como a "árvore que anda". A partir da estética da denúncia, uma das performances de Uýra, *Ponto final*, *ponto seguido*, será delimitante para a compreensão deste ensaio. Além da Uýra e

do Ai Weiwei, o leitor esbarrará em outros nomes, como Maria Martins, Mira Schendel e Lygia Clark, que serão vistas como teóricas, isto é, como formadoras de conceitos. Ocorre que, para falar de um simples ponto, foi necessário reunir uma comunidade de pessoas que repensa o espaço, a gramática, o sexo e o corpo. Nos três tópicos que sucedem (*ponto turístico*, *ponto final* e *ponto seguido*), talvez, o leitor possa fazer suas próprias pontuações.

Ponto turístico: um falo imaginário

Nesse texto, o ponto turístico se processa por deslocamento e se efetiva em encruzilhada, arrasta e inaugura um ponto central - talvez uma praça com uma estátua, uma fonte ou um prédio, da ordem daquilo que se convencionou chamar de artístico, cultural, histórico. O ponto turístico rompe com tudo que se via à toa: a serialidade das ruas, das casas, das árvores, não é um *tour de propriétaire*, que nos deixa satisfeitos com o que vemos e que sabemos que é nosso. Trata-se daquilo de que não se é dono. De um amor grave, amor solene, respeito. Um ponto de convergência das linhas paralelas numa perspectiva afunilada e ele está lá! Ponto de fuga. O ponto turístico é aquela descoberta horrorizada, que nos espia em silêncio, numa estranha aparição. Potência de perversidade. O artista sabe disso e se demora a olhar mais uma vez.

É sobre o olhar do artista chinês Ai Weiwei que vamos falar. De 1995 a 2003, ele parou na frente de pontos turísticos em suas viagens pelo mundo, ergueu o braço, mostrou o dedo médio em direção ao monumento e fez uma fotografia do gesto, nomeou essa série de *Study of Perspective*. Podemos identificar nessa série fotográfica, por trás do dedo zombeteiro do artista, grandes obras: a Torre Eiffel, a Casa Branca, a Praça da Paz Celestial. O artista em entrevista ao curador Hans Obrist revela seu fascínio pela fotografia na era digital e menciona ter abandonado até mesmo seus antigos desenhos (Ai Weiwei, 2013).

O dedo do artista na foto, não passa de um fio, uma haste que move a monumental marionete e desta forma recoloca questões sobre o que está sendo visitado e visto. O artista reafirma o espaço na sua dimensão de interpretação, confrontando o simbólico com o político. Trata-se de um gesto que expõe a sobredeterminação ideológica e amplia as dimensões da contradição, fazendo proliferar uma reflexão sobre o conjunto. Transforma pontos em linhas para pensar a geopolítica, abalando os sonsos essenciais que passam por ali.

Como sugere Pêcheux ([1983] 2006), na retomada de um provérbio chinês: *Quando alguém nos mostra a lua, o imbecil olha para o dedo*. Ele se pergunta: "com efeito, por que não? Por que a análise de discurso não dirigiria seu olhar sobre os gestos de designação antes que sobre os designados, sobre os procedimentos de montagem e as construções antes que sobre as significações?" (Pêcheux, [1980] 2016, p. 54-55). Nesse caso, olhamos para o dedo do artista, num gesto viril- de foda-se! Um dedo, nesta imposição é mais que um dedo, é um falo (Freud, [1920] 2015). Esse apontamento que se

dirige para um fim, trata-se de um reforço da significação, uma designação. Apesar de nossa tentativa de torná-lo afinado e maleável - na metáfora do fio de marionete, tensionando o imaginário para que a desconstrução simbólica do monumento se dê - trata-se de uma disputa de poder entre homens, tentando responder à falta e ao desamparo. Na perspectiva discursiva, o sentido de um monumento, prédio ou praça não existe por si mesmo, ele reside fora. Num processo de determinação, que só pode ocorrer numa série de pontos de deriva, articulados por um sujeito do inconsciente que passou pela alfândega da história: "Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido insiste, mas que nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento" (LACAN, [1966] 1998, p. 506). Para Lacan, na releitura saussuriana, o significante e o significado não estão num mesmo plano. Os significantes se organizam em cadeia, como anéis que formam uma corrente, e é somente neste encadeamento que o sentido pode emergir.

Há orgulho e pudor nesses monumentos - como uma rainha delicada, sentada ao ar livre em seu trono com coroa, cetro e um discreto sorriso nos lábios, recebendo seus súditos. Contra isso, o artista tenta elevar o ponto que está abaixo mais acima, assim como Lacan fez com o significante. Ao elevar o dedo, a palavra, expõe a polarização do monumento: "Constantemente a arte se ergue contra ela mesma. Ela não pode existir, a não ser por sua própria negação. Submetida à sua autodestruição, a este querer mal, paradoxalmente ela procura o bem" (KIEFER, 2011, p. 23).

Este acoplamento de um objeto cultural do patrimônio histórico mais um gesto obscuro é o que produz um ready-made manufaturado. Provoca um registro cultural incompatível ou distante, desviado de seu uso implícito e obrigatório de patrimônio material idealizado. O deslocamento do artista opera infrações no sistema social e no "gosto" burguês - que para Bourriaud (2009) - é uma repetição de hábitos. Mas geram pensamentos.

A Torre Eiffel, a Casa Branca e a Praça da Paz são conjuntamente determinados enquanto monumentos arquitetônicos históricos e ideológicos. Desse modo, existem como uma unidade dividida, suscetível de se inscrever em um outro efeito conjuntural, politicamente sobredeterminado (ALTHUSSER, 2015). Não havendo, portanto, somente uma técnica arquitetônica na existência desses objetos, fechando-se sobre si mesmos. Em seguida, passam a ser objetos de metáforas literárias ou políticas, pois a produção discursiva circula em diferentes regiões de sentido.

Através da série *Study of Perspective*, de Ai Weiwei podemos abordar a diferença clássica entre as representações imaginárias que circulam nas agências de viagem, enquanto uma região de sentido, e as demais rerepresentações em disputa simbólica proposta pelo artista. Segundo Pêcheux ([1983] 2006), trata-se de um empreendimento que não é nem língua, nem literatura, nem mesmo a mentalidade de uma época, mas uma materialidade discursiva. Remete às

condições verbais de existência dos objetos científicos, estéticos, ideológicos em uma dada conjuntura histórica. É aí que uma rede metafórica lhe serve de apoio e de acesso entre o espaço do semântico e do passeio com destino específico, quando se daria um efeito. O artista só faz abortar uma unidade.

A perspectiva de Ai Weiwei trabalha com elementos de significação suscetíveis de serem combinados, “eventualmente explosivos como as composições poéticas instáveis” (PÊCHEUX, apud. ORLANDI, p. 20), o que nos faz pensar na performance dos homens-estátuas e nos vendedores ambulantes em torno dos monumentos turísticos. Esses trabalhadores precarizados não são pontos desconectados, são como linhas que se entrelaçam ao redor do monumento, revelando o tecido social, como se o trabalho deles fizesse a função de uma agulha. Essa cena pode ser desfeita ou esticada frente ao sinal solidário que avisa a presença da polícia. Guardam de súbito a mercadoria – denominada muamba – deslizam uns sobre os outros, num cipó humano que se segmenta em um ponto qualquer, que é rompido e que volta rapidamente a estabelecer conexão. Eles sabem da regra jurídica sobre a proibição de comércio ilegal em torno dos atrativos. Para Orlandi (2012), a forma da cidade e forma-sujeito estão atadas uma na outra: “o modo como se dispõe o espaço é uma maneira de configurar sujeitos em suas relações, em suma, de significá-los” (p. 199). É nesse lugar que relações e significados podem ser produzidos entre os sujeitos e o trajeto.

Noutra abordagem topológica, na tentativa da vivência da forma, a artista brasileira Lygia Clark (2005) empenha-se na recusa aos limites de toda superfície. Ela busca uma forma desgarrada da estrutura ao modo moebiano, ao não aceitar as divisões mecânicas do espaço da superfície em dentro e fora; um lado soberbo e o outro humilhado. Busca desespacializar a divisão e destruir o plano. A artista propõe uma intervenção em duas direções opostas: uma consiste em “caminhando” (1963) que avança em movimento linear, uma rota livre e contínua, sucessiva e temporal; a outra se trata de um retorno sobre si mesmo, uma volta, uma internalização, um estado de concentração. A artista divide a tarefa com o participante, o transeunte, o interlocutor, cedendo-lhe o “caminhando” e sugere que ele faça seu corte, sua estrada. Ao cabo de um tempo, ele retorna com uma faixa retalhada de diferentes espessuras e inclinações do percurso com a tesoura. Sem lado externo e lado interno, surge um acontecimento no espaço e no tempo e não mais, simplesmente uma forma que se ergue no espaço.

Na segunda parte da tarefa, numa andar curto, a artista propõe superfícies circulares, encaracoladas, onde ela mesma produz o corte, espiralando o papel sem romper a fita moebiana, garantindo sua torção. Produz uma arquitetura flexível, em que o espaço vazio é a forma que guarda o hálito imenso de tudo que respira no mundo. Serve de abrigo para todos os que caminham, humanos e animais. Instala a vivência do dentro sem a descontinuidade do fora. Um ponto vazado.

Ponto seguido: a informidade do real

Um ponto quando segue, erra. Falar sobre um ponto seguido, portanto, é falar sobre a errância. Existem muitas formas de tratar esse conteúdo: como se sabe, errar é um ato comum aos sujeitos tanto quando significa “cometer um erro” como quando significa “mover-se”. Aqui, o erro partirá de Uýra Sodoma: Uýra é o nome de uma entidade híbrida amazônica que performa por meio da artista visual, trans e indígena, Emerson Pontes. O trabalho dessa entidade nos importa nesta análise, majoritariamente, por duas questões: pelo espaço e pelo significante dado a uma fotoperformance realizada por Uýra, ou seja, pelo nome da obra.

Uýra Sodoma realiza a performance *Ponto final, ponto seguido* (SODOMA, 2022) pela primeira vez em Portugal entre os dias 23 e 25 de setembro de 2022: nela, a entidade performática aparece quase sem roupa, usando apenas um saio escuro, inteiramente sujado de barro, quase pintado com isso, brincando no centro de um montante de terra. Uýra está agachada, como uma criança na praia, enquanto com as mãos levanta e solta a substância repetidamente, numa brincadeira de reconhecimento. Nos primeiros minutos da performance, passa a agarrar punhados de terra e a usá-los como giz, traçando teias ao redor do monte de terra com o mesmo material, como cipós de solo que saem desse ponto negro. Minutos depois, a artista coloca seu corpo em estado de errância, movimentando-se de modo ameboide, estendendo os braços como se fizesse, no ar, os cipós de terra que traçara no chão. É nesse instante que pega algo que lembra a um maracá e se põe, portanto, a dançar em volta do grande ponto de terra que prossegue por meio dos tentáculos desenhados. Nos minutos finais, exausta, Uýra arrasta uma planta pequena, uma muda, e a finca no centro daquilo que, agora, aparece como um rompimento natural em meio ao concreto. Rega-a. Saúda-a e, embarrada, sai de cena.

A performance da artista Uýra Sodoma lembra aquilo que George Bataille ([1929] 2018) chamou de *informe*. A informidade de Sodoma não está imediatamente no que chamamos de “processo” da performance, mas encontra semelhança no resultado dela (resguardado pela fotoperformance): o ponto ameboide feito de terra lembra a uma aranha, ou algo pior:

Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirma que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (George Bataille, [1929] 2018, p. 147, ênfases finais nossas).

Os tentáculos terrosos de Uýra assemelham-se ao “universo como uma aranha” (BATAILLE [1929] 2018, p. 147) ou, ainda, ao escarro. O fato de esse inseto tecelão não ter assustado nem um pensador tão livre quanto Bataille justifica às equivalências entre a performance da artista e a universalidade do informe, proposta pelo filósofo: um ponto, visto de longe, é tratado ou como algo ou feminino (a aranha, a errância) ou como algo desprezado (o escarro, o cuspe). Em uma das análises sobre o verbete *informe* publicado por Bataille, Didi-Huberman ([1995] 2015) afirmaria que, por fim, a categoria informe em questão remeteria ao tabu fundamental das relações e que derivaria daí a distância proposta pelo filósofo:

Ele consiste nessa única evidência que, mais profundamente, se reveste de um caráter de interdição ou proibição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supõe-se normalmente que elas não se tocam, que permanecem num afastamento material mais ou menos afirmado. [...] Na semelhança, a matéria não deve tocar a forma (George Didi-Huberman, [1995] 2015, p. 38).

A citação em foco nos traz outra pista para pensarmos a sobreposição entre a performance informe da artista Uýra Sodoma e a sexualidade – trata-se do nome, publicado pela primeira vez em 1995, que dá título à obra: *Questão de semelhança: questão de contato* (DIDI-HUBERMAN [1995] 2015). A semelhança proposta pelo crítico de arte fica evidente à luz da psicanálise: no enfoque da identificação (LACAN, 1961-62), tornar-se semelhante é investir extraordinariamente em um objeto (a ponto de engoli-lo), coisa já demarcada na trajetória freudiana de constituição do sujeito. O que se destaca com maior enfoque no título dado ao texto, então, é o termo *contato*. Contato de quê? Ou, ainda, contato com quem? O texto do autor prossegue trazendo respostas edípicas a essas questões, ou seja, respostas pautadas na sexuação cisgênero e heterossexual. As palavras “papai” e “mamãe” são repetidas, propositalmente, mais de sete vezes, dando ênfase à pedra basal da subjetivação neurótica na clínica freudiana: *faça contato*, revela-nos Didi-Huberman, é posicionar-se ao lado de Jocasta ou ao lado de Édipo. Nunca – jamais – *entre*. Essa relação de sentido fica ainda mais claro pela escolha de sintaxe do autor. O uso dos dois pontos como grafia que dá consequência, isto é, decorrência entre o que está do lado de cá ao lado de lá, torna a equação quase obrigatória: a questão da semelhança é a questão do contato. O semelhante, portanto, aquele que tem forma (de homem ou de mulher, poderíamos pensar), é aquele que faz a sexuação normativamente. O resto é aranha.

A artista aranha, no caso, Uýra Sodoma, exige novas formas de compreensão tanto da sexualidade quanto da sexuação para contemplarmos seus gêrmens de subjetivação no mundo e, além disso, sua obra: “Ponto final, ponto seguido” reivindica estéticas que estão além do simbólico, estéticas do real: “O que é

recusado na ordem simbólica ressurgue no real.” (LACAN, [1955-56] 1981, p. 22). A ressurgência da aranha de terra proposta pela artista coloca em questão, ou melhor, em teia, a forma cisgênero: enosada, ela convoca ao informe.

Anterior aos cipós terrosos de Uýra, outra artista brasileira (desta vez, da tradição escultórica) também usou-se de tentáculos vegetais para reapresentar formas de constituição anteriores ao humano – inevitavelmente, reapresentando o gênero. Na escultura *Comme une liane* (MARTINS, 1946), em português, “como um cipó”, Maria Martins traz um corpo feminino reconhecido pelos seios e pelo sexo à mostra: o pescoço e os membros são demasiadamente alongados, como se houvessem se metamorfoseado em galhos ou lianas (que fazem referência ao título), em contraposição à cabeça anatomicamente minúscula. A mulher comprida, larga, poderíamos pensar, também é representada com o crânio apequenado na obra *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (1928), onde vemos um corpo três vezes maior em termos perspectivos se comparado à cabeça. Em Maria Martins, além dessas características, as mãos da mulher cipó também chamam a atenção. Elas funcionam como garras cerradas, com dedos esquizoides, e comparam-se à vulva exposta, nua e sem pelos. A estátua de bronze reapresenta o sexo fálico da mulher em todo o corpo, propondo, assim, o retorno a uma sexualidade corporalmente integrada (GALLOP, 1988), como lembra-nos a teórica feminista Jane Gallop.

Se o ponto que segue torna-se uma prolongação, uma errância, de Uýra Sodoma à Maria Martins, a falicização do feminino ocorre desta forma: quando um ponto continua. Seja nas referências tentaculares encontradas em ambas as obras, seja na infirmitude de Bataille ou na ressurgência real de Lacan, a sexuação feminina reconstitui a queda do falo incansavelmente. Para além dos muros da psicanálise, ela exhibe-se como forma contínua ou, ainda como nos lembra Gallop, gozosa quando não comparada à masculinidade (GALLOP, 1988, p. 121). Essas artistas mulheres, por fim, acabam sugerindo uma outra forma de representação gráfica do falo, ao encontrarem em tentáculos que partem de um ponto, de um buraco, formatações adultas de sexualidade, isto é, que não convidam mais o “papai” ou a “mamãe” para tornarem-se semelhantes.

Ponto final: tão pequeno quanto um feijão

Um ponto é uma coisa, como se sabe. Às vezes, colocamos as coisas em palavras ou em imagens e as nomeamos a partir da diferença que se impõe: pintura, livro, família, lápis, são todas palavras que se diferem entre si pelo significado que ganham quando comparadas umas às outras. Desde Saussure (1916), as palavras não são mais idênticas a si mesmas a partir da diferença que a comparação entre elas carrega. As palavras (e o que elas querem dizer) são uma operação negativa. Elas também são coisas, assim como os pontos, mas, ao contrário deles, são coisas que não carregam a função de marcar um antes e um depois. Um ponto pode ser final, turístico, seguido ou de vista, mas invariavelmente inaugura uma forma de ruptura entre o momento anterior a

ele e o que o segue. A isso, em psicanálise, damos o nome de ato. Um ponto é um ato e nada mais pode ser como era. O efeito inaugural que um ponto carrega (efeito de ato, poderíamos dizer) é tão intenso que leva a escritora Clarice Lispector, por exemplo, a iniciar um de seus livros com uma vírgula – forma escorregada do ponto – evitando um começo propriamente dito e indicando ao leitor que as coisas já aconteciam antes, que se tratava apenas de uma pausa breve: “, estando tão ocupada [...]” (LISPECTOR [1969] 2019, p. 11). Essa ocupação fica representada pela forma como inicia, virgulada, mas também pode ser encontrada em outras táticas de se marcar o tempo. No discurso, especificamente, uma das estéticas comuns dada a isso chama-se ponto final. Que é?

Um ponto final é um sinal gráfico, pequeno, muito menor que um feijão e geralmente preto, que marca o final de uma frase e o começo de outra. Quando se escreve à caneta, à mão, ele acontece quase sem querer e muito dificilmente respeitamos seu aspecto arredondado: apesar de querermos um círculo, às vezes saem um traço, um risquinho curto ou até algo que lembra um ovo. Mas, ainda que a figura varie, sabemos que se trata dele. Ele está lá, o final. Essa definição de sintaxe pode ser elevada à categoria semântica e, a partir disso, portanto, pode-se tentar encontrar o que um ponto final quer dizer. No dicionário etimológico proposto pelo filólogo brasileiro Antenor Nascentes (1955, p. 410, ênfase nossa), a expressão *ponto final* encontra a seguinte definição: “um ponto é sinal deixado por uma *picada*”. Apesar de referir-se às situações físicas, a *picada* sugerida pelo autor pode ser deslocada e abrigada sobre o sentido de corte aventado pela psicanálise. Para a teoria freudiana (FREUD [1900] 2019), o sujeito divide-se, no mínimo, em duas partes – a saber, a que conhece (isto é, a consciência) e a que desconhece (o inconsciente). Essa divisão, ou melhor, essa “*picada*” subjetiva, promove, além da capacidade de amar, a capacidade de falar, de querer dizer as coisas com certa intensidade. Promove, além disso, aquilo que chamamos de “ponto de vista”, para voltarmos ao ponto, aquilo que queremos dizer, seja besteira ou não: “os discursos visam sempre à menor besteira, à besteira sublime, pois sublime quer dizer o ponto mais elevado do que está embaixo” (LACAN, [1972-73] 2008, p.20, ênfase nossa).

O efeito “mais elevado”, quiçá “sublime”, que se encontra no discurso a que se refere Lacan, é um efeito de “besteira”, isto é, que passa despercebido ou não valorado pela moral e pela narrativa daquilo que é comum. George Bataille ([1929] 2018, p. 72, ênfase nossa), também propõe algo que vai nessa direção, quando diz que “é suficientemente conhecido [...] o sentido dado a objetos conforme sejam *pontudos* ou *côncavos*”. Bataille se referia aos símbolos que as interpretações psicanalíticas têm das flores e dos sonhos, atribuindo a isso uma aproximação “acidental”, uma significação própria à psicanálise. Mas à luz do que vimos até então, o ponto e o sentido andam lado a lado, não importando se for “besteira” ou, ainda, “objetal”. Significar, em muitos casos,

implica pontuar, quer dizer, fazer uso do ponto para expressar algum traço de relevância, não importando se ele é imediatamente caro ou não.

Num campo não muito distante de Lacan e de Bataille, a suíça Mira Schendel parece soerguer o ponto à categoria de pausa. Em muitos de seus trabalhos, em papel arroz, monotipia ou placas grandes de acrílico transparente, a artista implica a variabilidade dos códigos, onde a quantidade de energia equivale sempre à proposta de representação: as letras soltas viram uma frase; uma frase torna-se uma linha; essa mesma linha, um rabisco. Frequentemente, o processo leva à representação de um ponto final, às vezes grande, às vezes pequeno, indicando uma exigência metodológica e paciente do espectador e da própria artista quanto à menor forma de representar. Um ponto, em Mira Schendel, é uma pesquisa em aberto.

Em suas obras, temos a impressão de estarmos diante da própria iminência, de um gérmen da língua em gestação, que exige um convite a existir assim como uma criança exige um convite a falar (LACAN, [1958-59] 2016). Todas as coisas estão em estado de suspensão. Essa ideia é amplamente trabalhada em uma série sem título, produzida entre os anos de 1965 a 1971: nesse tempo, o corpo de trabalho da artista deixa de apresentar representações de objetos gráficos, como na série anterior, justamente chamada *Objetos Gráficos* (FILHO, 2018), para dar sequência a obras onde há muito espaço e pouca tinta, pouca representação imagética, senão a imagem que a letra imprime no papel. Os papéis arroz são tingidos, muitas vezes, com somente *uma* letra, um *p* ou um *g*, seguidos de um ponto final, *p.*, *g.*, por vezes enorme, lembrando-nos da passagem da linguagem articulada à animalidade que é preservada naquilo que é anterior à fala. Essa desarticulação da linguagem – uma desarticulação pontuada, vale lembrar, como se o ponto funcionasse como corte, faca, como “picada” que separa a letra do restante da palavra – implica, na obra de Schendel, a provocação de uma dessignificação parcial, de um movimento retroativo que retoma a cacofonia e o humor da palavra que, longe do sentido, é apenas um amontoado de letras. Mira nos faz olhar (como seu próprio nome sugere, uma vez que “mira” significa “olhar” em espanhol) que a significação é um combinado e a forma com que escolhe fazer este lembrete é através do ponto final.

Para além do começo de um romance, a escritora Clarice Lispector também fez uso da pontuação para dizer, ou melhor, para dar forma ao conteúdo de uma crônica. Em 20 de dezembro de 1969, no *Jornal do Brasil*, Clarice publicaria uma coluna intitulada justamente “Forma e conteúdo” (LISPECTOR, [1969] 2018, p. 269), atribuindo à figura a responsabilidade de enunciar, quer dizer, o triunfo sobre o conteúdo, arrastando a ênfase subjetiva da essência à estética:

Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo

está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem a forma (Clarice Lispector, [1969] 2018, p. 269).

A disputa entre os dois operadores, segundo a escritora, é vencida por um lado, o lado da figura. A forma poderia, portanto, não apenas dizer *como* algo é significado mas essencialmente *o que* ganhará sentido a partir da maneira como escolhemos apresentá-lo. Três dias antes da publicação da crônica clariciana, em 17 de dezembro do mesmo ano, Jacques Lacan, na segunda aula do seminário *O avesso da psicanálise* (LACAN, [1969-70] 1992, p. 37, ênfases nossas), propõe que “no decorrer de um texto que você avança mais ou menos bem, se você está, digamos, nos pontos certos da luta social, de repente cita Marx, e acrescenta – disse Marx. Se você é analista, cita Freud e mete: – disse Freud. Isto é capital.” Em Lacan, como se vê, o *ponto* em questão é o ponto da luta social, ou seja, da luta de classes. A figura dada ao conflito é, portanto, uma figura que dá representação à pobreza, se “você avança mais ou menos bem” (LACAN, [1969-70] 1992, p. 37), vale lembrar. Nesse caso, um ponto vira um furo.

Sutura

De Jacques Lacan à Mira Schendel, do Brasil clariciano à França de Bataille, um ponto final seguramente interrompe, pouco importando se ele está preenchido ou vazio. Essa interrupção produz efeitos que, ao menos à luz do que foi proposto, depende da forma como acontece: o ponto que é final produz um sinal gramático e subjetivo, onde a amálgama dessas duas metades nos introduz naquilo que nomeamos de *simbólico*. O simbolismo de um ponto não está, portanto, somente na sua forma pequena e similar a um feijão, mas sim na representação dada às coisas que interrompem a linguagem, que as podem cortar para que outro dizer emergja. Interromper é respeitar o vazio e é a isso que um ponto final serve.

Em conclusão, este trabalho promove e exercita a noção de movimento dentro do próprio ensaio: o conceito de “ponto” é movimentado em três dimensões: artística, turística e linguística. Essas dimensões fazem luz às escolhas teóricas e às concepções de representação que o campo artístico carrega: assim como a definição de ponto, a definição de arte está sempre se deslocando. Enquanto inventarmos um ponto, ele não existe.

Referências

- AI WEIWEI. Ai Weiwei entrevistado por Hans Ulrich Obrist. Tradução Diogo Henriques de Freitas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. Vol. 1. Ed. Perspectiva, 1975.
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BATAILLE, George. A linguagem das flores [1929]. Documents n. 2. In: BATAILLE, George. *Documents: George Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, George. O informe [1929]. Documents n. 7. In: BATAILLE, George. *Documents: George Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. I. Semelhança e conformidade: questão de semelhança: questão de contato (pp. 37-44). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille (1995)*. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FILHO, Paulo Venancio. Mira Schendel: Sinais / Signals. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos [1900]. Obras completas: volume 4. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. Organização genital infantil. In: FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*. Obras completas, volume 15. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GALLOP, Jane. Beyond the phallus. (pp. 119-126). In: GALLOP, Jane. *Thinking through the body: gender and culture*. New York: Columbia University Press, 1988.
- KIEFER. A. *L'art survivra à ses ruines*. Paris: Éditions du Regard, 2011.
- LACAN, Jacques. II: Introdução à questão da psicose (pp. 11-25). In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses (1955-56)*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro VI: o desejo e sua interpretação [1958-59]*. Tradução de Cláudia Berliner. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre IX: L'identification*. Paris: Seuil, 1961-62.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. *Escritos [1966]*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. Eixos da subversão analítica: II. O mestre e a histórica (pp. 29-40). In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise [1969-70]*. Tradução de Ary Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. Do gozo (pp. 9-21). In: *O seminário, livro XX: Mais, ainda [1972-73]*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, p. 11 [1969]. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. Forma e conteúdo [1969]. In: *Todas as crônicas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Vista da exposição Maria Martins: metamorfoses. Curadoria Veronica Stigger. Exposição 10 jul. 2013 -15 set. 2013. São Paulo: MAM, 2013. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM_Catalogo.pdf>. Acesso em 22 fev. 2020.
- NASCENTES, Antenor. Ponto, verbete (p. 410). In: NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro, 1955.

PÊCHEUX, Michel. O discurso: estrutura ou acontecimento [1983]. Tradução de Eni Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes, 2006

PÊCHEUX, Michel. Análise do discurso: Michel Pêcheux. Texto escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. 1ª edição. Campos: Pontes, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* [1916]. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Bibliothèque scientifique Payot. Paris: Payot, 1972.

SODOMA, Uýra. Série Mil (quase) Mortos: Boiúna. 2019. Manaus-AM. Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157712136464781>. Acesso em: 03 out. 2022.

CLARK, Lygia. Conversa de Lygia Clark com Psicoterapeutas [1982]. In: Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Orgs. Suely Rolnik e Corine DISERENS. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

No rasgão das Sombras Exumação e mobilidade das dores da alma entre os muros e arquivos manicomialais

J a m i l a P o n t e s

Professora associada do Instituto Federal do Acre na área de Artes e doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. É mestra em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (UFAC) e em Artes Cênicas pelo Instituto Politécnico do Porto; especialista em Dramaturgia e Teatro e Licenciada em Teatro pela Ufac. Atualmente é bolsista da FCT na área de Artes e investigadora do CIEBA, dedicando-se aos estudos de Arquivo, Loucura e Teatro.

jaminaps@yahoo.com.br

Resumo

Neste ensaio tratamos das deslocções para os espaços manicomialais, com a intenção de acessar os seus arquivos, pois queremos encontrar e exumar as vozes-gestos silenciadas entre as muralhas do primeiro manicómiio português, Rilhafoles fundado em 1848-1850 em Lisboa. Contudo, alargamos as nossas lentes para outros manicómiios, a exemplo de Bethlem em Londres, San Servolo e San Clemente em Veneza. Após revisão de literatura, deambulações nestes lugares e acessos aos seus arquivos, destacamos a riqueza singular dos arquivos dos manicómiios de Veneza e de Lisboa, pois enquanto aqueles carregaram nas tintas, produzindo um espantoso acervo de fotografia, este carregou nos verbos, dramatizando as dores da alma de homens e mulheres que, por algum ou diversos motivos, foram encurralados entre as muralhas e paredes abobadadas do antigo convento português, situado no coração de Lisboa.

Palavras-chave: Deslocamento; Manicómiio; Arquivo; Vozes.

Abstract

In this essay, we address the displacements to asylum spaces, with the intention of accessing their archives, as we aim to uncover and exhume the silenced voices-gestures among the walls of the first Portuguese asylum, Rilhafoles, in 1848-1850 in Lisbon. However, we broaden our scope to other asylums, such as Bethlem in London, San Servolo and San Clemente in Venice. After reviewing literature, wandering through these places, and accessing their archives, we highlight the unique richness of the archives of the asylums in Venice and Lisbon. While the former emphasized visual representations, producing an astonishing collection of photographs, the latter focused on verbs, dramatizing the pains of the soul of men and women who, for one or multiple reasons, found themselves cornered between the walls and vaulted ceilings of the ancient portuguese convent, located in the heart of Lisbon.

Keywords Displacement; Asylum; File; Voices.

Notas introdutórias: entre os muros e arquivos manicomiais

Estamos com mal de arquivo [...]. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde (Derrida, 2001)

As narrativas de viagens se estabeleceram no campo da ciência no final do século XVIII em França e Inglaterra, sendo mais sistematizadas, conforme Carvalho (2021, p. 121), no século XIX com robustas publicações, sob chancela de órgãos institucionais, a exemplo da Sociedade de Geografia de Paris. Estas expedições, conforme a historiadora, eram regidas por instruções científicas, com a finalidade de detalhar rigorosamente os espaços percorridos, tais como as riquezas do solo, flora e fauna, além da antropologia e etnografia de suas populações. O nosso ensaio, por mais que se aproxime das narrativas de viagens no contexto científico, não segue os cânones das ciências consolidadas, nem as análises e críticas dos estudos antropológicos ou historiográficos, pois, aqui queremos tratar apenas das deambulações e derivas entre os muros e arquivos manicomiais, com a intenção de exumar as vozes que foram silenciadas entre as paredes e muros hospitalares.

Neste exercício nos aproximamos mais das narrativas de Benjamin (2022) sobre as suas viagens, tais como as realizadas entre 1912 a 1938 em Paris, Moscou, Milão, Verona, Vicenza e Veneza. Portanto, é "oscilando entre a história e a magia"¹ que ousamos apresentar as nossas deslocações para os espaços manicomiais em Londres, Veneza e Lisboa. Destacamos as deambulações e derivas entre os muros e arquivos clínicos de Bethlem em Londres, San Servolo e San Clemente nas lagoas de Veneza e, Rilhafoles no coração de Lisboa.

Aqui, além das deambulações e derivas entre os muros e arquivos, queremos tratar da mobilidade implicada no gesto de exumar fragmentos das vozes dos arquivos clínicos, pois, apartar uma parte do todo implica num movimento de arrancar as vozes do local de origem (contexto médico). Outra questão que nos faz parar para pensar ou seguir este processo pensando, é a noção de arquivo desenvolvida por Derrida ([1995] 2001, p. 118) em *Mal de Arquivo*, pois o teórico francês, de forma arrojada, defende a *febre* e *destruição* do arquivo, em analogia à psicanálise. Considerando estas reflexões acreditamos que ao nosso *toque na face pulsante* dos arquivos manicomiais, as vozes que neles dormitam por anos e décadas, acordam, atualizando-se entre as nossas mãos.

Estas vozes, agora acordadas e em contacto umas com as outras, movem-se, escapam, libertando-se da nosografia médica, da frieza e da triste escuridão do arquivo. A nossa ideia neste processo é realmente não intervir, deixando estas vozes se manifestarem, livres, não só do antigo contexto, mas também de nossas pretensões analíticas e hermenêuticas. A nossa intenção

em nos deslocar para estes lugares é verificar se as palavras-gestos dos loucos e loucas foram grafadas nos arquivos clínicos destes hospitais. Se sim, de que forma elas aparecem nestes documentos? Pois verificamos na revisão de literatura, que a psiquiatria, desde Pinel, em Bicêtre e Salpêtrière, a Charcot - na invenção da histeria em França, - e até mesmo Kraepelin na Alemanha - no tratado nosográfico -, tem certo parentesco com a botânica, inclusive Pichot (1984, p. 93) garante que Kraepelin, entre os outros, é sem dúvida, "o representante mais típico".

Isto significa que pouco ou nada importava as palavras dos loucos, indo ao encontro das reflexões de Foucault ([1970] 1999, p. 11), pois o estudo nosográfico, sobretudo no período mais sistematizado, conforme o teórico, se amparava na tecnologia da observação e na descrição objetiva, aproximando-se dos biólogos, na produção de seus robustos herbários (de plantas e animais) das expedições científicas². Deste modo, a nossa intenção é acessar os arquivos clínicos para verificar a forma como os doentes da alma ou dos nervos aparecem nos documentos. Além disso, queremos ainda exumar os fragmentos de suas palavras-gestos, libertando-os da nosografia, bem como da escuridão e frieza dos arquivos manicomiais.

Primeiramente adentramos aos pesados portões de Bethlem, o manicómio mais antigo da história, "founded in London in 1247" (Gale e Howard, 2003); depois, adentramos às estranhas muralhas de San Servolo e San Clemente, feitas na calma e agitação águas das lagoas de Veneza. Finalmente, adentramos e permanecemos por meses entre às muralhas de Rilhafoles, erguidas, a princípio, para os devotos de São Vicente de Paula. Aí, entre as paredes abobadadas e as sofisticadas muralhas, o pouso foi demorado. Enquanto os ponteiros do relógio se arrastavam, as estações do ano se despediam, debruçávamos mais e mais sobre o arquivo do manicómio Bombarda, fundado em 1848-1850 no coração de Lisboa.

Tendo em vista os ventos silenciosos destes lugares e a sutileza do arquivo (Foucault, ([1969] 2008); Derrida (1995) 2001); Agamben ([1998] 2008)), evocamos o *Anjo da história* de Walter Benjamin (1987, p. 226) nesta viagem entre muros e arquivos manicomiais, porque acreditamos que a sua expertise quanto aos despojos e detritos da história e, até mesmo o seu tom messiânico, podem nos ajudar em nossas deambulações e derivas nestes espaços e nos seus arquivos, pois a nossa intenção neste percurso é encontrar e exumar as vozes que foram abafadas e silenciadas entre as paredes e muros hospitalares. Essas vozes que hoje dormitam na frieza e na escuridão das pastas empilhadas em prateleiras e armários de ferro ou em caixas de papelão.

1. Deambulações e derivas entre muros e arquivos manicomiais

O tempo estremece e se confunde na imensidão dos arquivos históricos dos manicómios, onde as dores da alma adormecidas nos arquivos históricos, ao nosso *toque* despertam, corrompendo o espaço-tempo sofrido.

Neste ensaio deambulamos entre vários espaços manicomiais, na intenção de encontrar e exumar, sempre que possível, as vozes que foram abafadas e silenciadas entre as muralhas manicomiais. Dentre elas, voltamos as nossas lentes para o primeiro manicómio português – hospital de Rilhafoles, fundado em 1848-1850 em Lisboa –, alargando um pouco para outros manicómios, Bethlem em Londres e San Servolo e San Clemente em Veneza. Além disso, embora não fosse o nosso foco, adentramos também aos muros de Bicêtre e Salpêtrière em França, onde a loucura foi fundada, instituída e sistematizada.

Na Inglaterra sobrevoamos e pousamos entre as muralhas do manicómio mais antigo da história, Bethlem, fundado em 1247 e, na Itália, San Clemente e San Servolo, onde as muralhas são feitas de água. Por fim, pousamos em Rilhafoles/Miguel Bombarda, no alto de Lisboa. Nesta cidade, as nossas deambulações e derivas nos espaços e arquivos clínicos do manicómio Bombarda se prolongaram. Aí, as dores da alma ganharam contornos dramáticos, não pela degradação do hospício e dos corpos encurralados por anos e décadas, mas pela escrita médica, que ultrapassa o olhar semiológico da medicina moderna, por capturar de forma incomum, as performances dos corpos submetidos à terapêutica introduzida por António Sena no final do século XIX e sistematizada por Miguel Bombarda e Júlio de Matos no século XX.

As visitas nestes lugares não se rendiam apenas em folhear os arquivos nem visitar os museus e bibliotecas, mas deambular mesmo entre os muros e ruínas manicomiais, pois nesta investigação seguimos os rastros de Benjamin ([1927] 2019, p. 545) em suas reflexões sobre o Flâneur alegórico, com a intenção de exumar não apenas as palavras grafadas nos arquivos clínicos, mas também nos aproximar de outros vestígios esquecidos ou à margem da história. Por falar em margem, queremos aqui fazer um desvio, pois ainda que este ensaio seja centrado nos manicomiais de Londres, Veneza e Lisboa, queremos destacar as nossas deambulações e derivas em Salpêtrière, pois este cenário nos assaltou, arrastando-nos junto aos corpos das mulheres *infernais* de Charcot (Didi-Huberman ([1982] 2015, p. 45), espalhados pelo vasto jardim, elas debulhavam suas dores terríveis, mas invisíveis.

Nestas viagens procuramos encontrar vestígios que não foram evidenciados nos trilhos da história oficial, as vozes (gestos e palavras, ou qualquer expressão) dos corpos encurralados nos manicómios. Pois, na nossa revisão de literatura e até mesmo nos arquivos, observamos a ausência destas vozes e, Foucault ([1970] 1999, p. 10) garante que desde a Idade Média, essas vozes foram silenciadas, seja porque não eram ouvidas, ou se eram, eram logo esquecidas. Talvez, isto seja um dos motivos da escassez de trabalhos académicos que investiguem este universo, pois além disso, observamos que há dispersão e degradação dos arquivos (Facchinetti et al, 2010, p. 736), Priani (2017, p. 310) e (Dias et al, 2009, p. 97), além da destruição pelas inundações e incêndios, como o ocorrido em Juquery em 2005, que transformou em cinzas mais de 136 mil dossiês, entre outros documentos³.



Fig. 1 – Registro das deambulações e derivas entre as muralhas de Salpêtrière (fotografia de Jamila Pontes, 2022)

Ora bem, estamos diante de um universo devastado que, desde o princípio, carrega consigo diversas formas de censura e apagamento – como tão bem argumenta Foucault em diversas obras. Diante disto, evocamos nesta viagem, o *Anjo da história* de Walter Benjamin (1987, p. 226), para nos sensibilizar nas deambulações e derivas entre os muros e arquivos manicomiais. Se outrora ele foi arrastado para longe pela tempestade do progresso, agora ele desce, guiando-nos neste território escorregadio, de difícil percepção, não só pelo silêncio, mas também pela voz altiva da razão que, enterrou “no esquecimento todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes” (Foucault, [1994] 1999, p. 141).

Evocar esta figura benjaminiana pode parecer romântico, uma distração, fantasia ou até mesmo um disparate – fazer o *Anjo* descer –, mas o que queremos mesmo é apontar e marcar o nosso posicionamento ético e político nesta investigação, visto que o objetivo é exumar os farrapos soterrados na história, pois a Psiquiatria, conforme Foucault, [1994] 1999, p. 141), é “um monólogo da razão sobre a loucura”. Além disto, consideramos a sutileza do arquivo, visto que ele não deixa de ser um artefato que comporta aquilo que pode ser dito (Foucault, [1970] 1999, p. 53), mas por outro lado, extrapola, *consigna* tudo, ameaçando “de fato todo o principado, todo o primado arcôntico, todo o desejo de arquivo” (Derrida, [1995] 2001, p. 118).

Portanto, acreditamos que o *Anjo da história* pode nos ajudar nesta empreitada, não apenas nas deambulações nos espaços manicomiais, mas também na escuta e exumação das vozes que agora dormitam na escuridão e frieza das gavetas e prateleiras de ferros, ou mesmo em caixas de papelão húmidas e empoeiradas. Em diálogo e, ao lado deste *Anjo*⁴, percebemos que tais vozes têm um parentesco com o *resto*, como reflete Agamben ([2008] 2019, p. 162). Segundo o teórico italiano, o *resto* não pode ser compreendido no sentido trivial, como uma

pequena “porção numérica”, mas como tudo que foi salvo na catástrofe, tal como os testemunhos de Auschwitz que falam, mesmo sem falar: “não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que restam entre eles”. Assim também são as vozes adormecidas nos arquivos, como investigamos sistematicamente no Bombarda, onde as dores da alma ganharam contornos dramáticos: é formidável!

2. Arquivo clínico ou dramaturgia da dor? Eis a questão

Com as mãos e os olhos imersos no arquivo histórico dos manicômios, o espaço-tempo estremece, por vezes fundem-se, nos confundindo. Aí, entre as páginas frias e pálidas repousam as dores da alma e da terapêutica manicomial que se tornaram vulgares ao longo do século XX na Europa e em outros continentes. Nos calhamaços guardados nos armários de ferro e caixas de papelão as palavras-gestos pulsam. É o que flagramos seguindo os passos e o olhar atento do *Anjo da história* de Walter Benjamin (1986, p. 226). Se outrora, este *Anjo* de cabelos arrepiados, boca e asas abertas, olhos arregalados e cara avermelhada, mesmo querendo não conseguiu deter-se, para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, agora ele desce, ajudando-nos a explorar os espaços manicomiais e a exumar as vozes que dormitam nos arquivos empilhados nas prateleiras e armários de ferro.

Seu corpo agora tem outro aspecto: seus olhos, cabeça, tronco e asas voltam-se para terra, inclinando-se sobre os pesados e tristes arquivos. Suas mãos acordam as vozes adormecidas por anos, décadas e até mesmo século. Ora bem: estamos diante das vozes-gestos que sobreviveram ao silenciamento e à morte dos corpos de homens e mulheres encurralados entre as firmes muralhas. Se não se consegue *acordar os mortos*, como reclamava o *Anjo* no primeiro quartel do século XX, agora, pelo menos exumamos os fragmentos de suas vozes que, conforme Foucault ([1994] 1999,



Fig. 2 - *Ângelus Novus*, de Paul Klee (1920)
<<https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>>



Fig. 3 - Arquivo histórico do manicómio Bombarda, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa - Júlio de Matos (fotografia de Dani Remião, 2021)

p. 144), se tornaram somente resíduo, “praia estéril... areia percorrida e logo esquecida, não se conservando, em sua passividade, senão o rastro vazio das figuras extraídas”.

Na nossa imersão nos arquivos clínicos procuramos nos aproximar destes grãos invisíveis armazenados nas prateleiras e gavetas, até mesmo nas emperradas, travadas pelas ferrugens que se alastram por dentro e por fora dos armários dos arquivos históricos. Esta insistência de exumar estas vozes-gestos, deve-se à sua escassez nas investigações académicas e até nos arquivos de manicómios, inclusive nos mais referenciados da Europa - como verificamos nos arquivos clínicos e na revisão de literatura no contexto brasileiro e francês. Não por acaso, Arthur Bispo do Rosário, para salvar as suas palavras, borda de forma plástica e ondulante na base de seu estandarte: “eu preciso destas palavras - escrita”.

Pois bem, é em busca destas palavras estrangeiras do mundo e cativas entre os muros que adentramos as pesadas portas, mergulhando nos espaços e arquivos manicomial. Nesta imersão, não buscamos a *verdade*, nem mesmo entramos na questão de quem era ou não louco, pois a nossa investigação não repousa sobre este julgamento, mas em recuperar estas vozes, livrando-as do apagamento, pois a sua exumação segue aos

Fig. 4. Obra: Eu preciso destas palavras escrita; Museu Bispo do Rosário - Arte Contemporânea, Rio de Janeiro: <<https://museubispodorosario.com/acervo-2/eu-preciso-destas-palavras-escrita/>>



princípios da “citação” de Benjamin (1989, p. 169), por mais que arrancar um fragmento do todo seja “aparentemente brutal, pertence à imagem da «salvação»”. Mas o quê salvar nesta torrente de palavras-gestos? Por que extraímos estes trechos do arquivo e não os outros? O que motivou esta recolha? Alguém salvará os outros, quando?

Derrida [1995], 2001, p. 51) nos responde: talvez um dia, não amanhã, “mas num tempo por vir, daqui a pouco, ou talvez nunca”. Diante deste enunciado, o *Anjo da História* estremece, sentindo aquela terrível sensação que outrora arregaçou as suas asas e o arrastou para longe. Mas é com a serenidade da flor do girassol que se vira para o sol a cada manhã, que aterramos nos manicômios, numa tentativa, quase insana, de exumar não só as palavras-gestos, nem as *lágrimas* e os *risos imotivados* – tantas vezes referenciados nos arquivos clínicos – mas outros vestígios que só se colhe com o *toque* na face *pulsante* do arquivo em *febre*, onde os verbos e as imagens parecem que ainda estão se movendo.

O arquivo psiquiátrico parece ter um apelo, diria mesmo uma carga que nos constringe, ainda que nos entregue apenas alguns vestígios “das vidas sem glória” (Foucault, [1975] 2006, p. 209), por vezes até *apagam* ou *unguentam*, tal como nos arquivos coloniais e judiciários, conforme Ann Stoler (2009, p. 15) e Arlette Farge ([1997] 1999, p. 13), respectivamente. Pois, em nenhum destes contextos, estas pessoas queriam estar nestes lugares, nem aparecer da forma que aparecem, tal como verificamos em diversos arquivos manicomialis, a exemplo do seguinte trecho exumado do Bombarda:

“O Sr. Dr. está assinar a minha sentença de morte. Querem me tirar do mundo, querem que eu desapareça... Não escreve isso que eu digo – tenta com a mão não me deixar escrever. A nossa vida só se conta o primor – Chora. Fica indignada por eu escrever isto... Sente-se D. Eliza? Não sento porque o Senhor está a

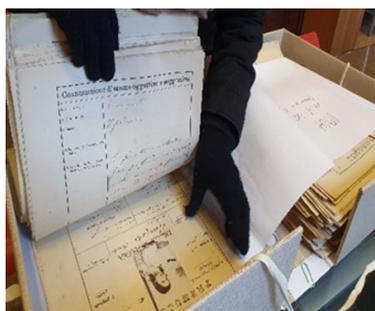


Fig. 5 – Registro das visitas aos arquivos históricos de San Servolo e San Clemente (Veneza) e Bethlem (Londres) (fotografias de França Maia e Priscila Carvalho, 2001-2022)

escrever coisas sem nada me dizer. Está a fazer pouco de mim” (História clínica 359, manicómio Bombarda).

Se antes estas figuras foram constrangidas e silenciadas, hoje são elas que nos constrangem, deixando-nos sem palavras. Mas é preciso pronunciá-las, mesmo “não tendo nada a dizer, nada...” nos alerta o dramaturgo Samuel Beckett (2009, p. 58). Observamos certos parentescos das palavras-gestos que exumamos com as dos personagens do referido dramaturgo. Tratam-se de palavras-gestos, conforme Foucault ([1961] 1978, p. 52), balbuciantes, sem lugar na escrita, desapegadas da língua, silenciadas e abatidas pelo “estranho golpe de forças”. Depois que a loucura foi catalogada como doença e enclausurada nos manicómios, “essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nestas palavras” (Foucault, [1975] 2006, p. 207).

Mas agora, com as mãos frias e grudentas entre as páginas amareladas dos arquivos manicomiais, as palavras – até mesmo os murmúrios e passos cambaleantes – e as fotografias são imponentes, nos forçando a baixar, tirar ou fechar os olhos diante delas. Às vezes por constrangimento, mas também, porque de olhos fechados, vemos melhor – é o que garante o historiador da arte, Georges Didi-Huberman ([1992] 2018, p. 30) –, pois quando fechamos os olhos permitimos que as coisas que nos olham, também nos toquem: tal como as tocamos.

As narrativas, fotografias, breves relatos, desenhos e poemas parecem moverem-se na superfície das páginas frias e amarelecidas destes tristes arquivos, ou será dentro de nós? Será que neste *toque* acessamos o que dormita em nós? Neste contacto, as nossas fibras também se agitam, encolhendo a distância-tempo e, num *lampejo*, nos *tocam*, nos olham, promovendo aquele “encontro secreto, marcado entre as gerações”, como vislumbra Benjamin (1987, p. 223), acochado e abatido pelas forças nazistas “na fronteira bloqueada dos Pirineus” (Gagnebin, 2006, p. 40). Pois bem, o arquivo histórico do manicómio Bombarda, assim como os outros que visitamos em outros países, promove este encontro, acenando para um futuro *por vir*, tendo em vista a “messianidade espectral” do arquivo (Derrida, [1995] 2001, p. 51).

Ainda que esta messianidade do arquivo seja *fraca*, como a luz dos pirilampus, rompe a escuridão da noite, como reflecte Didi-Huberman ([2009] 2011, p. 11). Não só as *palavras-gestos* nos interessam, mas também os *murmúrios* e os silêncios dos arquivos, pois observamos que as palavras, até mesmo as gritadas e escritas não romperam as imponentes muralhas da quinta de Rilhafoles, pois no manicómio Bombarda – onde fizemos uma investigação aprofundada –, há inúmeras cartas que não foram encaminhadas nem recebidas, servindo mais para certificar e sistematizar a loucura de quem as escreviam.

Contudo, a nossa intenção aqui é deslocar, diria mesmo, arrancar as palavras-gestos deste contexto que enclausurou homens e mulheres entre os muros e paredes manicomiais e, por conseguinte, as suas palavras ao silêncio,

à frieza e à escuridão do arquivo. Deleuze ([1993] 2011, p. 9) afirma que quando estas palavras-gestos caem na clínica, “em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos”. O nosso objetivo neste ensaio, além de encontrar e exumar as palavras-gestos, é também recuperar as suas cores e cantos que se tornaram invisíveis e inaudíveis entre as referidas muralhas, erguidas sistematicamente no final do século XIX e no avançar do XX.

Será que é possível recuperar as cores e cantos das palavras-gestos de homens e mulheres que foram encurralados entre as tristes muralhas? Como reerguê-las livre dos estigmas? Como re- vigorar estes corpos, estas existências extirpadas do mundo? Que na melhor das hipóteses, se tornaram apenas verbos arquivados em pastas empilhadas nas gavetas dos armários de ferro ou nas caixas de papelão, como verificamos no Bombarda ou imagens (Fig. 7), como verificamos no robusto acervo dos arquivos de San Servolo (masculino) e San Clemente (feminino) em Veneza.

Pois bem, nesta viagem entre os espaços e arquivos manicomialmente percebemos que dessacralizar as vozes do contexto de produção, não é uma tarefa fácil, às vezes, torna-se impossível. Por isso, alguns artistas preferem jogar, não só com o poder (policial, colonial, manicomial) que apreendeu os corpos e, por conseguinte, as palavras-gestos, mas também com o próprio arquivo, como se observa nos trabalhos das artistas portuguesas Joana Craveiro (encenadora e atriz) e Susana Sousa Dias (cineasta), assim como nos



Fig. 6. Manuscritos do Arquivo histórico do manicómio Bombarda, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa - Júlio de Matos (fotografia de Dani Remião, 2021)

Fig. 7 - Reprodução dos Álbuns Comparativos de San Servolo e San Clemente do Arquivo Histórico da Fundação Franca e Franco Basaglia (material cedido pela arquivista responsável Fiara Gaspari, 2021)



do diretor de teatro brasileiro, Luiz Fernando Marcos, do grupo XIX de teatro - citando apenas alguns artistas e trabalhos⁵.

No encontro com as vozes não nos comportámos como um historiador nem como arqueólogo, embora se tenha algum parentesco com ambos. Tanto na exploração dos espaços quanto na exumação das vozes, nos aproximamos do jardineiro, que com sua expertise, caminha pelo jardim, remexendo a terra com a semente em punho, ou segurando o caule entre os dedos, ou mesmo uma flor. Algumas frases e trechos exumados do arquivo são arte, assim como são as flores no jardim. Encontramos desenhos e poemas em nossas exumações, contudo esta investigação não repousa sobre isto, mas sim em exumar os fragmentos das vozes (da dor) do arquivo clínico, libertando-as da nosografia médica. Porém, encontrar as flores neste solo tão árido é um alento, uma emoção: que emoção!

3. Exumação das dores da alma do arquivo histórico do manicómio Bombarda

O arquivo clínico do manicómio Bombarda se diferencia dos outros arquivos que visitamos. Enquanto os de Veneza carregaram nas tintas produzindo um impactante acervo fotográfico, seja pela imensidão ou pela forma inquietante como estas imagens ainda nos olham (Didi-Huberman, [1992] 2018, p. 34), o manicómio Bombarda carregou nos verbos, grafando não só as palavras-gestos, mas também os murmúrios e cantos dos corpos doloridos, submetidos à terapêutica corrosiva do século XX. Essa, instituída em Portugal e em diversas partes do mundo, tais como a malarioterapia, os choques (químicos e elétrico) e a leucotomia, pois ainda que esta tenha sido resistida em Portugal, sobretudo no manicómio Bombarda pelo director Sobral Cid, os corpos aí encurralados foram as primeiras cobaias do tal experimento. Além disso, verificamos no arquivo clínico que depois da morte do referido diretor, a leucotomia tornou-se aconselhada⁶.

Ao adentrarmos na imensidão dramática deste arquivo, o espaço-tempo encolhe-se, pois a medicina dos nervos, na “desconfortável incerteza na busca do referente” (Estellita-Lins, 2012, p. 80), extrapola a semiologia da medicina experimental, recorrendo, no caso português - aqui em questão -, aos recursos dramáticos, de modo a capturar as performances dos corpos encurralados. De várias maneiras, os arquivos manicómiais nos *tocam*, não só pela riqueza fotográfica dos arquivos venezianos ou dramática do arquivo do primeiro manicómio português, mas também pelos silêncios das páginas em branco ou faltantes, visto que há internamento prolongado - verificado de forma sistemática no Bombarda -, às vezes por mais de meio século, sem ou com poucos registros, tanto de médicos quanto de enfermeiros.

As Histórias clínicas do Manicómio português foram estruturadas na prodigiosa gestão de Miguel Bombarda (1894, p. 65) nas últimas décadas do século XIX, contudo é apenas no segundo quartel do século XX, por

volta de 1925, na gestão de Sobral Cid (1927a, p. 554), que ganham caráter dramático. Tal caráter não se dá pela degradação dos corpos vivendo aí a *trouxe-mouxe* por anos e décadas, e nem pela triste situação do Hospital que estava em completa ruína, sobretudo a parte mais velha, onde se albergava as mulheres (Sobral Cid, 1927b, p. 11), mas sim pela escrita pulsante das História clínicas que captura as dores da alma, recorrendo a linguagem teatral, tais como o discurso directo e a didascália: descrevendo o ambiente hospitalar e o estado dos corpos “na sua autenticidade – tantas vezes inexprimível no vocabulário científico” (Fernandes *apud* Sobral Cid, 1983, p. XXXIV).

Enquanto os outros manicómios, inclusive os mais referenciados, a exemplo de San Servolo e San Clemente e Salpêtrière em Paris economizaram nos verbos, carregando nas tintas, com prodigiosas imagens, o manicómio Bombarda investiu de forma sofisticada nos verbos. A paixão neste Manicómio não foi pelas imagens dos corpos contorcidos de dores, mas pela escrita pulsante que de forma dramática capturou e plastificou as dores da alma. A escrita das História clínicas deste hospital é formidável, ultrapassa a semiologia médica. Isso porque os observadores (médicos e enfermeiros) com a pena em punho, transitando entre a observação, interrogatório e inquérito, capturaram as performances dos corpos encurralados, contorcidos de dores da alma e da terapêutica abusiva e sistematizada do Manicómio.

Portanto, aos gestos, murmúrios, silêncios e as palavras dos loucos e loucas ganharam relevo admirável na pena destes profissionais que se desdobravam nos gabinetes médicos – exame psíquico –, nos estreitos corredores, nos vastos jardins e nas enfermarias, onde os corpos errantes deambulavam por décadas, debulhando às suas dores, conforme os trechos:

Além da riqueza desta escrita (descritiva, dramática e narrativa), destacamos também a percepção dos corpos aí acossados, em que as dores da alma e da terapêutica se confundem, borrando as fronteiras entre elas, conforme o seguinte trecho:

Para além da escrita institucional, há diversas cartas e outras produções de pessoas que deambularam entre as intransponíveis muralhas, debulhando as suas dores e estranhas alegrias – citando apenas os estados extremos. A cada virar de página, uma surpresa, em alguns momentos, estas figuras filtradas e produzidas pela pena da psiquiatria portuguesa, revigoravam, atualizando-se no espaço-tempo, pondo em xeque a tal loucura e a terapêutica invasiva que corroía os seus corpos, até mesmo os ossos – considerando a leucotomia de Egas Moniz, que mesmo não sendo psiquiatra, em 1949, arrematou o Prémio Nobel de Medicina e Fisiologia com a tal cirurgia.

A riqueza do arquivo clínico comporta a escrita médica, as cartas, desenhos e os calhamaços poéticos – às vezes digitados à máquina – foi sistematizada no segundo quartel do século XX, na gestão de Sobral Cid, o inovador da psiquiatria em Portugal que, conforme Fernandes (*apud* Sobral Cid, 1983, p. XXIII), rompeu com a tradição dos «alienistas» do século XIX”, aderindo os estudos de

Exame psíquico:

Faço parada - ar de desconfiança e quasi de recuo. Olha-nos com certa perplexidade. Inovel - cabeça baixa.

Ultimo de iniciativa. Interpelada não responde ou responde para o lado.

- Como te chamas? "Eu nunca me chamei."

- Quantos anos tens? "Não se vi nascer."

Onde nasceste? "Não tenho ninguém."

- A sua terra? "Sou da Arca de Noé, sou a Inimiga que está aqui."

- É casada ou solteira? "Eu nunca fui casada... nasceu o sr para mim muitas vezes. (exponatamente; tinha de ser quemmal). Fica-se calada e acilha para o lado. Não conseguimos que nos explicasse o que queria dizer com aquela frase. - permaneceu em mutismo - depois levanta-se e ajoelha-se no chão e assim fica."

23-Nov.-938

Ontem de manhã acordou apática; refeceu no leito.

Barlazel - ataque.

À tarde muito prostrada e fechada.

Sentada, em posição de abandono, solta risadas e gemidos ao mesmo tempo, olha-nos com ar garoto, depois faz expressão de medo, alheamento, muito pouco naturais.

"O Sr. tenha pena de mim... se eu digo coisas tortas é o Sr. que tem culpa... ai... ai... (risadas)... não posso parar... não... ai... ai..."

- Que coisas são?

- "Não posso, não posso... o Sr. sabe que há coisas que a gente não pode... não posso, não sei... (lamentosa)"

- O que tem?

- "Não sei Sr.... não posso... ai que horror, não sei que dá..."

10-Agosto-937-

Conduta na enfermaria e no jardim: - Tem estado calmo, sem a menor excitação ideativa ou psico-motora. Passa a manhã só, sem trocar com o pessoal ou outros doentes qualquer palavra. Anda quasi sempre de cabeça baixa, arguendo-a de longe e em longe, com movimentos bruscos, pouco naturais. Além disto faz de vez em quando, alguns movimentos bizarros com os membros superiores, dá uns passos desiguais, para voltar em seguida à postura habitual. Obediente, respeitador. É inocente; no entanto quando avista o medico ou o enfermeiro chade dirigirse a elas, para lhes fazer certos pedidos, sempre os mesmos - que lhe deem um purgante, pois tem uma grande prisão de ventre... que já o podem mandar embora... que lhe deem papel. Para escrever ao senhor Joaquim Verde - o facto de não ver atendidos estes pedidos, não o irrita, nem o desanimam; fica com a mesma disposição para, no dia seguinte ou até no mesmo dia, reedita-los sempre iguais.

Alimenta-se bem, sem intermitencias, sem quaisquer sinais de desconfiança.

As noites são calmas.

Fig. 8 – Trechos das Histórias clínicas n.º 2559; 1745; 558; 780 (Arquivo histórico do Manicómio Bombarda, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa – Júlio de Matos; fotografia da autora, 2021)

Fig. 9 – Trecho da História clínica n.º 780 (Arquivo histórico do Manicómio Bombarda, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa – Júlio de Matos; fotografia de Jânila Pontes, 2021)

"É hoje que aqui morro, escusava de sofrer tanto; de que serve estar aqui, presa entre 4 paredes e sepultada viva".

"Sei que vou morrer; porque esta casa é uma casa onde quem entra não sai; não tenho doença; apesar de não haver pena de morte, mata-se secretamente; as minhas filhinhãs também fôram mortas e desapareceram e não se sabe como desapareceram; e para quem fica lá as jolas, roupas que para cá trouxo?"

Pede agua e pede a enfermeira para a beber, só assim a tomamos não fica convencida de que não seja veneno, porque a empregada não quiz beber o copo todo. -É para morrer esta tarde."

Jaspers, Kraepelin, Freud. Aquele já influente em terras portuguesas, mas os outros ostensivamente resistidos, sobretudo por Júlio de Matos, que conforme Fernandes (1948, p. 257) foi menos humano que o seu próprio mestre, António Sena, radicalizando na "teoria da degenerescência". Embora estas questões não sejam o cerne do estudo, nos interessam, visto que influenciaram a terapêutica, a escrita médica, e, por conseguinte, a produção do rico arquivo - de onde exumamos as vozes.

A nossa questão de pesquisa aqui é outra. Estamos situados no campo das artes, com a intenção de exumar e reabilitar estas vozes, livres dos códigos nosográficos, os quais estão embasados na degenerescência de Morel que desde os finais do século XIX, conforme Sobral Cid (1983, p. 86), avançou em Portugal, pelo menos até o primeiro quartel do século XX, ainda que fosse "teoricamente inaceitável" e, inclusive superada em outros países. Por exemplo no Brasil, que na viragem do século XIX, segundo Birman (2010, p.350), varreu os antigos paradigmas que institucionalizou a loucura no país, se inscrevendo "decisivamente na tradição da psiquiatria alemã".

Esta tradição firmemente resistida em terras portuguesas, já aderida no Brasil, agora é defendida por Sobral Cid, pelo menos no campo das ideias, pois verificamos nos arquivos clínicos uma dissonância entre os seus discursos e a terapêutica aplicada. Ainda que comprometido com os novos ventos da psiquiatria alemã, nas ondas da fenomenologia de Jaspers e da psicanálise de Freud e Jung (Fernandes, 1998, p. 64), afirmamos que as ideias deste inovador foram atropeladas pela psiquiatria organicista, a qual, no avançar do século XX, apressa os passos, tendo como maior exemplo a leucotomia que sem reservas, se espalhou mundo afora, sobretudo nos Estados Unidos, com a famosa lobotomia de Freeman e Watts.

Considerações finais

A deslocação para os espaços manicomiais despertou e mobilizou as vozes (imagens e verbos)

adormecidas nos arquivos manicomiais, com destaque aos de Veneza, San Servolo e San Clemente e ao de Lisboa, Bombarda. Enquanto os primeiros carregaram nas fotografias, este carregou nos verbos, traduzindo as dores da alma de forma dramática. De qualquer modo, a imersão nos arquivos fez estremecer o espaço-tempo, confundindo as dores da alma e da terapêutica administrada nos manicómios.

Para adentrar este universo escorregadio, recorreremos à metáfora do *Anjo da história* (pintura de Paul Klee - 1920), de Walter Benjamin, que desde o início da investigação nos acompanha, pois, além de deambular entre os espaços manicomiais, a intenção era encontrar e exumar as vozes abafadas e silenciadas entre as paredes e muralhas. Este *Anjo*, o próprio Walter Benjamin, desafia-nos a rememorar estas vozes, concedendo-lhes outra vida desvinculada do contexto de produção, pois na rememoração, devolvemos a dignidade às coisas que foram aviltadas no processo histórico - é o que garante o autor.

A luta pela exumação destas vozes deve-se à sua escassez nos estudos científicos e até mesmo nos arquivos de diversos manicómios do mundo, inclusive nos mais referenciados da Europa. Nas nossas deambulações entre as tristes muralhas e paredes, assim como nos arquivos, não buscamos a verdade nem mesmo a tal loucura, mas em libertar e rememorar as vozes, independentemente de julgamento. Para nos apropriar melhor do contexto, tomamos o arquivo como um corpo-suporte-vivo, com suas *febres* e *pulsões*, inclusive, de *morte*, portanto, em movimento, como nos ensinou Derrida.

Nas deambulações e imersões nos arquivos atravessamos certas turbulências, por vezes, intraduzíveis em palavras, portanto recorreremos a fotografia, não se reduzindo, a ilustração, mas alargando-se como testemunho sensorial dos espaços percorridos, tanto entre as muralhas quando no debruçar sobre os dolorosos arquivos. A nossa intenção foi devolver mobilidade às vozes subjugadas à autoridade da razão médica, encurraladas entre paredes e muros manicomiais, e por conseguinte em letargia no interior dos armários de ferro ou prateleiras e mesas empoeiradas dos arquivos históricos.

Notas

¹ Palavras de resistência de Adorno ao ensaio de Benjamin, sobre a construção do telescópio da estética materialista de Baudelaire. A querela entre esses filósofos não impede que Benjamin produza seus textos a seu modo, embora quase sempre recusados ou questionados pelos membros da Escola de Frankfurt que desejavam e, até mesmo, exigiam que ele fosse mais teórico e menos sonhador (Perret, 2014, p. 29).

² O termo herbário refere à conservação de um corpo (ou mais) entre duas folhas de papel, comumente utilizado para conservação das plantas, contudo, há herbários de animais, com destaque às experiências em França e Inglaterra. No início do século XIX, o francês Marie-Jean-Philippe Mouton-Fontenille de la Clotte (1769- 1837), produz um manual (1882) com as técnicas de conservação dos animais para “être exposé dans un cabinet d’histoire naturelle ou à être conservé dans un genre de cahier” (Péquignot, 2006, p. 127).

³ Para mais informações acessar a matéria jornalista da Folha de São Paulo: *Fogo destrói história de pacientes do Juquery*, in: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2112200529.htm>>.

⁴ Tivemos a ideia de convocar o *Anjo da história* neste processo quando nos deparamos com as reflexões do filósofo espanhol Reyes Mate (2011, p. 2011), quando afirma que o nosso *Anjo*, mesmo impotente frente terrível tempestade, teve uma percepção aguçada: “capitou a vida que jaz debaixo dos escombros, ouviu o respirar do que parecia inerte, até escutou um leve sussurro que emerge do passado abandonado”.

⁵ Entre outros trabalhos de Joana Craveiro destaca-se: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (2015), de Susana Sousa Dias, *Natureza Morta* (2005) e *Fordilândia* (2019) e de Luiz Fernando Marcos, *Histeria* (2002).

⁶ História clínica (3020): “a intervenção cirúrgica que propusemos” foi realizada em 26 de fevereiro de 1953 em Júlio de Matos. Não dá para saber nos outros casos se a tal cirurgia foi realizada a pedido da família, pois muitos foram abandonados. Às vezes só há nota de transferência para o Júlio de Matos, para o tal procedimento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio ([1998] 2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Editora Boitempo.

AMARAL, Almeida (1949). *Discurso do DR. Almeida Amaral*. In: Centenário do Hospital Miguel Bombarda Antigo Hospital de Rilhafoles. Edição do Hospital Miguel Bombarda: Lisboa.

BECKETT, Samuel (2009). *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo.

BENJAMIN, Walter (1987). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1989). *Obras Escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense.

_____ ([1927] 2019). *As Passagens de Paris*. Tradução de João Barrento. Porto: Porto Editora.

BIRMAN, Joel (2010). *A cena constituinte da psicose maniaco-depressiva no Brasil*. In: História, Ciências, Saúde - Manguinhos. V. 17, n. 2, p.345-371, Rio de Janeiro.

BOMBARDA, Miguel (1894). *O hospital de Rilhafoles e os seus Serviços em 1892 - 1893*. Lisboa: Livraria Rodrigues.

- CARVALHO, Priscila Freitas (2021). *Redes científicas, instituições e savants em torno da missão francesa Rohan-chabot em Angola e Rodésia*. In: XII Encontro de História da ANPUH - Pará.
- CID, José de Matos Sobral (1927a). *Reforma e atualização da Assistência Psiquiátrica em Portugal*. In: Lisboa Médica: jornal mensal de Medicina e Cirurgia.
- _____. (1927b). *A Clínica Psiquiatra de Lisboa (Manicómio Bombarda)*. Propostas de reorganização apresentadas a S. Ex.^a o Ministro da Instrução Pública In: Lisboa Médica: Diário de Notícia, 78 - Lisboa.
- DELEUZE, Gilles ([1993] 2019). *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, Jacques ([1995] 2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. ([2009] 2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. ([1992] 2018) *O que nós vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.
- ESTELLITA-LINS, Carlos. (2012). *Visibilidade e Conhecimento: Investigando a Semiologia Psiquiátrica*. In: RODRIGUES, Adriano. STREB, Luis Guilherme. DAKER, Maurício Viotti et al. (Orgs.). *Psicopatologia Conceitual*. São Paulo.
- FARGE, Arlette ([1989] 2017). *O sabor do Arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp.
- _____. ([1997] 1999). *Lugares para a História*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema.
- FOUCAULT, Michel ([1969] 2008). *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Edição 7: Forense Universitária.
- _____. ([1975] 2006). *Ditos e escritos. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. ([1994] 2006). *Estratégia, Poder-Saber*. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária
- _____. ([1970] 1999). *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Editora Loyola.
- _____. ([1961] 1978). *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. Edição 1. São Paulo: Perspectiva.
- FERNANDES, Barahona (1983). *Prefácio: In CID, J.M. Sobral. Obras I - Psicopatologia clínica e psicopatologia forense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (1998). *Para a História da Cirurgia Psiquiátrica*. In: *Antropociências da Psiquiatria e da Saúde Mental. I O Homem Perturbado*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
- _____. (1984). *Um Século de Psiquiatria, A Psiquiatria em Portugal*, Lisboa, Roche Farmacêutica Química, Lda.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- MATE, Reyes (2011). *Meia noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Tradução de Nélio Schneider. São Leopoldo: Unisinos.
- MONIZ, Egas (1949). *Confidências de um investigador científico*. Academia das Ciências de Lisboa: Edições Ática, Lisboa, Portugal.
- PÉQUIGNOT, Amandine (2006). *Une peau entre deux feuilles, l'usage de l'« hercier » en taxidermie aux XVIIIe et XIXe siècles en France*. In: *Revue d'histoire des sciences*, tome 59, n°1.

PERRET Catherine (2014). *Sonho de arquivo*. In: Arquivo, gesto e mímesis: Walter Benjamin. Revista Poiésis: Universidade Federal Fluminense.

PRIANI, Edigio (2017). *Les archives de l'ancien asile psychiatrique de San Servolo (Venise), 1840-1877: Trames, classifications, sujets*. In: Revue d'histoire des sciences. Tome 70-2, p. 299-326.

STOLER, Ann, Laura (2009). *Along the archival grain: epistemic anxieties and colonial common sense*. New Jersey: Princeton University Press.

TUROLA, Maria Cristina. et al (2015). *La poverta' diventa follia: una testimonianza dal passato*. In: SOJ Psychology.

WILLMS, Wiebke (1993). *San Clemente storia di un'isola veneziana uno dei primi manicomi femminili in Europa*. Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni - 44.

Deslocamentos entre espaços e tempos: Uma cartografia sentimental através da fotografia

Daniela Remião de Macedo

Artista visual e investigadora. Doutoranda em Belas Artes na Universidade de Lisboa (FBAUL) com bolsa da FCT, Mestre em Artes Visuais (UFRGS, 2018). Membro dos centros de investigação CIEBA e ICNOVA, e da Comissão de Poéticas Artísticas da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) do Brasil.

d.macedo@edu.ulisboa.pt

Resumo

Analisa-se, neste ensaio, o drama musical de Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer*, atentando às questões musicais e filosóficas, mais que ao estrito campo do *libretto*, obra que, apesar de quarto drama do autor, apresenta temáticas que sempre o acompanharão: a impossível redenção pelo amor, concretamente (ou dolorosamente) a única forma de redenção.

De facto, no *Holländer* já o amor tendia para a errância, para o movimento incessante como fruto de uma maldição: a maldição do amor ou a maldição do passado (como no *Manfred* de Byron, onde o passado é lugar que não se deve visitar). O comandante Daland pretende dar a mão da sua filha, Senta, a um bom homem. Que ele julga ver no Holandês, o errante, condenado a uma errância eterna por blasfemar contra Deus. Ora, a maldição do Holandês terminaria se ele encontrasse uma mulher amada e fiel. E também o Holandês julga tal ver em Senta. Um dia, numa disputa entre Senta (de facto fiel ao Holandês) e o seu anterior noivo, o Holandês vê os seus desejos defraudados, pois Senta não é a mulher fiel (mas, de facto, era, ou seria). E lança-se de novo ao mar com o seu navio. Senta, encontrado um desfiladeiro, lança-se à morte.

Palavras-chave: Errância; amor; condenação; redenção; navio.

Abstract

This essay analyzes Richard Wagner's musical drama, *Der Fliegende Holländer*, its musical and philosophical problems, which, despite being only the author's fourth drama, presents themes that will always accompany him: the impossible redemption through love, concretely (or painfully) the only form of redemption.

In fact, in the *Holländer*, love already tended towards wandering, towards incessant movement as the result of a curse: the curse of love or the curse of the past (as in Byron's *Manfred*, where the past is a place that one should not visit). The Commander Daland intends to give his daughter Senta's hand to a good man. Which he he sees in the Dutchman, the wanderer, condemned to eternal wandering for blaspheming God. The Dutchman's curse would end if he found a beloved and faithful woman. And also the Dutchman judge such in Senta. One day, in a dispute between Senta (in fact faithful to the Dutchman) and her former *fiancé*, the Dutchman sees his desires defrauded, as Senta is not the faithful woman (but, in fact, she was, or would be). And he puts his ship out to sea again. And Senta launches herself to her death.

Keywords: Wandering; love; damnation; redemption; ship.

Introdução

A casa é o lugar em que se habita, nosso primeiro universo, é lugar das memórias, espaço de história pessoal e símbolo de intimidade e proteção, imprime o tempo da vida comprimido num espaço. Segundo Bachelar (1989), é graças à casa que uma grande parte de nossas lembranças estão guardadas. Por vezes, acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser. O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

Considerando-se as ideias de Adson Lima (2007), compreende-se que há um “parentesco” que se revela entre o ato de habitar e a criação de hábitos. Como a maioria das atividades cotidianas se repetem, dia após dia, no mesmo espaço habitado, apenas habita quem tem hábitos. Habitar significa então possuir hábitos, ser de uma certa maneira.

O habitar a partir do construir não se restringe a somente possuir uma residência, mas é a própria condição que o homem se encontra no mundo, compreendida como um cultivo, que só pode acontecer numa instância e circunstância. Instância é compreendida como o lugar onde se inaugura um encontro. Circunstância é a condição ou estado necessário para que este encontro se dê.

Segundo Heidegger (2006), quando evocamos terra, céu, deuses e mortais, eles constituem uma unidade originária que traduz o habitar que não nos permite pensar um sem o outro. Assim, compreendemos como o construir pertence ao habitar, visto que somente é possível construir, cultivar, quando deixamos as coisas ganharem sua essência, que se revela em uma demora junto às coisas, permitindo que elas aconteçam em seu vigor. Essa demora constitui uma paragem, um lugar para se realizar um encontro que somente acontece na obediência ao ritmo próprio das coisas.

“Resguardar a quadratura, salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, acompanhar os mortais, esse resguardo de quatro faces é essência simples do habitar” (Heidegger, 2006: 138).

O confinamento, iniciado em 2020, proporcionou-nos nova experiência com espaço e tempo. No espaço delimitado de nossas casas, fomos desafiados a nos reinventar, em um novo tempo, desacelerado e introspectivo. Além do espaço da casa, o espaço das imagens fotográficas retém também o tempo e as lembranças dos hábitos familiares.

Ar livrismo da impressão fotográfica

Isolada na casa de praia da família durante o confinamento social, o reencontro afetivo e diário com as caixas de fotografias de família desencadeia o

processo criativo. As lembranças que habitam a casa e as fotografias norteiam a produção. Abrir as caixas recheadas de memórias afetivas, torna-se um hábito diário, revivendo momentos vividos em família, revendo os rastros da existência dos entes ausentes. Restrita ao espaço doméstico, o jardim indica os limites da movimentação possível. E é neste espaço especial, repleto de memórias maternas, que, transformado em laboratório fotográfico a céu aberto, se dá o processo de impressão das imagens. As fotografias analógicas agora florescem no jardim, dando-nos a possibilidade de um ar livrismo no processo, normalmente restrito à penumbra ou escuridão total do laboratório.

O processo de criação surge do desejo de fazer da fotografia um exercício de experimentações, permitindo relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com a obra. As imagens criadas são impressas artesanalmente no jardim, utilizando processos históricos, através do espelhamento de negativos/positivos feitos com apropriação das fotografias da família expostos à luz solar. A proximidade com as flores e plantas do jardim, um espelhamento dos hábitos da mãe que cuidava do local e é inspiração para a criação artística.

O trabalho tem como referência as britânicas pioneiras Anna Atkins (1799-1871)¹ e Mary Somerville² (1780-1872), artistas-cientistas que produziram imagens e participaram do desenvolvimento de processos de impressão fotográfica no século XIX. Ambas desenvolveram trabalhos significativos na história da fotografia junto à natureza. Anna Atkins publicou o primeiro livro com imagens fotográficas, reproduzindo algas britânicas com Cianotipia³. Mary Somerville constatou em pesquisa científica as propriedades fotossensíveis das plantas, desenvolvendo o processo de impressão fotográfica conhecido como Antotipia⁴.

Surge, assim, a série *Extratos Femininos* (Imagem 1), composta por trípticos formados pela reprodução da imagem de mulheres da família junto à natureza, evidenciando diferentes formatos da fotografia e suas marcas do tempo, com impressões artesanais utilizando processos históricos de impressão fotográfica.

A sala escura do laboratório é substituída pela luz solar, os químicos incluem emulsões e extratos fotossensíveis das plantas. A natureza e a simplicidade são o suporte para a nova existência das imagens e memórias afetivas.

Considerando-se a fotografia como um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, conforme as ideias de Roland Barthes (2012), o jardim se tornar um lugar onde nascem e desabrocham flores, memórias, sonhos, espelhamentos, ideias criativas e fotografias. A utilização de processos fotográficos artesanais e pimentos naturais das plantas gera imagens que esmaecem com o tempo, evidenciando a efemeridade da fotografia e da vida.

Artista em deslocamento

Na mudança para Lisboa em 2021, para continuidade presencial do doutoramento na Faculdade de Belas Artes, o espaço de criação se expande para



Fig. 1 – Trípticos da série *Extratos femininos*, 2021. Cianotipia e Antotipia, 30 cm x 30 cm, Praia do Imbé/RS, Brasil, 2020.

os jardins públicos da cidade. Do confinamento para o retorno às atividades sociais, da privacidade da casa vazia para o convívio em novos lugares. Depois de longo tempo restrita aos limites da casa, caminhar pela cidade se tornou uma atividade diária. Nesta movimentação por novos caminhos, a descoberta de jardins pela cidade de Lisboa conduz a outros espaços de criação. São os lugares preferidos na cidade que agora habita. Local de reencontro com lembranças e sentimentos de outro tempo e espaço, local de reconexão com emoções que fazem os afetos ausentes ainda assim presentes. O local de criação, antes privado no jardim cultivado pela mãe, torna-se público, assim como as imagens da família, antes restritas ao acesso familiar, agora passeiam por jardins distantes se desdobrando em novas imagens.

As crianças que um dia foram os entes familiares afluem nas fotografias criadas nos jardins de Lisboa. Surge, assim, a série *Jardins de Infância* (Imagem 2). Na fotografia da avó menina, flores de alho-social (*Tulbaghia violácea*) são sobrepostas compondo uma nova imagem criada através de Antotipia com extrato de spirulina no Jardim do Torel. Fotogramas de estreleiras-amarelas (*Euryops pectinatus*) junto à imagem da mãe quando criança se formam no pigmento de páprica nos Jardins da Avenida da Liberdade. A fotografia da infância da artista se desdobra em uma nova imagem com flores de buganvília (*Bougainvillea spectabilis*) na emulsão de hibisco no Jardim Amália Rodrigues. O encontro fotográfico



Fig. 2 – Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Antotípiã, 20 x 30 cm, Lisboa, Portugal, 2021.

da infância de três gerações da artista, reunindo em uma mesma imagem as crianças que um dia foram, é formada pela sensibilização do extrato de spirulina deixado ao sol por algumas horas no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian.

Os processos fotográficos utilizando pigmentos naturais são lentos, podendo demorar horas ou até mesmo dias, necessitando passeios constantes aos jardins da cidade. Estes momentos de espera pela formação das imagens se tornam momentos de contemplação da natureza e de introspecção como em um santuário. As flores, sempre tão próximas das mulheres da família, criam uma atmosfera evocativa de suas presenças como se ali estivessem estado há pouco ou que pudessem ali se materializar a qualquer momento.

Assim, a cartografia e a experimentação apontam possibilidades para a processo criativo. Rolnik (1989) apresenta uma proposta de realização de cartografias sentimentais - tomando o termo sentimental no sentido de afeto - objetivando traçar diagramas do afetar e ser afetado.

“Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas

intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (Rolnik, 1989: 15-16).

Segundo a autora, o cartógrafo se apropria de tudo que encontra pelo caminho para realizar seu trabalho. Ele não deve ser confundido com uma espécie de colonizador que traz na bagagem mapas e valores preestabelecidos, mas como alguém aberto a percorrer e descrever novos trajetos e caminhos que se apresentam como possíveis, munido de um olhar de estrangeiro.

As fotografias de família e sua mobilidade como arte

A industrialização da tecnologia da câmera cumpriu a promessa inerente à fotografia de democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens (Sontag, 1977). Com a evolução tecnológica, barateamento e simplificação do processo, a fotografia se popularizou e as câmeras passaram a acompanhar a vida das famílias. Com o fácil acesso a câmeras fotográficas, as mulheres se tornam as principais fotógrafas amadoras e curadoras de memórias, registrando e organizando álbuns de fotografias que contam a história da família e seus afetos. Até décadas mais recentes, é a mulher que fica incumbida de guardar os pertences afetivos, ressignificando sua existência e de familiares, pelo processo narrativo (Caixeta, 2006).

Guardados na permanente provisoriedade de caixas de sapato, as fotos incorporam uma missão e uma esperança: são mensagens para a posteridade, uma forma de fazer-se conhecer, não apenas para os contemporâneos, mas também para aqueles separados pelo espaço e pelo tempo, para aqueles nascidos e para aqueles que ainda vão nascer (Kim, 2003). Os aspectos técnicos não são relevantes o bastante para definir o valor da fotografia para um grupo familiar, o mais importante é o registro da imagem das pessoas amadas em momentos significativos da vida (Cotton, 2010).

Segundo Lima (2016), a partir da década de 70, as fotografias de família deixaram de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos familiares, passando a ser também material para a arte. Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte. A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua posterior ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. Nesse momento, o procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Marques, 2007).

Sylvain Maresca (2003) ressalta a valorização e recuperação artística da fotografia amadora por diversos fotógrafos e críticos, através da fotografia de família. E diz que além da arte contemporânea, um interesse historiográfico também envolveu as fotos de família. Os instantâneos nunca foram destinados

à arte, mas foram feitos simplesmente para documentar um acontecimento da vida. Mas é evidente que existe uma estanha semelhança entre o que essas câmeras escondidas pelo anonimato criaram e o que nós apreciamos em uma grande imagem. Segundo o autor, o universo íntimo visualizado pelos amadores inspira principalmente as artistas mulheres que recompõe poses ou cenas típicas da vida familiar, sendo a produção artística irônica, paródica, provocadora, nostálgica e até antropológica. Outros fotógrafos, também mulheres principalmente, expõem hoje imagens de sua própria família. E conclui que a fotografia de família encerra imensas potencialidades artísticas, que os artistas não inventaram, mas revelaram nessas imagens. Inicialmente depreciada por sua banalidade, a fotografia de família se impôs como lugar comum na linguagem visual dos produtores de imagens profissionais.

Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte. Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística em que “não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem” (Bourriaud, 2009: 8). De acordo com Bourriaud (2009), não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Procurando pensar sobre as potencialidades poéticas das coleções de fotografias de família, o interesse da artista por essas imagens como materialidade artística surge da experiência pessoal e das tensões entre passado e presente, ausência e presença, esquecimento e memória, documento e a arte que essas imagens geram. Coloca-se, primeiramente, em uma posição de espectadora, da mesma forma que Barthes ao contar sua experiência fotográfica enquanto observador, como se diante de um diário íntimo.

“Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (Barthes, 2012: 28).

E nesse constante movimento, as antigas fotografias de família, antes restritas à privacidade das caixas de fotografia e ao ambiente familiar, utilizadas como materialidade para a arte, passam a circular em museus e galerias como obras de arte.

Entre os trabalhos artísticos produzidos durante o doutoramento, onde as fotografias de família são o objeto de investigação, *L'Étoile* (Imagem 3) já fez parte de diferentes exposições no Brasil, viajando de Porto Alegre/RS (exposição *Fora da Cor*, curadoria Ana Zavadil, no IEAVI/MACRS, de 09/04/2021 a 29/08/2021) para Caxias do Sul/RS (na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, de 15/10/2021 a 05/11/2021) e Curitiba/PR (exposição *Fora das Sombras: Novas Gerações do Feminino na Arte Contemporânea*, curadoria Ana Zavadil,



Fig. 3 - *L'Étoile*, 2021, Impressão lenticular, 130x90 cm.

no Museu Oscar Niemeyer, de 18/08/2022 a 20/03/2023).

A fotografia do registro do casamento da mãe permaneceu por meio século guardada. Foi durante o isolamento social em 2020 que, buscando pelas caixas de fotografia de família, a imagem da mãe foi reencontrada. O olhar atento reparou com surpresa, pela primeira vez, o quadro que decorava a saleta da casa dos tios-avós, local da festa de casamento dos pais, cenário da fotografia feita em 1967. A bailarina de Degas, referência na investigação e criação artística, durante o mestrado em Artes Visuais, estava no registro da origem da família e presente naquela casa tão frequentada na infância. As imagens se tornaram obra. A fotografia da mãe vestida de noiva se transforma na pintura da bailarina de Degas à medida que o observador se desloca em frente à obra, revelando a descoberta da artista. O título da obra original do pintor, *L'Étoile* (A estrela), replicado na versão da artista, simboliza a imagem da mãe, que orienta e ilumina a família, especialmente após sua partida.

A obra *Nos tempos em que o casarão era lar* percorreu o longo caminho de Lisboa, onde foi produzida, para Porto Alegre/RS, Brasil (exposição *Fotografia, memória e patrimônio cultural: olhares sobre a Pinacoteca Ruben Berta*, curadoria de Niura Legramante e Letícia Lau, na Pinacoteca Ruben Berta, de 06/08/2022 a 07/10/2022), para a comemoração dos 250 anos da cidade (Imagem 4).

Composto por uma série de 54 imagens fotográficas que se organizam em um políptico formando uma única grande imagem, a obra sobrepõe tempos e espaços. Antigas fotografias dos Bezerra, última família a morar no casarão que hoje abriga a Pinacoteca Ruben Berta, se unem em um mosaico de lembranças dos seus antigos habitantes, a planta arquitetônica da fachada do casarão e o mapa do território português, sobrepostos ao mosaico, remetem à cartografia da casa que se tornou lar e do lugar de origem

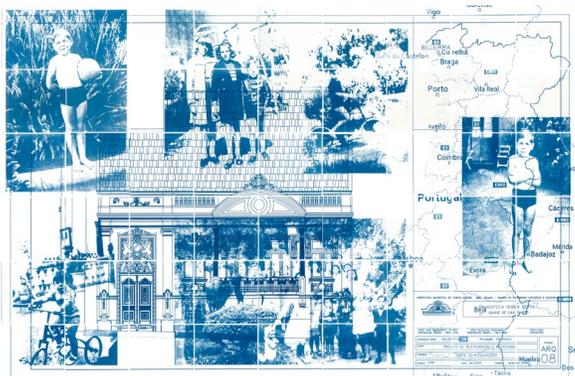


Fig. 4 - *Nos tempos em que o casarão era lar*, 2022, cianotipia, políptico, 54 imagens (12 cm cada).

da família lusodescendente. As imagens em tons de azul feitas com a Cianotipia, mesmo processo utilizado para produzir cópias de projetos arquitetônicos até o século XX, são dispostas em quadrados, uma referência aos azulejos que cobrem as edificações portuguesas, também origem do estilo arquitetônico do casarão.

Na Europa, *Os Olhos Negros de Maria Inês* (Imagem 5) se deslocou à Londres (exposição *Elles Mitrailent*, curadoria Ângela Cardoso e Laura Jaued, no Espaço Gallery de 08/08/2022 a 14/08/2022). A foto foi encontrada nas férias de verão de 2022, no Brasil. Buscando por mais fotografias de família, um envelope foi encontrado nos guardados da mãe. Dentro, duas fotografias preto e branco, uma da mãe, outra do pai, voltadas uma para a outra. A fotografia do meu pai, intacta. A da minha mãe, manchada pelo tom escuro da fotografia do meu pai. Metáforas aquelas marcas, remetendo às mudanças na vida das mulheres daquela geração após o casamento. Mulheres que abriram mão de muitas coisas para se dedicar à família, à casa, aos filhos. Com camadas que se sobrepõem como uma pintura, arte praticada pela mãe na juventude, a obra é uma homenagem ao seu dom artístico, deixado de lado para cuidar da família, e seu olhar materno, sensível e acolhedor.

Em Lisboa (exposição *Mirar-Imaginar-Vestir*, curadoria Cláudia Matoos, no Museu Nacional do Traje, Lisboa, de 02/12/2022 a 08/03/2023), as

Fig. 5 - *Os olhos negros de Maria Inês*, 2022, apropriação de fotografia, sobreposição, pintura digital, 120 x 90 cm.





Fig. 6 - *Enamorados*, *Re-vestido de noiva*, *Varal de afetos familiares*, 2022, pigmento mineral sobre tecido, cianotipia sobre papel, cianotipia sobre tecido, tamanhos diversos.

obras *Enamorados* e *Varal de afetos familiares* trazem as imagens da família brasileira, que se unem as de outras famílias de diferentes nacionalidades em *Re-vestido de noiva* (Imagem 6). O mote da exposição, o casamento, é visto como o enlace que visa a construção de uma família. A fotografia, presente em todos os momentos. O visitante percorre três momentos: o namoro, a cerimônia do matrimônio e a nova família construída.

A obra *Enamorados* se desloca do Brasil, trazendo as fotografias com dedicatória presenteadas como prova de amor e a imagem de Santo Antônio, que se entrelaçam em sobreposição. Em *(Re)vestido de noiva*, uma representação de corpo feminino envolto por longo véu é revestido por várias fotografias de casamento impressas manualmente em tons de azul, simbolizam Maria (também o primeiro nome da mãe da artista) e todas as noivas, que se preparam para a maternidade. Uma fotografia do casamento dos pais, feita em 16/12/1967 no Brasil, se une a imagens de noivas de diferentes épocas e países, encontradas na coleção de fotografias do Museu Nacional do Traje. *Varal de afetos familiares* faz uma analogia ao varal de roupa, sempre presente em uma casa habitada por uma família, e o varal fotográfico, ambiente do processo de criação destas imagens. As fotografias dos filhos do casal quando crianças, originalmente feitas nas décadas de 60, 70 e 80, e o pensamento inscrito que decora a sala da casa da família, foram impressas artesanalmente e expostas em um varal.

Circulam por galerias de arte nos Estados Unidos, as cianotipias em tecido (Imagem 7) *A última foto* (exposição *Interconnected* na A Smith Gallery, Johnson City, TX, EUA, 2020), *As meninas* (exposição *Rejuvenate* na A Smith Gallery, Johnson City, TX, EUA, 2021), *La trilogie lumère* (exposição *Enlighten*, no IJAMS Nature Center, Knoxville, TN, EUA, 2022) e *Herança Feminina* (exposição *Inheritance*, no IJAMS Nature Center, Knoxville, TN, EUA, 2023).

E a série *Ela e os jardins* (Imagem 8), formada pela junção da fotografia da mãe com fotografias de flores de diferentes jardins europeus visitados pela artista, com imagens impressas de forma artesanal no Jardim da Fundação Gulbekian, em Lisboa, atravessa o oceano para ser colorizada com pigmentos vegetais no jardim da casa da família no sul do Brasil e segue viagem para ser exposta em Florianópolis (exposição *Além-mar: quando a linha do horizonte não basta*, na Fundação Cultural BADESC, Florianópolis/SC, Brasil, curadoria de Dani Remião, Jociele Lampert e ph cavallari, de 18/01 a 29/02/2024).

Conclusão

A partir da experiência de estar na casa pertencente à família, frequentar o jardim e lembrar lembranças através de fotografias, resultando em práticas artísticas, compreende-se a relação entre habitar e criar hábitos. O habitar é compreendido como um cultivo, que acontece em um lugar onde se inaugura um encontro e



Fig. 7 - *A última foto*, 2020; *As meninas*, 2021; *La trilogie lumère*, 2022; *Herança feminina*, 2023; cianotipia sobre tecido, 30x30 cm.

Fig. 8 - *Les Jardins des Archives Nationales* (Paris); *Le Jardin de Claude Monet* (Giverny); *John Madejski Garden*, Victoria and Albert Museum (Londres); *Jardim Amália Rodrigues* (Lisboa); da série *Ela e os jardins*, cianotipia sobre papel algodão, viragem e pintura com pigmentos vegetais, 2022-2023.



quando deixamos que as coisas ganhem sua essência em uma demora junto a elas. Desta forma, o encontro diário com o jardim e os experimentos fotográficos permitem uma relação de cultivo, fazendo com que as imagens que habitavam a escuridão das caixas de fotografia, agora expostas ao sol até a sensibilização das emulsões fotossensíveis, possam, a seu tempo, reflorir.

Na mudança para Portugal, em busca de aperfeiçoamento enquanto investigadora e artista, após o tempo de reclusão pelo isolamento social imposto, que impedia o movimento além do jardim da casa da família, mover-se livremente por Lisboa, em longas caminhadas, torna-se um hábito. Nos novos caminhos percorridos, a descoberta de jardins públicos pela cidade conduz a novos espaços de criação.

Mover-se até os jardins é como uma busca pelo encontro, pela imagem e materialidade dos entes familiares, que só se faz possível através da fotografia, transformando o jardim nesse lugar de conexão com os afetos. Esse processo de criação que se desenvolve transmuta as imagens, originalmente feitas em processo analógico e abrigadas nas caixas de fotografias organizadas pela mãe, ressignificando os registros fotográficos familiares. Na contemporaneidade, verificamos uma nova configuração artística, não nos movemos mais no reino da criação, mas no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Após décadas restritas ao ambiente familiar, as imagens fotográficas da família da artista seguem agora em movimento. Saem da escuridão das caixas, se desdobram em matrizes que passeiam por jardins diversos e, como criações artísticas, ocupam as paredes de galerias e museus pelo mundo. E nestas deslocções da artista e suas fotografias de família, em uma mobilidade entre espaços e tempos, nesse percurso sempre inacabado movido pelo afeto, uma cartografia sentimental se forma pelos novos caminhos onde a arte acontece.

Notas

¹ Anna Atkins (1799-1871) foi uma botânica britânica, ilustradora de livros científicos, uma das pioneiras a utilizar a Cianotipia, produzindo com este processo o primeiro livro com imagens fotográficas, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853).

² Mary Somerville foi uma pioneira cientista britânica, que comprovou em suas pesquisas que a Antotipia é um processo fotográfico.

³ Cianotipia (*CyanoType*) é um processo fotográfico desenvolvido por Sir

John Herschel em 1842, baseado na sensibilidade dos sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal) aos raios U.V., produzindo imagem azul.

⁴ Antotipia (*Anthotype*) é um processo fotográfico descoberto por Marry Somerville, baseado nas propriedades fotossensíveis das plantas. Sua pesquisa foi publicada por Sir John Herschel em 1842, visto que, naquele período, as mulheres ainda eram proibidas de realizar publicações científicas.

Referências

- Bachelard, Gaston (1989) "A poética do espaço". São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2012) "A câmera clara: nota sobre a fotografia". Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bourriaud, Nicolas (2009) "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo". São Paulo: Martins.
- Caixeta, Juliana Eugênia (2006) "Guardiãs da memória: tecendo significações de si, seus objetos e suas fotografias". Programa de Pós-graduação em Psicologia (Tese de Doutorado), Universidade de Brasília, UNB, Brasília.
- Cotton, Charlotte (2010) "A fotografia como arte contemporânea". São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Heidegger, Martin (2002) "Construir, Habitar, Pensar. In: Ensaio e Conferências. (trad.) Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 2ª edição.
- Lima, Adson Cristiano Bozzi Ramatis (2007) *Habitare e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. "Arquitextos"*, São Paulo, ano 08, n. 091.04, Vitruvius.
- Lima, Daniel Francisco de (2016). "Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea". Frutal: Prospectiva.
- Marques, Susana Lourenço (2007) "Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade". 264 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, PT.
- Maresca, Sylvain (2003) "A reciclagem artística da fotografia amadora." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 203-217.
- Rolnik, Suely (2016) "Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo". Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS. 2ª edição.
- Sontag, Susan (1997) "Ensaio Sobre Fotografia". Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Kim, Joo Ho (2003) "A fotografia como projeto de memória." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 227-247.

Aproximaciones a la suspensión narrativa a través de *Ficciones de otro tiempo*

Javier Artero

Artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Su investigación se centra en el concepto de suspensión narrativa en el audiovisual a través de instalaciones de múltiples pantallas.

javierarteroflores@gmail.com

Abstract

We analyze the video installation *Ficciones de otro tiempo* (2022), where the possibilities of narrative suspension in science fiction and space travel cinema are experimented with through a multi-screen spatial montage. The obsolete machinery of the Scientific Instrumentation Collection of the University of Granada serves to fictionalize the interior of hypothetical spacecraft that move through space. Ideas and concepts such as travel, movement and time are addressed in this article from different perspectives.

Keywords: Videoart, Narration, Time, Cinema, Installation.

Resumen

Analizamos la vídeo instalación *Ficciones de otro tiempo* (2022), donde se experimenta con las posibilidades de la suspensión narrativa en el cine de ciencia ficción y viajes espaciales a través de un montaje espacial de múltiples pantallas.

La maquinaria obsoleta de la Colección de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada sirve para ficcionar el interior de hipotéticas astronaves que se desplazan por el espacio. Ideas y conceptos como viaje, movimiento y tiempo se abordan en este artículo desde diferentes perspectivas.

Palabra clave: Videoarte, Narración, Tiempo, Cine, Instalación

Introducción

El proyecto *Ficciones de otro tiempo* (2022) (Image 1) se enmarca en el festival FACBA 22, organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (UGR), y gira en torno a determinadas estructuras narrativas recurrentes en el cine de ciencia ficción y viajes espaciales. Con motivo de la temática de la edición 22 del festival, *La lentitud. Resistencias a la inercia frenética*, fui invitado a realizar un proyecto artístico en colaboración con algunas de las colecciones patrimoniales de la UGR, entre las que se encuentra la Colección del Centro de Instrumentación Científica, la Colección del Edificio Mecenas y la Colección del Observatorio de Cartuja. El proyecto también cuenta con la participación de Alberto Cajigal (documentación y producción. Grabación, iluminación y fotografía) y Enrique Res (Composición y diseño de sonido). Dichas colaboraciones, además de la impartición del taller *Impresiones de duración* con alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la UGR, dan lugar a un proyecto de vídeo instalación multi pantalla elaborado a modo de *site-specific* para la sala Torreón del Palacio del Almirante de Granada, expuesto del 1 de abril al 13 de mayo de 2022. Mediante este despliegue audiovisual planteo la posibilidad de crear una ficción con reminiscencias cinematográficas a partir de grabaciones de maquinaria científica presente en las mencionadas colecciones. La experimentación con secuencias carentes de acontecimientos significativos nos lleva a investigar sobre las posibilidades del montaje espacial como recurso ante la suspensión narrativa.

Con posterioridad a la exposición mencionada, a partir del material audiovisual original también dirijo el cortometraje titulado *Los días de lluvia* (2022) (Image 2). Se trata de una versión monocal de 15 minutos de duración con un nuevo diseño de sonido de Enrique Res y la incorporación de



Image 1 - *Ficciones de otro tiempo*.
Vista desde la entrada de la sala Torreón
del Palacio del Almirante (Granada)

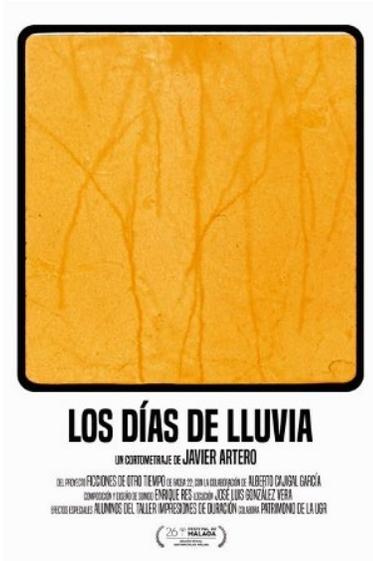


Image 2. Cartel del cortometraje
Los días de lluvia

una narración escrita y locutada por el escritor José Luis González Vera. Esta producción forma parte de la Sección Oficial de Cortometrajes del Festival de Cine de Málaga de 2023.

Aproximaciones al proyecto desde el cruce disciplinar

La idea original para realizar esta aproximación entre los aparatos de la ciencia y la ficción cinematográfica surge de la cercanía estética visual entre el instrumental científico obsoleto almacenado en los fondos de la UGR, y los escenarios de filmes de los años 60, 70 y 80, como: *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski, *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Aliens* (1986) de James Cameron, *Dark Star* (1974) de John Carpenter, entre otras. También hay referencias a producciones no relacionadas con la exploración espacial, pero que comparten una estética visual y sonora como *The Andromeda Strain* (1971) de Robert Wise o *Phase IV* (1974) de Saul Bass. Se trata de formas, materiales, texturas y colores que recuerdan a los escenarios recreados en dichas producciones, y que encontramos en la maquinaria ya en desuso como resultado de los avances tecnológicos a lo largo de los años. En este sentido, prestamos especial atención al estado de conservación en que se encuentran algunas de las máquinas almacenadas, esto es, descoloridas y cubiertas de polvo, lo que las dota de unas cualidades plásticas de interés cinematográfico.

El objetivo que nos planteamos mediante el análisis de *Ficciones de otro tiempo*¹ es señalar las conexiones entre elementos propios del mencionado género cinematográfico y la propuesta de vídeo instalación objeto de estudio. Con todo, se espera dar respuesta a los posibles modos de generar relato en una narración audiovisual aparentemente suspendida. Así, trataremos de exponer la manera en que la ausencia de acontecimientos puede ser entendida como un acontecimiento *per se*.

Es normalmente en las secuencias introductorias

de los filmes mencionados cuando las máquinas gozan de especial protagonismo. Nos referimos a fragmentos del metraje en los que se muestra el interior de astronaves gobernadas por máquinas, mientras toda o parte de la tripulación se encuentra ausente, en estado de hibernación. Sin embargo, el modo en que dichos interiores se presentan al espectador contrasta técnicamente con el resto del film, en especial en lo referente al ritmo que imprime el montaje y los tipos de plano. Estas escenas se caracterizan por el empleo de *travellings*, paneos, planos fijos y largos planos secuencia que densifican el parámetro temporal, pues representan largos viajes a través del espacio. Los ritmos y encuadres a menudo revelan una mirada mecanizada, propia de la videovigilancia, “un ojo frío, perfectamente despojado de la referencia a lo humano” (Aumont, 1997, p.50), como señala Jacques Aumont para referirse a *La región central* (1971) de Michael Snow. Movimientos que escapan a la subjetividad y el titubeo de una cámara al hombro, pues los giros se producen sobre un eje, sistema de engranajes o railes. Estos recursos técnicos, que se encuentran a lo largo de la producción de Snow, también invitan a la reconsideración de las estructuras narrativas audiovisuales. En su famosa obra *Wavelength* (1967), un *zoom in* de 45 minutos de duración a través de una habitación, el artista se refiere a las “interrupciones” de los actores como “acontecimientos humanos”. Señala además la pretensión de establecer un equilibrio entre clases de acontecimientos y protagonistas, por lo que, en la mencionada habitación, “la imagen de la silla amarilla tiene tanto valor en su propio mundo como la chica que cierra la ventana”² (1968, p. 5). En esta clasificación, las variaciones lumínicas también son contempladas como acontecimientos por Michael Snow. Estas apreciaciones problematizan el modo en que concebimos las estructuras narrativas audiovisuales clásicas, y resultan de especial interés al aplicarse en obras cinematográficas. En *Teoría de la narrativa* (1990) Mieke Bal define los acontecimientos del siguiente modo:

“Se ha definido a los acontecimientos como procesos. Un proceso es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología. Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden.” (p. 45)

Tal definición, concebida desde la literatura, sería de fácil aplicación para el campo del audiovisual en general. No obstante, las estrategias narrativas que plantea la vídeo instalación objeto de estudio, cercana a los planteamientos expuestos por Michael Snow, invita a cuestionar y flexibilizar el concepto de acontecimiento. Entendemos que es a través de estos cambios como se estructura la narración, sin embargo, las escenas audiovisuales de referencia para el proyecto carecen de dichos cambios en el sentido tradicional del término acontecimiento. Por lo general, como ya se ha adelantado, en estas secuencias el ritmo se dilata con objeto de transferir al espectador la experiencia de

la espera durante el viaje. Por esta razón recurrimos al concepto bergsoniano de *duración* para su aplicación en el proyecto *Ficciones de otro tiempo*, pues tiene que ver con un estudio del tiempo desde la percepción subjetiva del mismo. Este es el motivo por el que ha sido y es tan ampliamente empleado en el análisis de obras cinematográficas y de vídeo arte³ donde las acciones son mínimas. En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1927) Henri Bergson define la duración como “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (p.77). Bergson rechaza la naturaleza cuantitativa del reloj para sustituirla por la experiencia cualitativa del tiempo. Por consiguiente, las escenas de referencia del presente proyecto se enmarcan en lo que Mieke Bal define como la *fatiga de la duración*, es decir, “respuestas ambivalentes que la gente expresa después de un intenso y largo enfrentamiento con el tiempo como tal” (2018, p.8). En este sentido, el filósofo José Luis Molinuevo también subraya que “desde el punto de vista de las estéticas de la vivencia y de la identificación la gente rechaza los planos largos [...]. Parecen demasiado artificiales, como si se suspendiera la vida” (Molinuevo, 2010, p. 59). Este supuesto adquiere un mayor contraste si la cadencia general de la obra fílmica es de mayor velocidad, como ocurre con *Aliens* (1986), de James Cameron. El espectador, preparado para la acción, acusa especialmente la duración en los momentos en que el ritmo de la narración decelera para enfatizar la idea de viaje y de espera, a pesar de que el *tiempo es natural* (Tarkovski, 1991) en un sentido tarkovskiano, es decir, sin aceleraciones o ralentizaciones del registro original. En consecuencia, podríamos decir que en ausencia de acontecimientos tiene lugar una *suspensión narrativa*. No obstante, conviene puntualizar que en estos supuestos se producen otro tipo de acontecimientos, como proponía Michael Snow, siendo la experiencia bergsoniana de la *duración* el cambio perceptible más elemental en el audiovisual.

Encontramos numerosos ejemplos de suspensión narrativa en el cine, aunque señalamos a continuación una obra interactiva por su vinculación directa con las obras fílmicas de referencia en *Ficciones de otro tiempo*. En *Maze Walkthrough* (2014), presentado a modo de obra de instalación en el MACBA, Serafin Álvarez se inspira en conocidas películas de ciencia ficción como las citadas para proponer un videojuego al espectador/usuario. Diseña una serie de pasillos laberínticos virtuales que el usuario puede transitar mediante un teclado y un *trackpad*. El jugador puede avanzar, retroceder, girar o modificar el ángulo de visión mientras recorre estos pasillos, pero precisamente “esa pluralidad de direcciones acaba por encerrar al usuario, perdido en un bucle sin escapatoria” (Álvarez, 2014). Entonces, la imposibilidad de avanzar en la historia, de generar cambios, se antoja un acontecimiento en sí mismo. Si bien en *Maze Walkthrough* el usuario no puede realizar acciones interpretables como acontecimientos narrativos más allá de su desplazamiento por las

estancias, en las referencias cinematográficas mencionadas tampoco encontramos individuos capaces de insertar tales cambios. Así ocurre en la secuencia introductoria de *Alien* (1979), de Ridley Scott. En los primeros minutos de metraje del film, tras unos planos del exterior de la nave Nostromo, la cámara se desplaza por el interior de la misma y recorre sus pasillos principalmente mediante paneos, planos fijos y algún movimiento propio de *steadicam*. La tripulación permanece en estado de hibernación y no se nos presenta hasta pasados 3 minutos. Sin embargo, podemos distinguir algunos elementos generadores de relato en potencia que a continuación analizamos.

Antes de adentrarnos por los pasillos, el filme arranca con un plano secuencia del exterior de la nave donde ya se inserta el ritmo pausado, como señala el filósofo Éric Dufour "Alien imprime la misma lentitud [que *2001: A Space Odyssey*] a la trayectoria uniforme del pesado carguero que, solemnemente, aparece por la derecha de la pantalla, a 45°, ocupándola sin que veamos el final de la misma"⁴ (2011, p. 116). Unos lenguajes auspiciados por los elevados presupuestos de las películas de ciencia ficción a partir de la obra maestra de Stanley Kubrick, así como por los avances en tecnología digital, los cuales posibilitan generar imágenes lentas con todo lujo de detalles. Una vez dentro del carguero, durante los primeros minutos de *Alien* el sonido goza de protagonismo: percibimos ruido blanco proveniente del sistema de ventilación de la aeronave. Sobre este sonido grave se solapan sutiles notas musicales de manera ocasional, lo que genera cierto suspense. En cuanto a la iluminación, en clave baja, predomina el claroscuro y llama la atención la inserción de ciertas luces parpadeantes. El movimiento en estos escenarios se limita al producido por corrientes de aire y por juguetes móviles. Debemos pensar que el aire que mueve de manera violenta las páginas de un libro proviene del mismo sistema de ventilación que causa el ruido blanco, aunque la intensidad del mismo remite inevitablemente al viento en la naturaleza. En cualquier caso, estas corrientes se perciben orgánicas tal y como sugieren algunos análisis fílmicos: "los pasillos ventrales de la Nostromo también respiraban [...] si ponemos atención a la banda sonora del film, en sus matices más finos, nos damos cuenta de que parece que escuchamos una respiración pulmonar" (Carrasco-Molina, 2012, p.69). En cuanto a los juguetes, como un pájaro bebedor o el péndulo de Newton -que aparece en una secuencia similar en la segunda entrega de la saga-, a través del movimiento, a modo de reloj de péndulo, parecen incidir en el transcurso del tiempo. Por último, la intermitencia de pilotos sobre el panel de control de la cabina o el encendido de pantallas, gobernadas estas por la inteligencia artificial (Madre), permiten interpretar un hipotético diálogo entre monitores y los reflejos proyectados de los mismos. En resumen, se suceden una serie de elementos que, en ausencia de acontecimientos narrativos, consideramos que ponen de relieve el parámetro temporal y la percepción subjetiva del mismo por parte del espectador, es decir, la *duración*.

Estas estrategias son habituales no solo en el género cinematográfico en cuestión, también en el vídeoarte, como en *The Caretaker* (2018), de Steve Bishop. La obra se enmarca en *Deliquescing*, un proyecto de instalación presentado en el KW Institute for Contemporary Art de Berlín en 2018. El artista se interesa por documentar una ciudad canadiense abandonada. La ciudad fue construida para alojar a unos mineros que la abandonaron en 1983 tras concluir su trabajo. Desde entonces una persona se encarga de mantener en un estado impecable, suspendido en el tiempo, las instalaciones. En *The Caretaker*, un vídeo monocanal de 24 minutos, Bishop documenta el exterior y los interiores vacíos de estas viviendas con los recursos técnicos descritos anteriormente. El autor señala que la ausencia de individuos en el metraje permite al espectador proyectarse en el mismo (Bishop, 2018), lo que en cierto sentido se corresponde con la experiencia del tiempo que tratamos de exponer en tanto que interpelación al espectador. Otro aspecto relacionado con la ausencia de individuos es que “el silencio es audible [...] el zumbido de pájaros y viento, el sonido de todos los que se han ido” (Gat, 2018, p.73), lo que también tiene que ver con el protagonismo del ruido blanco en la secuencia cinematográfica descrita anteriormente.

Finalmente, lo que nos interesa señalar es que las estrategias esbozadas en formato monocanal pueden deconstruirse, desplegarse, utilizando para ello el *montaje espacial* (Manovich, 2005). Con ello proponemos otra manera de generar relato que delega cierta responsabilidad en el espectador, es decir, mediante los desplazamientos físicos de este por el espacio expositivo.

Aplicaciones en la obra

A continuación, analizamos cómo se aplican las estrategias del cine expuestas anteriormente en la instalación *Ficciones de otro tiempo*. Para ello relacionamos distintos aspectos del proyecto tanto con los ejemplos mencionados como con otros que refuerzan las ideas planteadas.

Como ya se ha adelantado, el proyecto parte de la documentación audiovisual de maquinaria obsoleta de la Colección de Instrumentación Científica de la UGR. Esta documentación se realiza empleando los recursos técnicos habituales en las secuencias descritas. Sin embargo, en lugar de realizar un montaje monocanal que alterne los diferentes planos, se opta por *ordenar* estos atendiendo a su naturaleza. Si en *American Night* (2009), una vídeo instalación de 5 pantallas de Julian Rosefeldt, cada proyección hace referencia a un motivo habitual en el cine Western (la calle principal del pueblo, el salón o la mujer que espera a su esposo), en esta ocasión nos regimos por tipología de plano para proponer un montaje de las imágenes en el espacio. Son 6 las proyecciones que se distribuyen por las dos estancias de la Sala Torreón del Palacio del Almirante: planos fijos (proyección 1), planos fijos de monitores (proyección 2), travellings (proyección 3), paneos (proyección 4), planos fijos con paneos (proyección 5), movimiento circular (proyección 6).



Image 3 – De izq. a dch. Fotografía de artesanado de la Sala Torreón, vídeo de la cúpula del Observatorio de Cartuja y proyección sobre artesanado

La proyección 6 (Image 3) muestra una grabación que gira en círculos desde el interior de la cúpula del Observatorio de Cartuja (Granada). Los gajos concéntricos de su estructura se solapan visualmente con el artesanado del techo, también de formas concéntricas, sobre el que se realiza la proyección. Esta tipología de movimiento de cámara guarda reminiscencias con la ya referida *La región central*, aunque en el género cinematográfico de viajes espaciales también detectamos la experimentación con este tipo de plano, como en *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, donde la cámara sigue a los tripulantes a través de estructuras radiales. Así mismo, por la altura de la proyección y el contenido de la misma, un telescopio de grandes dimensiones, se produce un empequeñecimiento del espectador, lo que es una característica del cine de ciencia ficción:

“Lo sublime forma parte de la ciencia ficción cinematográfica. Lo sublime es, ante todo, lo monumental de la ciencia ficción, presente desde el principio en *Metropolis* y *Uma Mulher na Lua*. Es el plano lejano, el plano de conjunto: el que muestra al individuo o a los individuos en un escenario inmenso donde no son más que puntos.”⁴⁵ (Dufor, 2011, p. 123)

El resto de las proyecciones (1, 2, 3, 4 y 5) se realizan sobre unas pantallas construidas con MDF y perfiles en L de metal perforado (Image 4), con unas medidas de 300 x 168 cm. cada una. Estos



Image 4. Documentación del montaje y detalle de los materiales que conforman las pantallas de proyección



Image 5. Vista de sala de la proyección 5

materiales guardan relación con las estanterías que almacenan parte de la maquinaria registrada, y pueden reconocerse en algunas escenas.

La proyección 5 (Image 5) se ubica a una altura intermedia entre la proyección del techo (6) y el resto de proyecciones a ras de suelo. Esta pantalla, anclada tras la barandilla de una pasarela flotante, muestra planos fijos y paneos que registran el telescopio del Observatorio de Cartuja. La ubicación elevada de esta pantalla subraya el punto de vista bajo desde el que se documenta dicho telescopio dadas sus dimensiones, lo que incide en la voluntad de empequeñecer al espectador, como ya se ha comentado.

Las pantallas de las proyecciones 3 y 4 forman una estructura en forma de pinza (Image 6) que el espectador ha de rodear para obtener posibles yuxtaposiciones visuales con el resto de pantallas expuestas. Esta yuxtaposición de proyecciones en el espacio es similar a la que encontramos en propuestas como *Prisma* (2022), la instalación multi pantalla de Alexandre Farto (Vhils) en MAAT de Lisboa, donde en ocasiones nos cuesta diferenciar los márgenes de unas proyecciones con respecto a otras a pesar de ubicarse separadas por varios metros. En *Ficciones de otro tiempo*, por un lado, vemos una sucesión de *travellings* realizados sobre *slider* con planos que se funden en una pretendida ilusión de continuidad. Por el otro lado una serie de paneos permiten indagar en la estructura de las máquinas, ofreciendo detalles como la capa de polvo que recubre buena parte de las mismas. El modo en que se desplaza la cámara, así como la textura de los materiales que registra remite a dos producciones de Andréi Tarkovski: *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979). A diferencia de la estética aséptica habitual en el audiovisual de viajes espaciales⁶, en *Solaris* observamos el desorden y estado de abandono generado por una tripulación en crisis emocional. De hecho, fue la experiencia negativa de Tarkovsky durante el visionado de *2001: A Space Odyssey* lo que, como indica el diseñador

de arte de Solaris, lo condujera a diseñar una estación espacial “que pareciese un viejo autobús averiado y no una utopía espacial futurista” (Romadin, 2011). Esta estética tiene su origen en la necesidad de mostrar una tecnología futurista avanzada pero creíble, lo que en ocasiones se traduce en una apariencia envejecida y desgastada, como señala Dufour:

“Alien es también una película decisiva, ya que pone de relieve el lado antiguo y dañado de la inmensa nave espacial, un viejo carguero, con sus pasillos de paredes sucias y conductos envejecidos que se entrelazan y producen chorros de vapor, sus zonas ocultas poco iluminadas donde montones de desorden material (al contrario de la iluminación total del interior de los barcos en la clásica película norteamericana, donde nada está fuera de lugar), o su sala de máquinas, con todo oxidado, en definitiva.”⁷ (Dufour, 2011, p. 115)

El modo de registrar la textura de objetos con cierta patina se practica con la lentitud ya analizada anteriormente, y guarda relación con recursos técnicos que podemos contemplar en largos planos secuencia como el más conocido del filme *Stalker*, donde el personaje del *stalker* sueña mientras la cámara se desplaza por un río repleto de restos de la batalla.

La proyección 2 (Image 7) muestra una sucesión de monitores y visores sobre los que se han incrustado animaciones de antiguas diapositivas

Image 6. De izq. a dch. Vista de sala y fotografía cenital durante el montaje de la estructura en forma de pinza



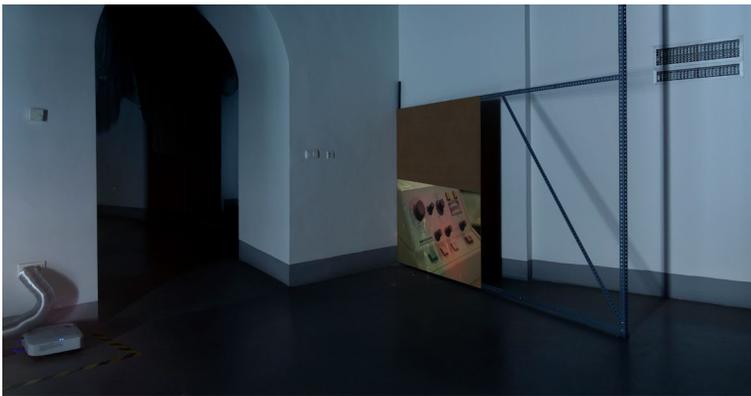


Image 7. Vista de sala de la proyección 2

de células y tejidos. Dichas diapositivas empleadas para el estudio de lo micro, son intervenidas y reinterpretadas como paisajes⁸ o imágenes de satélite dada su riqueza plástica, para lo que se escanean a gran resolución con objeto de realizar transiciones de movimiento en las mismas. Es en estos pequeños monitores donde se concentran las únicas imágenes hipotéticamente extraterrestres, influenciadas por las escenas cinematográficas del planeta pensante *Solaris*, "a medio camino entre la vida no corpórea y la vida inorgánica" (Ribas y Martín, 2015, p.73). El modo en que estos monitores se encienden y apagan propone un diálogo entre pantallas, subrayado además por los reflejos que se generan entre unos y otros. La ausencia de interacción humana sobre los dispositivos plantea conexiones con la inteligencia artificial de Madre en *Alien* o Hall en *2001: A Space Odyssey*.

Para finalizar, la proyección 1 (Image 8) se realiza sobre una pantalla a medio construir que evidencia su estructura y cierto estado de desmantelamiento. Encontramos una sucesión de planos fijos, montados por cortes o transparencias, en los que se detectan algunos de los elementos generadores de relato descritos con anterioridad. Si bien la iluminación es teatral en la mayoría de las grabaciones, en ocasiones se emplea un foco que gira sobre sí mismo con objeto de fundir a negro la escena y facilitar el montaje.

Image 8. Vista de sala de la proyección 1



Además, se emplean intermitentes rojos y azules para imprimir temporalidad y estética industrial a las escenas.

El último elemento del proyecto que aquí referenciamos es el viento. A través de la instalación apreciamos corrientes de aire presentes tanto en las imágenes como en el espacio expositivo. Por un lado, en algunos planos apreciamos papeles que son movidos por el aire de manera violenta. Por otro lado, la pasarela flotante de la primera estancia de la sala se encuentra envuelta en plásticos (como los que cubren el telescopio presente en la pantalla ubicada a la misma altura) que también son azotados por unos ventiladores ocultos tras la barandilla. Así mismo, en toda la Sala Torreón se percibe un ruido blanco que tiene su origen en grabaciones sonoras del sistema de refrigeración del área de supercomputación de la UGR. El protagonismo de este recurso remite principalmente a su concepción como agente de la naturaleza sobre el que no se tiene control (Strouhal, 2022), en ocasiones no exento de romanticismo, como se muestra en la secuencia final del film *Une histoire de vent* (1988), de Joris Ivens. En *Solaris*, el Dr. Snaut explica a Kris Kelvin que coloca tiras de papel en las rendijas de ventilación para recordar el sonido de las hojas movidas por el viento. En *Aliens* (1986), de James Cameron, cuando Ellen Ripley se prepara para la batalla contra el xenomorfo pareciera encontrarse en mitad de un tornado. Esto puede concebirse a modo de enfrentamiento romántico contra las fuerzas de la naturaleza. El viento es un elemento presente en las novelas de temática marítima, como en *The Shadow-Line* (1917), de Joseph Conrad. En este caso la ausencia de viento adquiere valor temático:

“No es que el destino adverso nos mantuviera en una inmovilidad absoluta y permanente. Había corrientes enigmáticas que nos llevaban a la deriva aquí y allá, con una fuerza insidiosa que se manifestaba a través de las transformaciones que imprimía al aspecto de las islas que bordean la costa oriental del Golfo. También soplaban vientos engañosos e inconsistentes. Despertaban esperanzas sólo para convertirlas en la más amarga decepción, promesas de progreso que terminaban en nuevos retrasos en el camino, expirando en suspiros que se desmoronaban en la calma podrida, donde las corrientes eran dueñas de todo según su voluntad...”. - su voluntad enemiga.”⁹ (Conrad, 1984, p. 96-97)

Podría incluso establecerse cierto paralelismo entre la ausencia de acontecimientos y la ausencia de viento en la novela de Conrad, pues en *The Shadow-Line* los marineros experimentan el drama ante la espera como el espectador del audiovisual ve frustradas sus expectativas ante un evento que no ocurre. En cualquier caso, a lo largo de la historia el viento se ha interpretado como una amenaza, especialmente en la naturaleza, y “puede ser que incluso con nuestros microclimas modernos, los hombres en particular continúen excitados y perturbados por las señales antiguas. La fisiología parece

involucrar la clásica reacción de alarma con un aumento en la producción de adrenalina”¹⁰ (Watson, 2020, p. 337). Por lo tanto, estas son las razones por las que recurrimos al viento en la instalación, lo que nos permite insertar imágenes en un espacio donde la percepción de alarma queda suspendida en el tiempo ante un acontecimiento que no tiene lugar.

Consideraciones finales

La combinación de determinadas estrategias cinematográficas aplicadas con el objetivo de suspender la narración, se traducen en una tematización del parámetro temporal. Si las secuencias de los filmes de referencia se desarrollan en 3 o 4 minutos, una duración corta en comparación con el resto del metraje, el proyecto en cuestión se instala y se suspende de manera indefinida en esa espera. Esto también es posible mediante un despliegue de la estructura cinematográfica en la forma de un montaje espacial, lo que permite al espectador articular una narración determinada por su circulación en la sala expositiva. Como hemos expuesto, estas estrategias dotan de vida a arquitecturas y máquinas inanimadas, y consisten principalmente en la aplicación de efectos lumínicos, sonoros o cinéticos, *acontecimientos no humanos* en el sentido de Snow, que imprimen temporalidad a escenarios vacíos de actores potencialmente generadores de relato. En definitiva, estos elementos cuentan con potencialidad para estructurar la narración en ausencia de acciones o cambios significativos, pues intervienen en la percepción subjetiva del tiempo del espectador, la *duración*.

Notas

¹ Enlace a documentación audiovisual del proyecto: https://www.youtube.com/watch?v=8ky1_apfpN8

² Traducción propia del inglés “The image of the yellow chair has as much value in its own world as the girl closing the window”.

³ Véase el uso que hace Mieke Bal del concepto de *duración* en el artículo *El tiempo que se toma*, publicado en *CONTRANARRATIVAS. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas* (2018).

⁴ Traducción propia del portugués “Alien imprime a mesma lentidão ao percurso uniforme do pesado cargueiro que, solene, entra no ecrã pela direita, a 45°, ocupand-o sem que lhe vejamos o fim”

⁵ Traducción propia del portugués: “O sublime faz parte da FC cinematográfica. O sublime é, antes de tudo o mais, o monumental da FC, presente desde os primórdios em *Metrópolis* e *Uma Mulher na Lua*. É o plano afastado, o plano de conjunto: aquele que mostra o indivíduo ou os indivíduos num cenário imenso onde são apenas pontinhos.”

⁶ Esta estética está presente en el cine y en el audiovisual en general, como en el videoclip *Such Great Heights* (2003), de The Postal Service.

⁷ Traducción propia del portugués: “Alien é igualmente un filme decisivo, por realçar o lado vetusto e estragado da imensa nave espacial, um velho cargueiro, com os seus corredores de paredes sujas e

conductas envelhecidas que se entrelaçam e produzem jatos de vapor, as suas zonas esconsas mal iluminadas onde se amontoa material desarrumado (contrariamente à iluminação total do interior das naves no filme norte-americano clásico, onde nada está fora do lugar), ou a sua sala das máquinas, com tudo enferrujado, a ressumar”.

⁸ *Paisajes Embrionarios* (2001), de Ariel Ruiz i Altaba, es un ejemplo del recurso a la fotografía científica con fines artísticos desde una perspectiva de paisaje.

⁹ Traducción propia del portugués: “Não era que o destino adverso nos conservasse numa imobilidade absoluta e permanente. Havia correntes enigmáticas que nos conduziam à deriva por aqui e por ali, com uma força insidiosa que se manifestava através das transformações que imprimia

à aparência das ilhas que bordam a costa oriental do Golfo. Sopravam também ventos enganadores e volúveis. Despertavam esperanças apenas para as converterem na mais amarga desilusão, promessas de avanço que acabavam em novos atrasos no caminho, expirando em suspiros que se desfaziam na calma apodrecida, onde as correntes eram senhoras de tudo segundo a sua vontade... - a sua vontade inimiga”.

¹⁰ Traducción propia del portugués: “pode ser que, mesmo com os nossos microclimas modernos, os homens, em particular, continuem a ficar excitados e perturbados com os sinais antigos. A fisiologia parece envolver a reação clásica de alarme com um aumento de produção de adrenalina”

Fuentes referenciales

Álvarez, S. y Fernández, S. (19 de diciembre de 2014). APNEA #1 Conversación con Serafín Álvarez. *Esnorquel*. <http://esnorquel.es/apnea-1-conversacion-con-serafin-almvarez/>

Aumont, J (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura*. Paidós Comunicación.

Bass, S. (Director). (1974). *Phase IV* [Película]. Paramount Pictures

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Ediciones Akal [Ed. 2009]

Bal, M. (2018). El tiempo que se toma. *CONTRANARRATIVAS. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*. N. #0: 8-21.

Bergson, H (1927). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme [Ed. 1999]

Bishop, S. (2018). *The Caretaker* [Vídeo monocal]]

Bishop, S. (2019) *DELIQUESCING*. SternbergPress

Cameron, J. (Director). *Aliens* [Película]. Brandywine Productions

Carpenter, J. (Director). (1974). *Dark Star* [Película]. USC

Carrasco-Molina, E. (2012). Apuntes sobre la percepción subconsciente en el cine. El ejemplo de *Alien*, el octavo pasajero (1979) y su propuesta orgánica de atracción/repulsión. *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº. 2, 46-82.

Conrad, J. (1984). *The Shadow Line*. (Trad. M. T. Sá y M. S. Pereira). Relógio D'Água Editores (Trabajo original publicado ca. 1917)

Dufour, E. (2011). *O cinema de ficção científica*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.

Gat, O (2019). In all the old familiar places. En *DELIQUESCING* (págs. 70-76) SternbergPress

Ivens, J. [Director]. *Une histoire de vent* [Película]. Capi Films

Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós

Molinuevo, J. L. (2010). *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos

Romadin, M. (2011) *Mikhail Romadin on SOLARIS*. The Criterion Channel. <https://www.criterionchannel.com/solaris/videos/mikhail-romadin-on-solaris>

Ribas y Martín (2015). Alienígenas y Ciencia. Exobiología en el cine. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual*. N.º. 13, 61-80.

Rosefeldt, J. (2009). *American night* [Vídeo instalación]

Ruiz i Altaba, A (2001). *Paisajes Embrionarios*. ACTAR

Scott, R. (Director). [1979]. *Alien* [Película]. Brandywine Productions 20th Century Fox

Snow, M. (1968). Letter from Michael Snow. *FILM CULTURE*, n.º 46.

Strouhal, E (2022). Flying Robert and his kin. En *When The Wind Blows* (págs. 39-57) DE GRUYTER

Tarkovsky, A. (Director). (1972). *Solaris* [Película]. Mosfilm

Tarkovsky, A. (Director). (1979). *Stalker* [Película]. Mosfilm

Tarkovsky, A (1991). *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp

Watson, L. (2020). *Heaven's Breath: A Natural History of the Wind* (Trad. M.C. Figueira). Bazarov Edições (Trabajo original publicado ca. 1984)

Wise, R. (Director). (1971). *The Andromeda Strain* [Película]. Universal Pictures

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos dos N.º 14 e 15 de Convocarte

Pares Académicos Internos à Universidade de Lisboa:

Ana Sousa – Professora Auxiliar Convidada na FBAUL e Professora Adjunta Convidada na ESEL. Foi coordenadora do grupo de Educação Artística do CIEBA (2019-2023), onde é investigadora integrada, responsável principal pelo projeto internacional Arte, Educação e Infância e corresponsável pelo projeto Confiarte - Oficinas de Arte e Cidadania.

António Oriol Trindade – Professor Auxiliar do Departamento de Desenho na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA.

Annabela Rita – Faculdade de Letras e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa

Cristina Azevedo Tavares – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA

Eduardo Duarte – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Coordenador do Departamento de Ciências da Arte e do Património

Fernando Rosa Dias – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa; Coordenação Científica Geral da Revista Convocarte

Isabel Nogueira – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Investigadora do CIEBA. Curadora independente

João Peneda – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Leonor Veiga – Professora de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Margarida Calado – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte e do Património; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Externos à Universidade de Lisboa:

Angela Ancora da Luz (Brasil) – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

António Quadros Ferreira (Portugal, Porto) – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

António Trinidad Muñoz (Espanha) – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, España-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica

Carlos Marecos (Portugal) – Docente e investigador na Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Docente na Universidade de Évora; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa; Compositor

Cristina Pratas Cruzeiro – Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Joana Cunha Leal (Portugal) – Professora Catedrática no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Instituto de História da Arte

José Francisco Alves (Brasil) – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

Juan Carlos Ramos Guadix (Espanha) – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

Julieanna Preston (Nova Zelândia) – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa

Leonardo Charréu (Portugal) – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa

Lucienne Jung de Campos (Brasil) – docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Psicóloga (PUCRS). Psicanalista.

Luis Achutti (Brasil) – Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Membro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRG. Fotógrafo

Mário Caeiro (Portugal) – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

Mark Harvey (Nova Zelândia) – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer

Marlon Miguel (Portugal, Alemanha) – Investigador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e Investigador associado no ICI (Institute for Cultural Inquiry) Berlin.

Marta Cordeiro (Portugal) – Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Directora do ramo de Design de Cena da Licenciatura em Teatro

Marta Mendes (Portugal) – Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Coordenadora da Área de Estudos e Coordenadora da Área de Argumento

Martin Patrick (Nova Zelândia) – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington, <http://www.martinpatrick.net>

Mónica Oliveira (Portugal) – Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti

Pascal Krajewski (França) – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale

Pedro Roxo (Portugal) – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro

Raquel Henriques da Silva (Portugal) – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.

Ricard Huerta (Espanha) – Professor Catedrático, Educação Artística, Instituto de Criatividade e Inovações Criativas, Universidade de Valência. Coordenador da revista EARI “Educación Artística Revista de Investigación”. Director de Museari (www.museari.com)

Stefanie Franco (Portugal) – Investigadora, Professora e membro integrado do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Susana Gastal (Brasil) – Professora no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul. Editora Científica da Revista Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade.

Sylvie Coellier (França) – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.

Vanessa Lucena (Suíça) – Haute Ecole Pédagogique des Cantons de Berne, du Jura et de Neuchâtel

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com *Leitura e Revisão de Pares (peer review)*, sem chamada de textos (*call for papers*) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de *Revisão de Pares (Peer Review)*. Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Editorial (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o *Dossier Temático*, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto

ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia