

Revista GAMA, Estudos Artísticos
julho–dezembro 2019 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa



GAMA 14

A revista Gama parece agir como um revelador de imagens latentes: a sua ação é uma ativação social, sempre de reforço simbólico, que permite auxiliar a discernir, e a identificar, aquilo a que todos chamamos de arte. É um projeto de legitimação apoiado nos criadores: que sejam os artistas a apontar os caminhos da arte, onde eles se escondem, onde ela pode passar a ser. Como em Espinosa, na 'Ética,' a arte pode ser uma 'qualia' de uma substância potente, que ao ser percebida e reconhecida, nas páginas do número 14 da revista Gama, nos seus 16 artigos, se percebe como coisa, ocorrência valiosa, ou melhor, 'valente.'

Crédito da capa: Lygia Pape, *Livro da Criação (O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário)*, 1959. Gouache e têmpera sobre cartão, 30,5 x 30,5 cm. P.A. (Ed. 3 + 1 P.A.). Aspecto da montagem da exposição, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sala 410 de la Colección 2, "La Guerra ha terminado? Arte en un Mundo dividido (1945-1968)." Fonte: <https://vimeo.com/138172224>. Cortesia Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 7, número 14, julho–dezembro 2019
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 7, número 14, julho–dezembro 2019,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em > gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) > <https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services > <http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University
Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Lygia Pape, *Livro da Criação*
(*O homem descobriu que o sol era o centro do sistema
planetário*), 1959. Gouache e têmpera sobre cartão,
30,5 x 30,5 cm. P.A. (Ed. 3 + 1 P.A.). Aspecto
da montagem da exposição, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofia, Sala 410 de la Colección 2, "La
Guerra ha terminado? Arte en un Mundo dividido
(1945-1968)." Fonte: <https://vimeo.com/138172224>.
Cortesia Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes)

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Dos homens à 'Natura Naturans' JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>From the man to 'Natura Naturans'</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-181
João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização HUGO FERRÃO	<i>João de Barros and the Gota Theater: the scenographic imagery of resistance</i> HUGO FERRÃO	20-30
Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	<i>Jorge Martins' drawings: an unconscious challenge and an adventure of conscience</i> LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	31-39
Tradição e liberdade criadora nos Estudos para piano de Jorge Peixinho (1940-1995) ANA CLÁUDIA DE ASSIS	<i>Tradition and creative freedom in Studies for piano by Jorge Peixinho (1940-1995)</i> ANA CLÁUDIA DE ASSIS	40-50
Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA	<i>On the ground floor: a materialist dance poetic in William Forsythe's Choreographic Objects</i> BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA	51-59
Juliantxo Irujo, pintor expressionista FERNANDO MARDONES	<i>Juliantxo Irujo, expressionist painter</i> FERNANDO MARDONES	60-67
Vicente F. Cecim e o conceito de Caméra-stylo ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO	<i>Vicente F. Cecim and the concept of Caméra-stylo</i> ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO	68-76
Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	<i>How does one who hates traveling do ethnographic design? Displacement, collect and empathy in Sebastião Rodrigues</i> LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	77-86

<p>Nas “ruínas da narrativa”: uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat GIULIA SOLERA DIAS* & PAULA ALMOZARA</p>	<p><i>In the “Ruins of Narrative”: an approach about Lucia Murat’s movies</i> GIULIA SOLERA DIAS* & PAULA ALMOZARA</p>	87-96
<p>German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p><i>German Lorca, a modern adventure in Brazilian photography</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	97-106
<p>Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz LEONARDO CHARRÉU</p>	<p><i>Other modes, other narratives of the figurative landscape in the contemporary micro-paintings of João Paulo Queiroz</i> LEONARDO CHARRÉU</p>	107-118
<p>A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J.Borges e Samico FABIO SAPEDE</p>	<p><i>Woodcut in the cordel literature: from the popular to the erudite in the works of J.Borges and Samico</i> FABIO SAPEDE</p>	119-127
<p>O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo MARCELA ANTUNES DE SOUZA</p>	<p><i>The Book of Creation of Lygia Pape and the immersion into the world</i> MARCELA ANTUNES DE SOUZA</p>	128-137
<p>Do anonimato de ‘Dança Macabra’ à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da obra ‘Mascarada’ RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO</p>	<p><i>From the anonymity of ‘Dance Macabre’ to the rediscovery of the painter José Guerra through the thematic disambiguation of the work ‘Mascarada’</i> RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO</p>	138-151
<p>O artista Roberto Vieira e suas ‘Arqueologias’: a terra como referencial universal na contemporaneidade CLÁUDIA MATOS PEREIRA</p>	<p><i>The artist Roberto Vieira and his ‘Archaeologies’: the land as a universal reference in contemporaneity</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA</p>	152-163
<p>El universo de Manolo Cuervo: pintor pop, de mirada directa LAURA NOGALEDO GÓMEZ</p>	<p><i>The universe of Manolo Cuervo: pop painter, with direct look</i> LAURA NOGALEDO GÓMEZ</p>	164-171

Um jardim dentro de outro jardim TERESINHA BARACHINI	<i>A garden inside another garden</i> TERESINHA BARACHINI	172-181
3. Gama, instruções aos autores	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	184-213
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	184-185
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	186-188
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	189-194
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	195-197
Gama, um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	200-213
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	200-211
Sobre a Gama	<i>About Gama</i>	212
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	213

1. Editorial

Editorial

Dos homens à 'Natura Naturans'

From the man to 'Natura Naturans'

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 23 de maio de 2019 e aprovado a 25 maio de 2019

**Portugal, artista visual e professor, coordenador da Revista Gama.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUI); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: A revista Gama parece agir como um revelador de imagens latentes: a sua ação é uma ativação social, sempre de reforço simbólico, que permite auxiliar a discernir, e a identificar, aquilo a que todos chamamos de arte. É um projeto de legitimação apoiado nos criadores: que sejam os artistas a apontar os caminhos da arte, onde eles se escondem, onde ela pode passar a ser. Como em Espinosa, na 'Ética,' a arte pode ser uma 'qualia' de uma substância potente, que ao ser percebida e reconhecida, nas páginas do número 14 da revista Gama, nos seus 16 artigos, se percebe como coisa, ocorrência valiosa, ou melhor, 'valente.'

Palavras chave: Revista GAMA / Natura Naturans / Arte relacional.

Abstract: *Gama Journal seems to act as a developer for latent images: its action is a social activation, always of symbolic reinforcement, that allows and helps to find, and to identify, what we all call 'art.'* It is a project of legitimation supported by the creators: let the artists lead to the paths of art, where it hides, where it can become. As in Espinosa, in 'Ethics,' art can be a 'qualia' of a potent substance, which, in the pages of issue 14 of Gama, in its 16 articles, is perceived as a thing, a valuable occurrence.

Keywords: Revista GAMA / Natura Naturans / Relational art.

1. Ética

Um pouco de Espinosa que, na sua *Ética*, nos pode auxiliar no sentido de melhor perceber os planos da contradição que seguem encerrados nas coisas e também no campo da arte. A arte forma-se com o tempo, concretiza-se talvez de modo mais definitivo já depois de sair das mãos do seu autor, para só ganhar a sua identidade e o seu efeito quando já se insere na teia relacional, social, simbólica: são os outros que transformam a coisa em arte.

2. Modalidade

Dito de outro modo, a arte parece ser um ‘modo’ social de uma substância potente e que pode ser simbólica. Afinal a arte pode ser um indicio, uma modalidade, uma ocorrência, da vasta potência, também simbólica, que se esconde e em que se transforma o mundo. Talvez a arte nos diga, de modo complicado, que tudo isto, a dor, o desejo, a fome, a vaidade, a sensação, são afinal modos de sermos pensados, sendo esse modo de concretização infinito.

3. Possibilidades

Da possibilidade à coisa, da potência à ocorrência, estabelece-se a tensão fundamental: o significante sintagmático, coisa dita, opõe-se à possibilidade de dizer, à arbitrariedade da escolha, à modalização da substância. Que vertigem, esta do criar, de transformar em coisas as possibilidades, *ad libitum*.

E as possibilidades incluem a interrogação sobre a própria possibilidade. A arte descobre, com o descentramento humanista, que pode interpelar-se, ou seja, ser modo de interrogar o homem. Assim decorrem propostas artísticas que poderíamos considerar metalinguísticas: a arte pensa também na arte, essa é uma possibilidade (cf. Elorza Ibáñez de Gauna & Cancio Ferruz, 2018; Herrera Ruiz de Eguino, 2019; López López, 2018; Loureiro, 2018).

4. Palavras escondidas

Assim se descobrem outras palavras atrás das palavras ditas, que são as palavras que podem ser ditas, para sempre, e desde sempre. Este mundo de possibilidades poderemos chamar de ‘mundo das palavras escondidas’ (Queiroz, 2018) ou ‘substância,’ por se manifestar perante a incidência subjetiva da construção simbólica que nos transporta enquanto sujeitos.

Esta é também uma proposta que acende a Revista Gama, e os seus 16 artigos reunidos nesta 14^a edição: revelar as possibilidades simbólicas fechadas pelo tempo e pelas gerações à espera de um olhar que lhes reforce um sentido enquanto arte.

5. Revelador

Há humanidade que se pode descobrir e que nos enriquece, a Revista Gama parece agir no sistema da legitimação tendo em conta as insuficiências e as lacunas, desafiando a descoberta e olhar retrospectivo. A Gama é de certo modo um 'revelador' de imagens latentes.

Hugo Ferrão (Lisboa, Portugal), no artigo "João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização" apresenta o testemunho vivo de uma geração através da aproximação ao artista e cenógrafo João Barros (1946-2018), fundador e encenador do Grupo Oficina Teatro Amador, em Lisboa, junto a Sé. Primeiro aprendiz de cenografia no Coliseu dos Recreios, depois a experiência da Juventude Antoniana e na Sé a JOC - Juventude Operária Católica, e a seguir o Politeama. O enquadramento é vívido e pleno das transições ocorridas em Portugal, nos anos 60, 70 e 80.

Em "Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência" Luís Filipe Rodrigues (Lisboa, Portugal) aborda a dimensão gráfica da obra de Jorge Martins (n. Lisboa, 1940), contrastando-se o material e o ideal, as coisas e o pensamento.

Ana Cláudia de Assis (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil), em "Tradição e liberdade criadora nos Estudos para piano de Jorge Peixinho (1940-1995)" toma como objeto o *Estudo I (Mémoire d'une présence absente*, de 1969) e o *Estudo V* ("die Reihe - Courante", de 1992) para piano de Jorge Peixinho. Enfatiza-se a tensão entre tradição e liberdade no campo da composição musical. É apontada a forma como o 'idiomatismo pianístico' presente em Chopin, Liszt e Debussy é atualizado por Jorge Peixinho, através das suas interrupções periódicas e acentuações assimétricas numa proposta de permanente atualização.

Beatriz de Souza (Salvador, Brasil), no artigo "Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe" toma como objeto o bailarino e coreógrafo (EUA, 1949), que, a partir dos anos 90, propõe 'objetos coreográficos' que são instalações, esculturas e filmes, com um vincado caráter interativo e experimental. São abordados em particular *The Fact of Matter* (2009) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015), propondo-se relações percursoras com Lygia Clark (Brasil, 1920-1988).

O artigo "Juliantxo Irujo, pintor expresionista" de Fernando Mardones (Bilbao, Espanha) apresenta uma perspetiva alargada da obra do pintor Juliantxo Irujo (Pamplona, 1960 - Getxo, 2015), a propósito de uma retrospectiva no Museo de Navarra (2015) artista e professor (da Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU (Bilbao, Espanha) Irujo desenvolve uma variante expressiva da semiótica experimental, mediante os recursos de la pintura combinando diferentes recursos e técnicas.

Alexandra Castro Conceição (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo

“Vicente F. Cecim e o conceito de *Caméra-stylo*” revisita três filmes de Vicente Franz Cecim, artista natural da Amazônia. Os filmes, dos anos 1970 em Super 8, são *Matadouro* (1975), *Sombras* (1977) e *Malditos Mendigos* (1978). Sucedem-se imagens intensas e algo POP, onde figuram aspetos oníricos e mnésicos, em que se associam depois à realidade dura do corpo desamparado, idoso ou sem abrigo, num desamparo micro reportado em apontamentos justapostos.

No artigo “Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues,” Lúcia Weymar (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) a autora apresenta a obra do designer português Sebastião Rodrigues (1929-1997), indicando o seu posicionamento rigoroso como um olhar reportado ao universo etnográfico dos motivos de Lisboa. Partindo da exposição organizada por José Brandão (designer, n. 1944) na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, e de entrevistas com as pessoas que o conheceram, Lúcia Weymar apresenta uma perspetiva renovada sobre este importante designer.

Giulia Solera Dias & Paula Almozara (Campinas, São Paulo, Brasil), no artigo “Nas ‘ruínas da narrativa:’ uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat,” apresenta um conjunto de três obras da cineasta brasileira Lúcia Murat. Com um passado ativista, membro em 1968 do Movimento Revolucionário Oito de Outubro, conhecido por MR-8, contra a Ditadura Militar no Brasil. Presa por três anos, Murat estabelece uma filmografia sobre essas vivências, em três filmes: *Que Bom Te Ver Viva*, de 1989, *Uma Longa Viagem*, de 2011, e *A memória que me contam*, de 2012. As histórias de tortura e de vivência tardaram a ser contadas, perdida a juventude, metaforizada no estado permanente de coma de Ana, uma ex-militante, em *A memória que me contam*.

No artigo “German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira” Sandra Gonçalves (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) analisa a obra do fotógrafo German Lorca (n. 1922, São Paulo, Brasil) enquadrando-o na modernidade fotográfica no Brasil a partir do Cine Foto Clube Bandeirantes, fundado em São Paulo em 1939.

Leonardo Charréu (Lisboa, Portugal) no artigo “Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz” debruça-se sobre as paisagens deste autor (n.1966). São séries sequentes de pequenas pinturas executadas a pastel de óleo sobre papel. Parte-se das exposições realizadas da Galeria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016) e na Sala da Grande Guerra do Museu Militar de Lisboa (2017) para se refletir sobre a paisagem e o lugar.

O artigo “A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J. Borges e Samico” de Fabio Sapede (São José dos Campos, São Paulo, Brasil) reflete sobre a influência gráfica que a literatura de cordel nordestina

exerceu sobre as xilogravuras dos autores J. Borges (n. 1935) e Samico (n. 1928), desde os autores mais populares, como é paradigma Leandro Gomes de Barros (1865-1918), que viveu exclusivamente do seu trabalho como poeta popular de cordel. Samico, influenciado por Goeldi e por Suassuna estabelece uma ponte artística entre a tradição popular, enraizada na escassa alfabetização, e o percurso erudito ligado à formação académica.

Marcela Souza (Barra Funda, São Paulo, Brasil), no artigo “O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo” apresenta uma leitura sobre a obra gráfica do Livro da Criação criado entre 1959 e 1960 por Lygia Pape (1927-2004). Sem texto, explorando os recortes modulares, as cores e os ritmos a partir de um livro de artista de matriz quadrada e desdobrando-se em objetos sequentes para uma proposta que assenta em bases concretistas visuais (o grupo Noigandres, de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, de 1952) para estabelecer a inquietude cósmica que constitui um dos elementos que alimentam o grupo Neoconcreto que Lygia Pape forma com Lygia Clark a partir do manifesto de Ferreira Gullar, de 1959.

No artigo “Do anonimato de ‘Dança Macabra’ à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da obra ‘Mascarada’,” Rui Malveiro Pacheco (Lisboa, Portugal) propõe a análise de “Dança Macabra,” pintura de 1965 integrada durante o inventário da Coleção de Pintura em 2010 na Reserva de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A obra é atribuída ao pintor António José Guerra Ferramentas, antigo aluno da ESBAL, sendo o seu exame de saída do Curso Complementar de Pintura de 1963-65. Espécie de dança macabra, plena de alegorias e camadas de sentido expressionista, incorpora os corpos sem voz que ao tempo habitavam a Escola de Belas Artes, no contexto da ditadura.

Cláudia Matos Pereira (Brasil / Lisboa, Portugal), em “O artista Roberto Vieira e suas ‘Arqueologias’: a terra como referencial universal na contemporaneidade” apresenta o trabalho de Roberto Vieira (Juiz de Fora, MG, Brasil, n. 1939), autor eclético, músico, pintor, escultor, ceramista, tendo obtido algum reconhecimento da crítica, expondo em Galerias e também na Bienal de São Paulo. As suas obras mais recentes, como *Processamento*, enfatizam a incorporação do barro nas formas, como um ponto de chegada ou de partida.

O artigo “El universo de Manolo Cuervo: pintor pop, de mirada directa” de Laura Nogaledo (Sevilla, Espanha) debruça-se sobre a obra de Manolo Cuervo, pintor e designer (n. 1955, Huelva, Espanha). Explorando uma linguagem pictórica bidimensional e cromática, integra uma síntese entre o anúncio e o adentramento pictórico, emudecendo agora o cartaz na intensidade da funda da pintura. O jazz torna-se cor silenciosa.

Teresinha Barachini (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Um jardim dentro de outro jardim” visita a casa e jardim que pertenceu ao escultor brasileiro Cláudio Martins Costa (1932-2008) permitindo compreender a sua sensibilidade estética, imaginação e poética através dos testemunhos persistentes: as peças no jardim, ora bichos ora pedras, trocando de pesos e de seres, quase para sempre.

6. Coisa acabada

A revista Gama parece agir como um revelador de imagens latentes: a sua ação é uma ativação social, sempre de reforço simbólico, que permite auxiliar a discernir, e a identificar, aquilo a que todos chamam de arte. É um projeto de legitimação apoiada nos criadores: que sejam os artistas a apontar os caminhos da arte, onde ele se esconde, ode ela pode passar a ser. Como em Espinosa, na ‘Ética,’ a arte pode ser uma ‘qualia’ de uma substância potente, que ao ser percebida e reconhecida, nas páginas do número 14 da revista Gama, nos seus 16 artigos, se percebe como coisa, ocorrência, valiosa, ou melhor, ‘valente.’

Ambiciosa, esta tarefa, de propor um conhecimento de resgate, uma identificação de sentidos. A arte cumpre-se fora do atelier, e só existe enquanto relação. Essa relação, interpessoal, simbólica, pressupõe uma possível substituição, ou melhor, uma representação fundamental. Aqui estamos mais próximos da Natureza Naturans, da possibilidade substancial, antes da definição da ocorrência, do encerramento, da coisa acabada.

Referências

- Elorza Ibáñez de Gauna, Concepción & Cancio Ferruz, Arturo (2018) “Arte y plusvalías: Reflexiones en torno a las ficciones económica y emocional que genera *Cómo doblar tu dinero*, 2008-10 de Daniel Silvo.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 141-149.
- Herrera Ruiz de Eguino, Naiara (2019) “La mirada irónica de Kepa Garraza.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (25), janeiro-março. 36-47
- López López, Marta (2018) “Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 38-45.
- Loureiro, Domingos (2018) “Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 92-101.
- Prieto, Margarida P. (2018) “João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 46-58.
- Queiroz, João Paulo (2018) “A Arte e as palavras escondidas.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 12-17.

2. Artigos originais
Original articles

João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização

João de Barros and the Gota Theater: the scenographic imagery of resistance

HUGO FERRÃO*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: h.ferrao@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: João Barros (1946-2018), foi um cenógrafo português, recentemente desaparecido, cujo imaginário está ancorado na formação artística e tecnológica da Escola de Artes Decorativas António Arroio, possuindo vasta obra neste domínio, cuja dimensão cenográfica está pouco estudada. Neste artigo propomos abordar as três décadas da actividade do GOTA — Grupo Oficina Teatro Amador, do qual foi fundador, director encenador, cenógrafo, figurinista e actor. Os maiores cenógrafos portugueses contemporâneos dos quais destacamos apenas Manuel Lima (1911-1991), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), José Manuel Castanheira (1952) e Manuel Ramos Costa (1956) privaram e reconheceram em João Barros a criatividade «coisificada» (Martin Heidegger) através de um vastíssimo domínio técnico e também a sua enorme humanidade sempre presente.

Palavras chave: teatro / cenografia / imaginário / intervenção.

Abstract: João Barros (1946-2018), was a Portuguese set designer, recently deceased, whose imaginary is anchored in the artistic and technological formation of the António Arroio School of Arts, possessing vast work in this field, whose scenic dimension is still to study. In this article I propose to approach the three decades of the activity of GOTA — Grupo Oficina Teatro Amador theatre group, of which he was founder, director, set designer, costume designer and actor. Out of the greatest contemporary Portuguese set designers I highlight Manuel Lima (1911-1991), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), José Manuel Castanheira (1952) and Manuel Ramos Costa (1956) who have acknowledged João Barros' creativity through a wide technical skill and also his deep humanity, always present.

Keywords: theater / scenography / imaginary / intervention.

Quando observo um actor em palco é inevitável, percorrer com o olhar o espaço cénico e começar de imediato a instaurar a ideia do «teatro da memória», gerando intertextos aproximativos decorrentes da investigação desenvolvida por Frances A. Yates (1899-1981), ancorada no «lugar» do Instituto Warburg – Universidade de Londres e na «*pole position*» de autores pertencentes a esta linha-gem e que fazem parte integrante do meu imaginário construído entre a Escola de Artes Decorativas António Arroio e a então escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, como sejam: Aby M. Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Jacob Burckhardt (1818-1897), Titus Burckhardt (1908-1984), Ernst H. Gombrich (1909-2001), Carl Jung (1875-1961) e Mircea Eliade (1907-1986). Yates através «da Arte da Memória» permite ganhar nova consciência sobre esta problemática e aceder à enorme complexidade processual da arte de visitar e imprimir lugares e imagens na memória, tecnicidade esta herdada dos gregos e desenvolvida até ao presente. Neste artigo não conseguirei retirar-me de cena na totalidade e criar o distanciamento investigativo que tenta fundamentar a construção de objectos teóricos blindados nas coerências discursivas, porque muitos dos nomes das pessoas evocadas fazem parte do meu imaginário, vivi e sou algo que foi construído nesse tempo.

João Barros nasceu em Lisboa no ano de 1946, pertence a uma geração marcada pelo fim da II Guerra Mundial, e por um regime político cada vez mais isolado internacionalmente e em crescente decomposição. Na década de 60 o contexto cultural nacional «quedou-se pelo formalismo officioso, pelo barroquismo dos elogios fáceis, ou pelo caceteirismo dos ataques verrinosos, que às vezes faziam mais pelo inimigo que todos os seus escritos», como nos diz corrosivamente Jaime Nogueira Pinto, mas qualquer análise (política, sociológica ou antropológica) tem de ter em conta o crescente descontentamento juvenil, quer ao nível dos estudantes universitários, cada vez mais politizados, sendo uma minoria privilegiada que se europeizava e americanizava pelo contacto directo com instituições internacionais (universidades, bolsas, empregos, diplomacia, exílio), que procura libertar-se do legado do Estado Novo através do reformismo liberal de direita e da proclamada meritocracia, esquecendo as condições laborais insuportáveis vividas pelo operariado. Este «autismo político» tornou-se terreno fecundo para as esquerdas e também despoletou uma emigração clandestina de mera sobrevivência, fundamentalmente das zonas rurais para os países da Europa Central.

O ressurgimento da vontade de democratização da sociedade portuguesa, num contexto adverso, derivado do imobilismo político e repressivo, perpetrado pelo Estado Novo, tornava impossível eleições livres, embora hoje nos pareça

estranho, por nos encontrarmos num estado democrático (1974-2019), estes jovens confrontavam-se com a repressão e intimidação latentes, encarnada pela censura com a cumplicidade da P.I.D.E - Polícia Internacional e de Defesa do Estado (1945), metamorfoseada em D.G.S - Direcção Geral de Segurança (1969) já com Marcelo Caetano, mas que controlava todas as iniciativas que tivessem associadas a qualquer organização promotora de actividades culturais.

O Estado Novo mumificou-se na «Primavera Marcelista» (1968/1974), enenhou uma maior abertura, todavia as «conversas em família» e a necessidade da manutenção do Império a braços com uma guerra de guerrilha iniciada em 1961 (Angola), com os antecedentes de Goa, Damão e Diu, território ultramarino invadido pelas tropas indianas (1961), alargou-se a todas as províncias ultramarinas, endurecendo e isolando ainda mais o regime. O longo sacrifício imposto aos jovens embarcados no Cais da Rocha do Conde de Óbidos para a África, cuja visibilidade heroica era registada pela televisão a preto e branco e pelas notícias dos jornais colaboracionistas, já faziam parte dos estertores finais e do total esvaziamento ideológico do Estado Novo, que paulatinamente devorou a vida de gerações jovens que já não se reconheciam na sua mitologia.

João Barros pertence a uma família humilde, que vive do seu trabalho e mora paredes meias com a Sé de Lisboa na Alfama fadista (NB: O João Manuel da Fonseca Barros é filho único de Augusto Barros Damasceno e de Lucinda da Conceição Fonseca que exploravam o restaurante da Casa do Concelho de Arcos de Valdevez, na rua Augusto Rosa, nº58 - 1º andar; a família viva no piso superior onde se ensaiaram muitas peças. Esta informação foi recolhida graças a José António Silva [1955], Aida da Fonseca Carvalho da Silva [1962] e Albino Menezes [1954] elementos desde sempre ligados ao Gota.), passa a meninice entre a Sé, a Graça, a Costa do Castelo, o Campo das Cebolas, onde a Casa dos Bicos o surpreende pela sua beleza, a Baixa Pombalina e o Chiado. Embora já na Escola Primária nº 10, na Costa do Castelo, fosse reconhecida a sua vocação artística, virá no entanto a frequentar a Escola Comercial Veiga Beirão durante dois anos, contudo os estudos são interrompidos pelas dificuldades económicas que se fazem sentir na família pelo que procura emprego como aprendiz de cenografia no Coliseu dos Recreios às Portas de Santo Antão, uma instituição que se pautou sempre por espectáculos populares e que ficava perto de casa, onde o «puto» é iniciado no atelier dos cenógrafos Marcelo e Manuel Cunha e Silva, ao Coliseu.

A escola destes cenógrafos, tinha como processo de aprendizagem «o saber fazer», e funcionava como um *studio* renascentista, em que o aprendiz começava por arrumar, lavar, identificar os utensílios e máquinas, o lugar das coisas, a

preparar as tintas, as telas, a desenhar, a fazer esboços, a realizar maquetes, a fazer recados, a visualizar o cenário, e a cumprir outras tarefas que faziam parte de um longo processo para que fosse considerado como um par entre os cenógrafos. Os cenógrafos, neste período, normalmente estavam enraizados em determinados territórios e tinham uma clientela específica oriunda dos teatros de todos géneros, das companhias de teatro, dos casinos, do cinema, da televisão, das grandes instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, entre outras.

Os «anos do fim» (Jaime Nogueira Pinto), também se caracterizam pela emergência das «colectividades culturais» de raiz popular-bairrista que se implantam nos grandes centros, sob a ambiguidade protecionista da Igreja, atenuando a sua longa história de cumplicidade com os poderes instituídos, teve papel de destaque num associativismo católico enquadrador dessa juventude que se desejava distanciar e afastar da sedução do ideário de esquerda de forma a perpetuar o regime. Na Igreja de Santo António à Sé, no início da década de 60, funciona um núcleo da Juventude Antoniana e na Sé a JOC – Juventude Operária Católica. João Barros, era um líder, convence os seus amigos mais próximos a ligarem-se à Juventude Antoniana, por a julgar mais progressista, (NB: A Juventude Antoniana desenvolvia actividades como: mostras de arte, excursões, convívios, concertos, sessões de cinema, concertos e peças de teatro, que estavam de acordo com os propósitos deste núcleo de jovens [Américo Gonçalves, José César, João Barros, Luís Cruz, Manuel Joaquim Barros e Rui Freire]), e seria na realidade vantajoso para programarem e intensificarem actividades em que o teatro funcionaria como pedra angular do projecto e simultaneamente ter protecção reforçada, advinda da Igreja e também ampliar o impacto intervencionista na comunidade local.

Após ter cumprido o serviço militar obrigatório (Moçambique 1967-1970) reinicia a actividade de cenógrafo, encontramos-lo agora quase em «dedicação exclusiva» no atelier do teatro Politeama em frente ao Coliseu, que se transmuta no seu espaço encantatório, sendo dirigido pelos irmãos Hernâni Martins e Rui Martins, com quem já colaborava, e que possuíam uma carteira de clientes invejável (Teatros: S. Carlos, Villaret, Capitólio, Avenida, Maria Matos, Trindade, Variedades, Coliseu dos Recreios, Monumental, D. Maria II, Politeama entre outros e os Casinos: da Madeira e da Figueira da Foz e também a Fundação Calouste Gulbenkian – Companhia de Bailado e Companhia Nacional de Bailado). O volume de trabalho era imenso, fortalecendo a cumplicidade entre cenógrafos, pintores, escultores e arquitectos, de forma a viabilizar a concretização das obras-encomendas, muitas das vezes realizadas com parcerias pontuais segundo a sua especificidade. Após a morte dos irmãos Martins, com quem esteve

desde o início dos anos 60 até aos anos 90, ficará João Barros responsável pelo atelier do Politeama (1992) em parceria com o cenógrafo Zau Monteiro, mas a partir de 1998 e até ao fim da sua vida será apenas ele responsável pelo atelier.

Os pintores e cenógrafos como Manuel Lima (1911-1991), de quem foi aluno quando frequentou a Escola de Artes Decorativas António Arroio (Curso de Pintura Decorativa), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), Hernâni Lopes (1928-1997), Mário Alberto (1925-2011), Pinto Campos (1908-1975), José Manuel Castanheira (1952), Manuel Ramos Costa (1956) e Estrela Faria (1910-1976) cujos desenhos pintados, projectos e maquetes o impressionavam, entre muitos outros, reconheceram a «criatividade coisificada» (Martin Heidegger) de João Barros através de um vastíssimo domínio técnico e também da sua enorme humanidade, uma marca inconfundível da sua personalidade. Não se pode deixar de referir a atmosfera de tertúlia, testemunhada por mim, que acontecia na casa dos pais do João Barros e a atitude destes, em receber a qualquer hora do dia ou da noite quem ali fosse pedir abrigo antes e depois do 25 de Abril.

Numa entrevista publicada na revista da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, intitulada: «Gota - Um grupo de teatro amador» (Coutinho, 1980:14-6) (NB: estiveram presentes nesta entrevista para além do João Barros: Albino Menezes, Albertino Moura, Irene Neto e Henrique Sanguinetti que faziam parte do GOTA). João Barros faz um breve histórico, onde refere a criação do «Núcleo X» (1970-1973) que está na génese do GOTA (1974). Acresce a grande desilusão sentida com as dinâmicas culturais da «Juventude Antoniana» de quem se desliga assumindo um claro posicionamento de esquerda (MDP/CDE - Mov. Democrático Português - Comissão Democrática Eleitoral) perante a política dos «3 Fs» (Fado, Fátima e Futebol), tão em voga nos nossos dias.

O GOTA só consegue instalações próprias e estáveis no pós-25 de Abril, ao som dos vivas ao General António Spínola (1910-1996), um ex-aluno do Colégio Militar (curso 1920-27, nº 33) no quartel da Graça. Nesse tempo revelaram-se todas as «fomes antigas» de muitos anos, e os moradores da Sé, sentindo a «força revolucionária» fazem ocupações de espaços que se encontravam devolutos, tomando-os para suas habitações. Neste turbilhão de acontecimentos na Calçada do Correio Velho foram ocupados vários edifícios apalaçados e serão alguns dos elementos do GOTA a evitar o saque do recheio do existente (será entregue ao Museu de Arte Antiga e à Fundação Calouste Gulbenkian), tonando conta de parte das instalações (piso térreo). Será posteriormente realizado um protocolo com a Câmara Municipal de Lisboa de cedência do espaço



Figura 1 · Cartão emitido pela S.T.E. – Sindicato dos Trabalhadores dos Espectáculos em 1982, onde se refere que João Barros é o sócio n.º 3148 com a categoria profissional de cenógrafo.

Figura 2 · Fotografia dos anos 70, onde ao centro se encontra João Barros e Jacinto Coelho na companhia dos inesquecíveis Targa e Nuca.

Figura 3 · Cartão convite do NÚCLEO X

Figura 4 · Logotipo do GOTA.

à Calçada do Correio Velho, 14/16, por 40 anos para as actividades do grupo.

Os registos fotográficos são portais de informação, no meio dos documentos que gentilmente me facultaram estava esta fotografia a preto e branco onde reconheço no centro duas personagens a quem chamava de amigos, com quem tive experiências inesquecíveis. Identifico João Barros, também conhecido por «J&B», «John» ou ainda por «Mestre Pantera», com os seus pastores alemães (Targa e Nuca) que foram durante anos a imagem de marca do João a caminho do atelier do Politeama, e ao seu lado está o Jacinto Coelho, de nome artístico «António Revolver o Escultor», com quem criei uma *performance* intitulada a «Caixa», iniciada e terminada nas escadarias da Igreja de Santo António desenvolvendo-se toda a Baixa. Tínhamos em comum a paixão pela leitura e pela fotografia, mas só existia dinheiro para Nikkormats compradas no mercado negro ou na Loja Ângulo na rua da Prata em segunda mão (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).

Alguns dos encontros em que estive eram feitos em casa dos pais do João, no teatro, no restaurante «Estrela da Sé», com gabinetes à galega, onde o Sr. Perfeito e a sua mulher se enchiam de paciência para nos aturar até altas horas da noite (cantava convosco) em discussões labirínticas que iriam salvar o mundo e onde encontrávamos o Otelô Saraiva de Carvalho (1936), com outros oficiais na «conspiração» como nós dizíamos, ou numa leitaria abaixo do Perfeito. Sentíamos a espessura de um tempo histórico irrepitível, algo estava acontecer e era maravilhoso ser-se «pintor, poeta surrealista, anarquista socialista».

Nesse tempo estava na Escola de Artes Decorativas António Arroio a caminho da então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e só participava com os meus desenhos, com as fotomontagens, como o caso da maquete para o «Escurial» de Michel de Ghelderode (1898-1962), cartaz esse, que nunca viu a luz dos dias porque não havia verba suficiente. Um mundo havia colapsado (Estado Novo) de um dia para o outro, e dera lugar à irreverência criativa alucinante, podia-se falar e desenhar «máquinas descasca planetas» ou compor notícias absurdas com títulos de jornais que suspeitávamos que apenas visavam desinformar-nos. A música vinha quase sempre da imensa discoteca do João em que a sua aparelhagem nos deixava planar com a voz intemporal da Maria Callas (1923-1977), sentir as palavras das baladas intervencionistas do Zeca Afonso (1929-1987) e do Adriano Correia de Oliveira (1942-1987), ou as surpreendentes recolhas dos cantares populares do Michel Giacometti (1929-1990), ou todo o jazz, ou ainda a Joan Baez (1941) «acompanhada ao piano» por Léo Ferré (1916-1993).

A amizade está para além do tempo, como no caso de Rui Freire, um dos maiores amigos do Jacinto Coelho, que embora fosse muitas vezes pouco



Figura 5 · João Barros desenvolvendo actividades no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

Figura 6 · João Barros no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

Figura 7 · João Barros desenvolvendo várias actividades (pintura e escultura) no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

compreendido pelo Jacinto sempre o incentivou e apoiou, permitindo-lhe ter vivência e tempo para a produção artística. «A Banheira a Tilintar no Andar de Cima – um drama próprio para o carnaval» (1976), da autoria do Jacinto, tornou-se uma peça de teatro de intervenção icónica, uma obra inquietante que vive da apropriação e da colagem de textos à boa maneira do *cut-up* (técnica de coagem de textos utilizada pelos *Beatniks*) que foi levada à cena, articulando um conjunto de 19 *sketches* performativos, em que o minimalismo cénico de João Barros (preto e branco) concentrava sobre os actores toda carga simbólica expandida pela projecção de diapositivos e pela música ambiente. Esta peça teve várias reedições mas a canibalização absurda da sociedade de consumo, que começava a dizer-se global, e o eterno estado de excepção das democracias sem povo, eram colocadas em primeiro plano, sem qualquer artifício de retórica, potenciadas pelas acções cénicas, que configuravam um espectáculo multimédia (Jean Baudrillard – A Sociedade de Consumo e Guy Debord – A Sociedade do Espetáculo) performativo de resistência à dessimbolização do quotidiano (NB: O Jacinto Coelho vem a participar na revista da Associação de Estudantes de Ares Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa – Arteopi-nião nos anos 80 com alguma regularidade (Nóbrega, 1981; Coelho, 1982:17-21).

A existência do GOTA é indissociável da pessoa do João Barros que apaixonadamente dedicou grande parte da sua vida a este projecto, financiando através da sua actividade profissional de cenógrafo tudo o que era preciso para a concretização das peças (Figura 5, Figura 6, Figura 7). As verbas e patrocínios públicos ou privados para apoio e incentivo do teatro amador sempre foram escassas (José António Silva) e reflete-se na economia de meios para a realização de cenários, dos figurinos, do guarda-roupa e dos equipamentos em constante transformação, no entanto a sua visão humanista tudo resolvia, e foi capaz de dar continuidade e conceber uma programação que levou à cena obras de autores tão significativos como: Harold Pinder (1930-2008), Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), Robert Merle (1908-2004) José Triana (1931-2018), Bernardo Santareno (1920-1980) Jaime Salazar Sampaio (1925-2010) e Slawomir Mrozek (1930-2013), entre outros (Figura 2). Encontrei várias vezes Fernando Dacosta (1945) a assistir aos ensaios a convite do João e tive longas conversas sobre os pintores como: Manuel Lima, Rogério Ribeiro, Salvador Dali (1904-1989) e Giorgio de Chirico (1888-1978), que o influenciaram bastante, ou vejo-nos a comentar as duas partes do «1900» (1976) de Bernardo Bertolucci (1941-2018), ou então a planear idas ao Palácio Foz para se verem os filmes que tinham sido censurados nas suas versões originais.

O trabalho de uma vida dedicado ao teatro amador e à cenografia foi

reconhecido pelos inúmeros prémios e menções honrosas (Festival de Teatro de Amadores de Lisboa – C.M. de Lisboa, Festival Nacional de Teatro Amadores – APTA, Festival Nacional de Teatro Sindicalista – INTER/SINDICAL), mas foi a Federação Portuguesa de Teatro em articulação com a Fundação INATEL e com o Município da Póvoa de Lanhoso ao decidirem atribuir o Prémio Prestígio Personalidade Fundação INATEL 2018, pouco tempo antes da sua morte, que afirmam o reconhecimento e a envergadura do premiado, bem como o enorme significado para o teatro amador português. Telefonei-lhe para lhe dar os parabéns, só conseguimos trocar mensagens pelo seu estado de saúde.

O pequeno texto sinopse que fazia parte da folha de sala, da autoria de João Barros para a peça «Título...Qual Título?» (2012) dá-nos a frescura de um homem que aprendeu a rir da vida, por mais dramática que esta possa parecer:

Um AUTOR e encenador pretende levar à cena o seu primeiro texto, com o qual pretende ganhar um prémio. O texto ainda não tem final, nem título. Vai ser feita uma audição para o casting. Um ACTOR já de idade e sem emprego, é cúmplice do Autor. Uma empregada do Teatro, encarregada da porta dos artistas não dá conta do recado, permitindo que toda a gente entre, menos os que vêm para a audição. No decorrer da acção, vão aparecendo personagens, de outras peças que querem forçosamente fazer parte do elenco. Os participantes inscritos para a audição, insurgem-se contra o facto de já haver papeis distribuídos, sem terem a oportunidade de fazerem a audição. A confusão instala-se. No final, o Autor só, a estreia adiada, e acaba por se ir juntar ao velho amigo e cúmplice, a beber uns copos.

Ao revisitar o imaginário do cenógrafo João Barros, fi-lo porque já lhe tinha falado nisso, gostaria de fazê-lo com a consciência da necessidade de escrever estas palavras no esforço intangível de evitar o silêncio e o esquecimento de personagens tão emblemáticas e carismáticas como ele. Ironizei dizendo-lhe que era um homem com memória como no sonho do cartógrafo e nas mediações de Fra Mauro (Cowan, 2001), que acorria às naus aportadas a Veneza para registar os relatos fantásticos dos marinheiros regressados das viagens a terras e mares nunca dantes navegados. Concordou, mas chamou-me a atenção para ter cuidado com o «lápiz azul» com um sorriso nos lábios, relembrá-mos as coisas boas da vida mas esquecemo-nos da temática da imortalidade, embora saibamos estar apenas a caminho, sem deuses nem mestres. Existem certas pessoas de quem nunca me despeço porque estão sempre comigo, sinto apenas o impacto violento da sua ausência e da não comunicação. Reencontrar pessoas (José Ramos, Joaquim Barros, Clara Pereira, José António Silva, Aida da Fonseca Carvalho da Silva, Albino Menezes, Paula Menezes, Ana Gonçalves, Orenzio Santi e Jorge Gonçalves) que se disponibilizaram de imediato a fornecerem-me documentos que possuíam para que fosse possível realizar este

artigo, emocionou-me, fui capaz de sentir a tua presença «J&B», na companhia do Targa e do Numa que te guardam como nós nas nossas memórias.

Referências

- Baudrillard, Jean (1976). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70
- Debord, Guy (1995) *Comentários Sobre a Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobili
- Bétard, Daphné (2014). «Le visage tombe le masque.» *BeauxArts Magazine*, 356.
- Coutinho, Eduardo (coord. 1980). "Gota: um Grupo de Teatro Amador." *Arteopinião*, 12, 14-16.
- Coelho, Jacinto (1982). "Um sonho impossível: uma fotonovela." *Arteopinião*. Lisboa. *Arteopinião*, 16 17-21.
- Coutinho, Eduardo (coord. 1980). Gota – Um Grupo de Teatro Amador. *Arteopinião*, 12, 14-16
- Cowan, James (2000). *O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na Corte de Veneza do Século XVI*. Lisboa: Rocco
- Cowan, James (2000). *O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na Corte de Veneza do Século XVI*. Lisboa, Rocco.
- Durand, Gilbert (1982) *Mito, Símbolo e Metodologia*. Lisboa: Presença.
- Heidegger, Martin (1992). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70
- Nóbrega, Jacinto (1981). "Relatório secreto de um artista." *Arteopinião*, 15, 38-39.
- Pinto, Jaime Nogueira (1977). *Portugal os anos do fim: a revolução que veio de dentro*. I vol. Lisboa. Soc. Publicações Economia & Finanças, Lda.
- Pinto, Jaime Nogueira (1977). *Portugal os anos do fim: de Goa ao Largo do Carmo*. II vol. Lisboa. Soc. Publicações Economia & Finanças, Lda.
- Yates, Frances A. (2005). *El Arte de la Memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- "Cenógrafo João Barros" em Linked in, consultado em 10 Dezembro 2018 <https://pt.linkedin.com/in/jo%C3%A3o-manuel-fonseca-barros-18a592108>
- "Gota Teatrocina" em Linked in consultado em 10 Dezembro 2018 <http://gota-teatrocina.blogspot.com/>
- "Triste notícia para o teatro e para a cenografia no nosso país: Faleceu João Barros" em Linked in consultado em 7 Setembro 2018 <https://casepaga.blogs.sapo.pt/triste-noticia-para-o-teatro-e-para-a-74948>

Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência

Jorge Martins' drawings: an unconscious challenge and an adventure of conscience

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design. Rua Sá Nogueira, Polo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo: Esta abordagem dos desenhos de Jorge Martins, baseada em conversas com o artista, pretende vislumbrar uma certa essência subjacente à sua atividade artística. A esta atividade simbiótica mente-corpo associou-se a poética, presumindo que é ela facilita a imergência numa verdade idiossincrática. Assim, procurou-se um entendimento do desenho como meio de exteriorização sensível através da associação entre o despertar da realidade inconsciente e a realidade da consciência — tendo como ponte a irrealidade do imaginário enquanto metáfora da essência do real. **Palavras chave:** desenho / mente-corpo / poética / inconsciente / consciência.

Abstract: *This approach to Jorge Martins' drawings, based on conversations with the artist, intends to glimpse a certain essence underlying his artistic activity. This activity has been associated with poetics, presuming that it facilitates immersion in an idiosyncratic truth. Thus, he converged on the understanding of drawing as a way of externalizing his sensitive reality in the sense of a possible association between the awakening of unconscious reality and the reality of consciousness — through the unreality of the imaginary as a metaphor of the essence of the real.* **Keywords:** *drawing / mind-body / poetic / unconsciousness / consciousness.*

Introdução

O que se apresenta de seguida é o resultado de duas entrevistas realizadas ao artista Jorge Martins, nas quais falámos sobre o seu pensamento acerca da sua própria criação de desenhos. Jorge Martins (Lisboa, 1940) iniciou a sua investigação através do desenho em 1958, tendo realizado várias exposições desde então, das quais se pode destacar a de 1978 no Centro Georges Pompidou de Paris e a de 2018, Sombras y Paradojas no MEICA em Badajoz.

Assumi-se este diálogo num contexto intersubjetivo, pelo que não se tentou tornar objetivo o subjetivo; antes se pretendeu estabelecer uma dialética na relação “artista entrevistador – desenhos – artista entrevistado”, onde a interpretação se desenvolveu segundo uma intuição subliminar acerca do que se pensa e sente sobre a poética dos desenhos (a que Jorge Martins também associa uma musicalidade). Tratou-se, assim, de uma intersubjetividade entendida no sentido da empatia em que seja possível, nas palavras de Goldstein (*in* Fiorini, 2004: 86-7), “pôr-se no lugar do outro e sentir como ele, como pode acontecer na imitação e, com maior complexidade, na identificação”, no sentido em que, acrescenta o autor, haja uma “fantasia de transposição [subliminar] de significados de um a outro.” Logo, não se abordaram os desenhos no sentido de um reconhecimento que se feche na exterioridade do realismo físico, ou melhor, do perceptível pelos sentidos, mas sim no sentido de um conhecimento que se abra à interioridade de um certo irrealismo da representação, enquanto ficção, em que se estabeleça a aproximação a um certo realismo da sensibilidade que essa representação desperte.

Este fenómeno de relação interior-exterior enquadra-se na premissa de Jorge Martins de que desenhar é sempre uma forma de conhecimento do exterior, da realidade, do mundo, do universo; mas não é matemático, nem físico, nem histórico; é um conhecimento artístico, que é tão válido como os outros tipos de conhecimento.

O desenho artístico enquanto conhecimento, segundo Jorge Martins, tem muitas bases de conhecimento (a observação, a psicologia, etc.), nas suas palavras, “tem a ver com milhões de conhecimentos que vêm de direções diferentes”; aliás, sugere que é um conhecimento, ao nível humano, mais vasto e profundo do que o conhecimento científico. O desenho artístico é, para Jorge Martins, uma forma de conhecimento em geral que permite uma certa consciencialização e, conseqüentemente, uma maior clarividência, quando se criem condições para uma maior proximidade entre a ação e o pensamento ou, nas palavras de Jorge Martins, em que seja possível estar mais perto tanto dos neurónios e, ao mesmo tempo, da razão, da emoção e do instinto.

1. A simbiose mente-corpo potenciadora da intuição criativa do desenho

A exposição desta reflexão sobre a criação de desenhos de Jorge Martins contextualiza-se no facto de o artista reconhecer que a criação artística, no que toca ao desenho (mas também à pintura), é um fenómeno de complementaridade mente-corpo em que o artista sente que tem o mundo na mão, na medida em que, na sua opinião, o processo criativo é uma experiência de “liberdade extraordinária”. O que, dada a natureza manual do desenho, converge para a ideia de Bachelard (citado por Pallasmaa, 2013: 18) quando afirma que “até mesmo as mãos têm os seus sonhos e pressupostos” e, acrescenta, “elas ajudam-nos a entender a mais profunda essência da matéria”, concluindo que, “é por isso que elas também nos ajudam a imaginar [formas da] matéria.”

Jorge Martins revela que o seu processo criativo é instintivo e intuitivo (pois as ideias ou soluções surgem sem ter pensado nelas), mas também racional, porque gosta de pensar sobre o que faz; aliás, confessa que, por vezes, fica irritado quando alguma ideia ou solução lhe apareceu instintivamente e ficaria mais contente se tivesse pensado nela. Apesar disso, acha que no ímpeto do desenho, na ligação entre o cérebro e a mão, o racional e o irracional assumem uma importância reequilibrada, no sentido de que no processo do desenho não há a racionalidade do pensamento sem (irracionalidade da) ação, da mão e do corpo.

No fundo, pode-se sugerir que no desenho a racionalidade do processo está por detrás da ação da mão, assumindo esta ação-pensamento no sentido da ideia de Brun (1991: 175) de que “o olho compreende a forma” e “a mão conhece-a”. Mas, acima de tudo, e de acordo com Jorge Martins, podemos pensar que, quando o corpo inscreve as formas num suporte, à medida que as formas “passam pelo corpo”, o mental e o corporal equilibram-se e tornam-se ambas importantes no processo de inscrição da forma no desenho.

É no campo desta dinâmica de aparente ambivalência mental/corporal que Jorge Martins revela que, no seu processo criativo, o conceito ou ideia inicial começa (à semelhança do que acontece num jogo de xadrez) com um conjunto de gestos elementares a partir dos quais se pode divergir para algo sem interesse ou para algo maravilhoso e cheio de surpresas, numa certa tendência de possibilidades que podem ser infinitas. Isto no sentido de que Jorge Martins diz não pré-estabelecer uma meta; em vez disso, vai criando, sucessivamente, surpresas para si próprio, contrariando uma qualquer reprodução de ideias pré-estabelecidas.

Na opinião de Jorge Martins, o imediatismo do processo técnico do desenho permite, particularmente, explorar melhor a bifurcação e variação de possibilidades da forma, nas suas palavras, “quase num sentido musical” em que o

pensamento é constantemente desafiado. Mas também se trata, na sua opinião, de uma proximidade (por não haver uma grande mediatização técnica) entre o pensar, o agir e o representar, de que resulta, por consequência, uma maior facilidade na clarificação estruturaração do pensamento.

Relativamente a esta ideia de que o desenho permita clarificar o pensamento, Jorge Martins remete-se para o diálogo entre Sócrates e Diotima (no Banquete, de Platão), quando esta diz que a arte, ou a criação artística, consiste numa passagem do não-ser ao ser. O artista esclarece que entende que o *não-ser* é o que está numa percepção, está num conceito que ainda não tem uma realidade formal, e, por sua vez, o *ser* é a realidade formal do conceito. Essa passagem do *não-ser* ao *ser*, segundo Jorge Martins, faz-se, ao mesmo tempo, com o instinto e com a razão, pelo que não pode ser só instintiva nem só racional. Trata-se de uma passagem em que, segundo o artista, a ideia que não existe em concreto passa a existir, passa a ter uma realidade física, passa a ter uma leitura (seja um poema, um texto ou um desenho), é o efeito de uma transformação mental de uma ideia (de um conceito, de uma percepção, de uma pulsão, de um instinto) nalgo sensível e perceptível.

Esse processo de transformação "*não-ser - ser*", na opinião do artista, pode resultar num maior aprofundamento da forma ou da ideia, sempre que se tenha uma certa capacidade de abordar o lado poético da forma. Esta abordagem poética "do surgimento da forma", como o corrobora Jorge Martins, pode proporcionar um alargamento da consciência, em que (corroborando a ideia sugerida) acontece um vaivém entre a razão e a intuição e em que o desenho ocorre sem se ter consciência do porquê desse aparecimento. Porém, ressalva Jorge Martins, esta condição de inconsciente pode ser apenas um segundo, pois, de imediato, tenderá a tornar-se consciente ou consciencializável, para além de permitir desencadear a consciência de outras ideias, conquanto reconheça que nem todas as formas que surjam são férteis.

Tendo em consideração que, como diz Jorge Martins, os artistas (e as pessoas em geral) têm um pensamento analítico e racional ou consciente (mas não necessariamente dedutivo), também no caso particular de sua pintura se confronta com essa necessidade analítica (de saber racionalmente o que está a mais ou a menos, o que falta, o que tem de eliminar, etc.). Mas, depois, nos intervalos da transição entre o agir e o retomar da ação, esta atitude analítica e racional transforma-se numa atitude sintética que obedece a um certo instinto e a uma certa intuição – o que, sublinha Jorge Martins, no desenho se passa de um modo ainda mais rápido.

De certo modo, no desenho da Figura 1, podemos constatar um certo con-

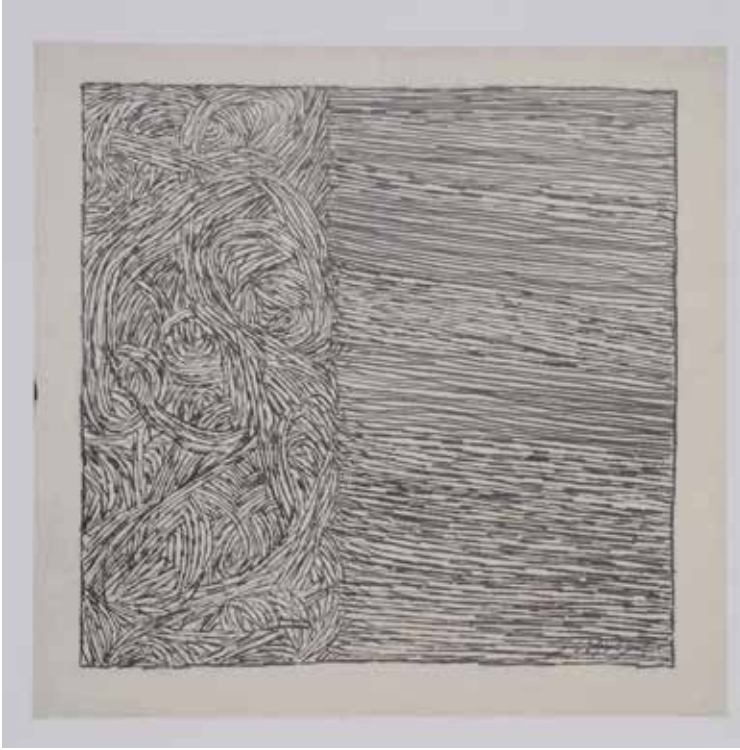


Figura 1 · Jorge Martins. “Pororoca”, 1988, grafite sobre papel, 70 x 78 cm.

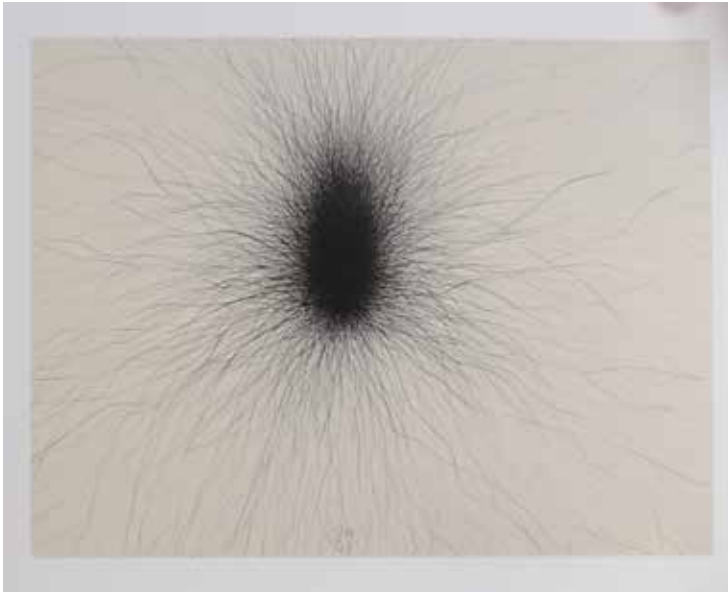


Figura 2 · Jorge Martins. Sem título, 2003, grafite sobre papel, 120 x 160 cm.

Figura 3 · Jorge Martins. "Blake hole", 2008, grafite sobre papel, 120 x 160 cm.

traste entre o aleatório e o dirigido; um contraste que desencadeia um diálogo conciliatório e dialético, em que se pode vislumbrar uma sucessiva reformulação racional de sentidos, conforme se tenha surpreendido com os efeitos que foi descobrindo por (de)ordem do corporal e do mental, e em que estes convergem para a força de uma representação que Jorge Martins provavelmente associaria a uma equação onde se consubstanciam as forças do instinto e do racional.

2. O metáforismo como quase-objetividade que potencia a expressão do subjetivo

O prosaico é uma questão de descrição e narração de detalhes acumulados e relações elaboradas. O poético inverte o processo. Condensa e abrevia, dando assim às palavras uma energia de expansão quase explosiva (Dewey, 2008:272).

Com o foco na poética dos desenhos de Jorge Martins procura-se entender como a mesma poderá permitir ao artista “falar” de uma verdade mais profunda, isto é, assumindo a poética como um meio potencial de expressão mais eficaz e direta de um conhecimento – que englobe o consciente e o inconsciente – num sentido mais “expansivo” e “explosivo”. Para o efeito, o ato de expressão torna-se facilitado pelo imediatismo do símbolo. Este tipo de associação de sentidos permite uma relação mais espontânea entre a objetividade dos desenhos (enquanto objeto perceptível) e a subjetividade da sensibilidade que reorienta o processo de materialização da ideia no desenho. Isto tendo como premissa o que Mumford diz a seguir:

A arte representa o lado interior e subjetivo do homem; todas as suas estruturas simbólicas são outros tantos esforços para inventar um vocabulário e uma linguagem através da qual o homem possa exteriorizar e projetar os seus estados íntimos e, mais particularmente, dar uma forma concreta e pública às suas emoções, sentimentos e intuições dos significados e valores da vida Mumford (2001:32).

Nesta perspectiva, e perante a sugestão da ideia de que um possível simbolismo potencia a (e é potenciado pela) inter-relação entre a exterioridade racional da construção gráfica e a interioridade da orientação sensível de explorar essa construção, Jorge Martins entende que o desenho “exige” uma complementaridade entre a natureza objetiva do pensamento racional e a natureza subjetiva da sensibilidade nele-projetada. Podemos tomar como exemplo a Figura 2 onde não se estabelecem dicotomias, mas sim uma procura de complementaridade intrínseca, entre a objetividade e a subjetividade. Neste caso, entendemos que o desenho se associa, mais do que ao convencionalismo de um

caráter simbólico, à liberdade (não convencional) da ligação metafórica, subjetiva e dinâmica, entre realidades objetivas.

Baseando-nos na ideia de Goodman (2006:105) de que “a metáfora é mais poderosa quando o esquema transferido dá origem a uma organização nova e notável, e não a um re-etiquetagem de uma organização antiga” e em relação à hipótese de a metáfora poder ser um elemento com que se pode abordar poeticamente a experiência de vida, Jorge Martins corrobora da ideia de que o desenho poderá ser uma metáfora do que pensa. Mas, em alternativa a um metaforismo formal, Jorge Martins prefere o noção de Paul Valéry quando este refere que o artista não procura formas, mas sim forças que o ajudem a criar formas – o que para Jorge Martins é uma ideia fundadora. A respeito deste pensamento, repare-se no desenho da Figura 3 onde se pode intuir um fenómeno de procura inorgânica de formas que se retroalimenta ao nível de uma força que se vai gerando sinergicamente na emergência do processo criativo.

Perante uma possibilidade de entendermos os desenhos como uma abordagem dos sentidos poéticos sobre o real, Jorge Martins sugere que o desenho artístico, mais do que uma sua metáfora, “é um arquétipo da realidade.” Neste sentido, quando Jorge Martins aprecia desenhos de outros artistas sente que a arte está para lá da realidade, é algo mais forte, é uma metarrealidade, é um epítome da realidade.

Jorge Martins considera, portanto, que a arte é algo de mais abrangente do que a realidade que temos diante dos nossos olhos. E é neste sentido que entende que a arte, para além de poder ser uma conjunção de filosofia, ciência e psicologia, tem um caráter poético, no sentido de que, evocando a afirmação de Friedrich Novalis, “a poesia é o autêntico real absoluto.” Também a este propósito, Jorge Martins evoca a afirmação de Nietzsche quando este diz que “temos a arte para não morrer pela verdade”, advertindo, contudo, que Nietzsche não considerava que a arte era mentira, mas também não é a verdade lógico-dedutiva da ciência.

Assim, pode-se sugerir que, em vez desta verdade racional, o artista imerge numa lógica das emoções cuja exteriorização suscite a (auto)sensibilização. Ou melhor, a expressão artística permitirá uma libertação da verdade inconsciente ao mesmo tempo que esta desperte a verdade do consciente. Consideramos, portanto, que os processos do inconsciente são bastante importantes no fenómeno da criação artística, no mesmo sentido da opinião de Jorge Martins de que na arte o consciente e o inconsciente e o que é racional e o que é irracional são igualmente importantes, não estão em competição, antes são complementares.

Conclusão

Esta reflexão descreveu o contexto do que pensa Jorge Martins sobre a sua criação artística de desenho. Na mesma, evidenciou-se a ideia de que na atividade simbiótica mente-corpo do desenho pode-se explorar segundo um processo de síntese poética, assumindo que é esta que facilita a imergência numa verdade mais profunda. Assim, descreveu-se o processo do desenho como meio de exteriorização, de uma realidade sensível, dependente da racionalidade do processo de construção. Esse meio expressivo permite libertar uma realidade inconsciente através da metáfora do pensamento. Isto de tal modo que o resultado pode consubstanciar um conhecimento artístico cuja verdade se traduza num absolutismo, mais abrangente do que a verdade científica, quando reúna em si uma diversidade de conhecimentos assimilados na relação racional e irracional com o mundo.

Referências

- Brun, J. (1991) *A mão e o espírito*. (Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea). Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0739-X.
- Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2118-4.
- Fiorini, L. G. (Org.) (2004) *El Otro en la Trama Intersubjetiva*. Buenos Aires: Apa e Lugar. ISBN: 950-892-206-0.
- Goodman, N. (2006) *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. (Col. Filosofia Aberta). Lisboa: Gradiva. ISBN: 989-616-108-9.
- Mumford, L. (2001) *Arte e Técnica*. (Col. Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0043-3.
- Pallasmaa, J. (2013) *As Mãos Inteligentes: A sabedoria existencial e corporizada na Arquitetura*. Poto Alegre: Bookman. ISBN: 978-85-7780-919-6.

Tradição e *liberdade criadora* nos *Estudos* para piano de Jorge Peixinho (1940-1995)

Tradition and creative freedom in Studies for piano by Jorge Peixinho (1940-1995)

ANA CLÁUDIA DE ASSIS*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Intérprete Musical/Piano.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Departamento de Teoria Geral da Música. Avenida Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, 31270-010, Brasil. E-mail: cassis.ana@gmail.com

Resumo: Tomando como objeto de reflexão o *Estudo I (Mémoire d'une présence absente, de 1969)* e o *Estudo V ("die Reihe — Courante", de 1992)* para piano de Jorge Peixinho, problematiza-se a forma encontrada pelo compositor português para equacionar a eminente tensão entre tradição e liberdade criadora no plano da composição musical. Conclui-se que a técnica instrumental se constitui como um espaço privilegiado para tal operação.

Palavras chave: Jorge Peixinho / Estudos para piano / tradição e liberdade criadora / música contemporânea portuguesa.

Abstract: Taking as object of research the *Estudo I (Mémoire d'une présence absente, 1969)* and *Estudo V ("die Reihe — Courante", 1992)* for piano by Jorge Peixinho, we intend to analyse the processes used by this Portuguese composer to equate the eminent tension between tradition and creative freedom in musical composition. We can conclude that the exploration of instrumental technique took an important role in this process.

Keywords: Jorge Peixinho / Studies for Piano / musical tradition and creative freedom / Portuguese contemporary music.

Introdução

O compositor e pianista português Jorge Peixinho (Montijo, 1940 - Lisboa, 1995) é considerado pela historiografia musical, como uma referência fundamental na cultura portuguesa da segunda metade do século XX devido, sobretudo, ao seu papel de defensor das vanguardas musicais e artísticas de seu tempo. Defesa esta expressa não apenas por meio de sua estética musical ao transitar por diferentes estilos e técnicas - atonalismo, serialismo, minimalismo, aleatoriedade, música cênica, dentre outros - como também por sua crítica literária. Autor de vários artigos, proferiu inúmeras conferências a convite de instituições de ensino nacionais e estrangeiras além de ter sido recorrentemente convidado para entrevistas a diferentes mídias, tudo isso em consequência de seu pensamento crítico sobre a música e, obviamente, pelo valor de sua arte. Em 1970, ao lado dos músicos Clotilde Rosa, Carlos Franco e Antônio Oliveira e Silva fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) - em atividade ininterrupta até hoje - tendo exercido simultaneamente os papéis de diretor artístico, compositor, maestro e pianista. Por meio de sua parceria com Ernesto de Sousa, Peixinho teve também uma longa e importante colaboração no campo teatral e multimídia, tendo escrito regularmente música de cena, das quais destaca-se a música para *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão (Ferreira in Machado, 2002:238).

Se, de um lado, seu discurso e sua postura vanguardista foram interpretados pela crítica de seu tempo como uma tentativa de ruptura em relação aos movimentos musicais de caráter nacionalista (ou mesmo aquele baseado no realismo-socialista, como foi o caso do compositor Fernando Lopes-Graça) assistidos em seu país nas décadas que o precederam, por outro, podemos percebê-los como tentativa de fazer parte de um movimento muito maior que, durante as décadas de 1960 e 1970, se consagrou como a vanguarda musical europeia, e que teve como protagonistas os compositores Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e Pierre Boulez. Em nossa perspectiva, e a exemplo destes compositores com os quais Peixinho teve a oportunidade de conviver principalmente durante suas participações nos Festivais de Darmstadt, o compositor português e sua obra se constituíram como agentes de uma vanguarda promovida na “continuidade em relação ao passado” (Hobsbawn, 1997:19).

Este nosso pressuposto parece encontrar evidências em alguns depoimentos do próprio Peixinho como, por exemplo, o excerto abaixo extraído de um inquérito realizado com artistas e intelectuais portugueses, em 1968, sobre a situação da arte nacional:

Em relação à minha obra em particular, posso acrescentar que as regras e princípios técnicos de organização e "composição" que herdei da minha formação acadêmica tem constituído uma base sobre a qual se tem desenvolvido livremente a formulação de novas regras e princípios, tendentes a organizar coerentemente um novo material sonoro e novas características de linguagem. Esta "dialética de adaptação" constitui metodologicamente a base de um movimento tendente a uma renovação (Peixinho, 1968 apud Assis, 2010:225).

A expressão "dialética de adaptação" empregada pelo compositor para se referir ao seu processo de criação, *não parece se restringir às obras daquele período. Acreditamos que ela é uma ponta de lança indicativa do caminho que Peixinho iria trilhar a partir daquele momento, em especial em suas obras para piano.*

Tomando, portanto, como objeto de reflexão o *Estudo I (Mémoire d'une présence absente*, de 1969) e o *Estudo V ("die Reihe - Courante"*, de 1992), pretende-se demonstrar, no âmbito deste trabalho, a forma encontrada pelo compositor para equacionar a eminente tensão entre tradição e liberdade criadora ou aquilo que ele mesmo denominou como dialética da adaptação.

O piano nas mãos de Jorge Peixinho

Em seus escritos, Peixinho desenvolve uma linha de pensamento que sinaliza sua dupla experiência enquanto compositor e pianista. Estas duas instâncias do fazer musical não se dissociam no campo das ideais, tampouco no plano criativo, dotando sua reflexão sobre a criação musical uma reflexão também sobre a própria interpretação musical. Este aspecto é particularmente importante para compreendermos sua obra pianística, visto que, enquanto pianista, o instrumento parece transformar-se num laboratório de experiências sonoras e estilísticas e que aparecem compiladas, segundo nossos pressupostos, em seus cinco *Estudos* para piano. Isso significa dizer que o idiomatismo instrumental (modos de desempenhos musicais partilhados em um determinado contexto) reivindica para si o estatuto de elemento estruturador revelando, por seu turno, o interesse do compositor também pela expansão da técnica pianística.

O Quadro 1 permite-nos contextualizar cronologicamente a produção para piano de Peixinho, com destaque para a série de seus cinco *Estudos*.

Quadro 1 · Cronologia das obras para piano de Jorge Peixinho

Título	Ano
Cinco Pequenas Peças par a Piano	1959
Sucessões Simétricas	1961
Collage	1963/1965
Harmônicos I	1967
Estudo I (<i>Mémoire d'une présence absente</i>)	1969
Estudo II	1971
Estudo III (Em Si bemol maior)	1976
Lov	1976
Music Box	1981/1985
Estudo IV (Para uma corda só)	1984
Red Sweet Tango	1984
Miss Papillon	1985
Villalbarosa	1987
Aquela tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos	1988
Glosa 1	1990
Estudo V (" <i>Die Reihe-Courante</i> ")	1992
In Folio. Para Constança	1992
Nocturno	1992
Nocturno no Cabo do Mundo	1993
Janeira	1995

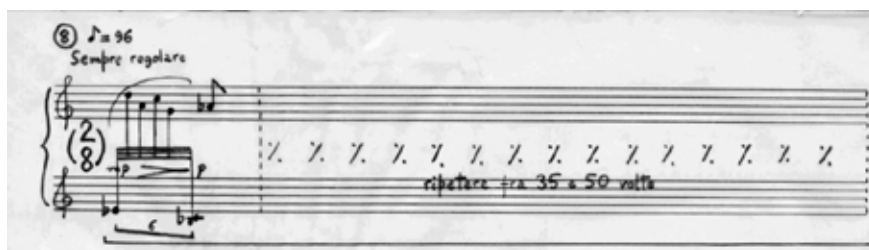


Figura 1 · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Harmonia por quartas.
Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&pass_oa_id=142&lang=PT. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

Figura 2 · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Minimalismo de repetição.
Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&pass_oa_id=142&lang=PT. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

Figura 3 · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Improvisação controlada.
Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&pass_oa_id=142&lang=PT. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

Muito embora haja um período de quase 30 anos entre os dois *Estudos* aqui focalizados e, naturalmente, uma grande diferença na abordagem do instrumento, ambos são denotativos do diálogo que o compositor buscou estabelecer entre a tradição e a liberdade criadora. Em artigo publicado um ano antes de sua morte, Jorge Peixinho explica que:

Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio, um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora (Peixinho, 1994:90).

Assim como Pierre Boulez - uma das grandes referências musicais de Peixinho - almejava o dom do esquecimento para se guiar apenas pela interioridade da obra (Assis, 2018:127), Peixinho postulava a liberdade criadora. Mas ele sabia que esta só existe em relação a algo que lhe é exterior e anterior, ela só existe em relação à tradição e ao repositório cultural do artista.

Em 1969, portanto no mesmo ano da criação do *Estudo I*, ele afirmava que:

Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e portanto do nosso repositório cultural, ou, tratando-se de um instrumento, do repositório técnico. O instrumentista tem o seu repertório e, a certa altura, não só a sua mente mas até os seus dedos, o seu próprio corpo o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo (Peixinho, 1969 apud Assis, 2010:234-5).

Visitando seus *Estudos* podemos observar como tal dialética se constitui. De início, a própria escolha pela composição de Estudos já o situa na seara da tradição instrumental, aliás, o situa duplamente, enquanto compositor e enquanto interprete. E será o próprio compositor que, mais uma vez irá nos responder:

Como qualquer Estudo que se preze, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vetores fundamentais, a saber: ser um “estudo” simultaneamente de execução para o instrumento respectivo (neste e naqueles casos, o piano) e para o compositor igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação dos seus limites técnico-expressivos (Peixinho, 1994:74).

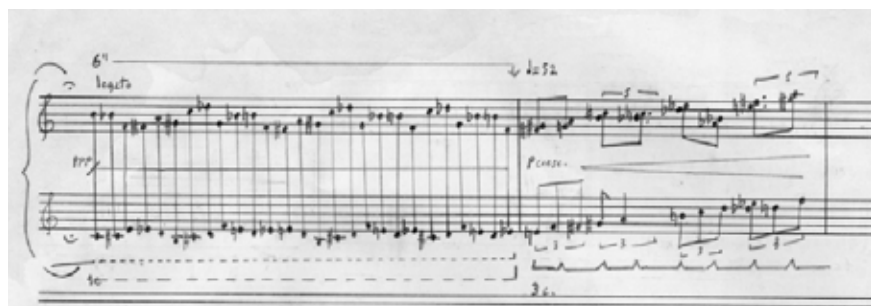
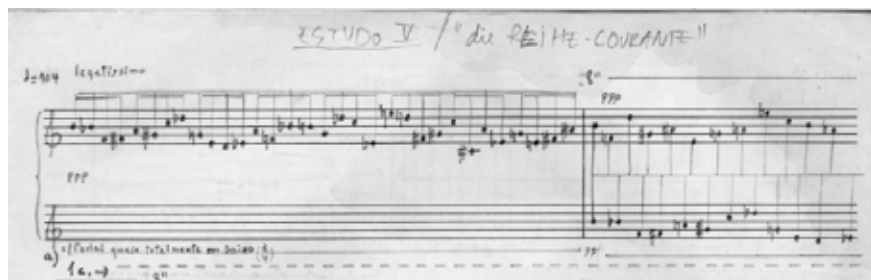
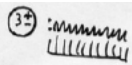



Figura 4 · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). *Série dodecafônica* (12 primeiras notas). Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT. *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>


Figura 5 · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). *Movimentos aleatórios sobrepostos a acordes derivados da série original*. Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT. *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

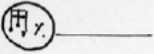
Figura 6 · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). *Justaposição de tempo subjetivo e tempo objetivo*. Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT. *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>






 idem - ainda mais depressa (mais ou menos à volta do intervalo de 3ª)



 glissando cromático com a mão aberta

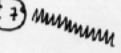

 continuar o movimento oscilante descendente (como um grupeto)



 repetir o módulo






 repetir os módulos - a mão direita deve ir abaixando pouco a pouco, até atingir completamente a posição horizontal
 o âmbito deve-se alargar progressivamente, desde a 4ª aum., através da 5ª aum. até à 7ª maior


 movimentar a mão direita (completamente aberta) como um cluster em movimento (em glissando)


 cluster aleatório em movimento no âmbito do intervalo de 7ª



 tocar duas vezes a mesmo módulo

Figura 7 · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Sequência de acordes com duração subjetiva (em segundos) seguida de acordes com durações determinadas. Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

Figura 8 · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Algumas técnicas instrumentais não convencionais. Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT.

Portanto, temos aqui uma referência direta à tradição, não apenas à tradição do instrumento mas também à tradição da própria prática composicional, onde cada nova obra é um espaço para novas experiências em relação ao passado. Assim como Walter Benjamin (1980) para quem toda obra de arte incide num processo inconcluso em que cada nova obra altera a anterior, para Peixinho cada obra fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, num movimento em espiral sempre aberta.

Mémoire d'une présence absente (1969) e Die Reihe-Courante (1992)

Abordaremos os *Estudos* (I e V) tendo como referência três categorias que nos parecem evidenciar de forma clara o diálogo que o compositor estabelece com a tradição conciliando-a com elementos novos, sobretudo no plano do idiomatismo pianístico: melodia/harmonia, tempo/ritmo e técnica instrumental. Sob o ponto de vista melódico/harmônico, encontramos diferentes procedimentos que vão desde o uso da harmonia por quartas (procedimento comum às expressões musicais do final do século XIX e início do século XX, principalmente àquelas de caráter nacionalista), passando pelo serialismo dodecafônico da Segunda Escola de Viena, pelo minimalismo de repetição, pela improvisação controlada até a aleatoriedade, sendo estes 3 últimos, procedimentos emblemáticos das vanguardas musicais da década de 1960.

Apresentamos alguns excertos que evidenciam tais procedimentos (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

No aspecto temporal, é comum encontrarmos seções com durações em segundos (tempo subjetivo) alternando-se com seções onde a pulsação é definida metronomicamente (tempo objetivo), bem como figurações rítmicas de durações definidas alternando-se com figurações de durações indeterminadas (Figura 6, Figura 7).

Mas será, sem dúvida, no campo específico da técnica instrumental o espaço laboratorial para Jorge Peixinho exercer sua *liberdade criadora*. No *Estudo V*, por exemplo, a série de 12 sons que dá origem a todo material relativo às alturas, é problematizada a partir do idiomatismo pianístico. Diferentemente do pensamento serial oriundo da Segunda Escola de Viena onde uma determinada série de 12 sons é *exposta em suas diversas combinações* de transposição e retrogradação, aqui a série nunca é transposta, mas sempre apresentada sob um tratamento pianístico diferente: em linhas melódicas, em agregados de segundas, em contraponto, ora a série se transforma em clusters, ora em gesto textural, ou seja, o instrumento passa a ser o responsável pela criação de personagens sonoros para a série original. Peixinho parece colorir a série conforme a palheta

de recursos tímbricos que o instrumento lhe oferece. Para isso, ele irá recorrer a um rol de procedimentos instrumentais não convencionais e que aparecem extremamente detalhados no início partitura, demonstrando a preocupação do compositor com o rigor da obra e sua execução.

A Figura 8 ilustra o uso de técnicas instrumentais não convencionais se comparadas ao repertório tradicional para o instrumento. Dentre elas, articulações irregulares à volta de um determinado intervalo, uso de *glissandos* com a palma da mão aberta sobre o teclado, repetição de módulos que vão se transformando conforme a posição da mão, *clusters* em *glissando* também com a mão aberta mas com âmbito intervalar definido. Tal exploração técnica está intimamente ligada a uma questão composicional mais ampla e que perpassa outras obras do catálogo de Jorge Peixinho, a exploração da harmonia e do timbre, mas que no contexto da sua literatura pianística é revestido de um sentido poético ainda maior, visto se tratar do seu instrumento e da sua própria relação física e motora com o mesmo.

Conclusão

Como já mencionado, ao visitar a forma dos estudos para piano, Jorge Peixinho resgata, em certa medida, o idiomatismo pianístico desenvolvido nos *Estudos* de Chopin, Liszt e Debussy evidenciando seu diálogo com a tradição.

Porém, este idiomatismo instrumental é atualizado nos exemplos aqui analisados, por meio de interrupções periódicas e acentuações assimétricas tornando a narrativa musical um caleidoscópio de gestos e timbres, e cuja sonoridade resultante nada tem a ver com as sonoridades/escutas do passado. Em seus *Estudos* para piano a técnica instrumental é problematizada e ampliada, evidenciando não apenas o interesse do compositor pela expansão de recursos técnicos e expressivos do instrumento, como também pela tradição que os constitui.

Por fim, a aproximação que Peixinho estabelece aqui entre compositor e intérprete, ilustra como estas duas práticas musicais são indissociáveis na sua forma de pensar a música. Seu processo criativo se dá num movimento dinâmico de transferência de saberes - entre o *métier* do compositor e o *métier* do pianista - e, assim procedendo, as obras compostas para o piano constituem-se como campo privilegiado de conhecimento acerca do seu pensamento musical.

Referências

- Assis, Ana Cláudia (2018) "Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo". *Revista Música*. ISSN 2238-7625. Vol 18, (1): 128-150.
- Benjamin, Walter (1980). "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, ISBN 978-85-7879-072-1: 5-28
- Ferreira, Manuel Pedro (2002) "A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção", in Machado, José (Org.) (2002) *Jorge Peixinho in Memoriam*. Lisboa: Caminho da Música. ISBN 972-21-1504-9: 223-280.
- Peixinho, Jorge (1968) "Situação da Arte", in Assis, Paulo (Coord.) (2010) *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música. ISBN 978-989- 95698-6-7: 223-229.
- Peixinho, Jorge (1969) "Entrevista de Mário Vieira de Carvalho", in Assis, Paulo (Coord.) (2010) *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música. ISBN 978-989-95698-6-7: 231-247.
- Peixinho, Jorge (1994) "Introdução a um estudo sobre o Estudo V: Die Reihe Courante para piano". *Revista Música*. ISSN 2238-7625. Vol. 5 (1): 73-105.
- Peixinho, Jorge (1969) *Estudo I*. Partitura manuscrita. Localizada no Centro de Informação da Música Portuguesa.
- Peixinho, Jorge (1992) *Estudo V*. Partitura manuscrita. Localizada no Centro de Informação da Música Portuguesa.

Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe

On the ground floor: a materialist dance poetic in William Forsythe's Choreographic Objects

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista da dança (bailarina e coreógrafa) e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia; Escola de Dança; Pesquisadora do Grupo de Pesquisa 'PROCEDA — políticas, processos corporeográficos e educacionais em Dança.' Av. Adhemar de Barros, S/N — Campus de Ondina, Salvador — BA, 40.170-110, Brasil. E-mail: beatrizadeodato@gmail.com

Resumo: Esta comunicação toma como referência o artista norte americano William Forsythe e sua produção intitulada *Objetos Coreográficos* para o delineamento de uma discussão sobre arte (e especificamente sobre a dança) como forma de produção de conhecimento de natureza material. O sentido de coreografia mais comumente empregado será problematizado. Com o presente texto, visa-se fomentar o diálogo entre os artistas cênicos, promovendo a revisitação e a atualização de discussões sobre temas centrais da área.

Palavras chave: dança / coreografia / materialismo.

Abstract: *This communication approaches the North American artist William Forsythe and his *Choreographic Objects* as a starting point to delineate a discussion about art (and specifically dance) as a means of material thinking and knowledge production. Choreography, in its most commonly used sense, will be consistently questioned. This text is intended to encourage performing artists to deepen and update discussions about central topics in the field.*

Keywords: *dance / choreography / material thinking.*

Introdução

William Forsythe é um importante artista da dança da contemporaneidade. Norte americano, de formação clássica, atuou como bailarino do Stuttgart Ballet e, por vinte anos, como diretor e coreógrafo do Frankfurt Ballet. Entre 2005 e 2015, dirigiu a sua própria companhia, a The Forsythe Company. Ao longo de sua carreira, destacou-se por produções que redefiniram o repertório do balé clássico, como também por significativas incursões e experimentações relativas a modos de criar e pensar composição em dança. Foi nos anos 90 que, paralelamente às suas peças tradicionalmente encenadas nos palcos, William Forsythe começou a desenvolver instalações, esculturas e filmes os quais intitulou de Objetos Coreográficos – trabalhos com um caráter interativo e experimental que convidam os espectadores à participação, borrando as fronteiras entre as artes visuais e as artes da performance e problematizando o sentido fundamental do que seja coreografia.

É essa parte da produção de Forsythe que será enfatizada nesta comunicação, que se debruçará mais especificamente sobre duas obras: *The Fact of Matter* (2009) (Figura 1) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) (Figura 2). Os Objetos Coreográficos em geral não são pensados para uma apreciação ótica. Em vez disso, propiciam encontros hápticos, significando dizer que ao espectador é proposto estabelecer relações com a obra, através de uma combinação de sistemas perceptivos que atuam de forma conjunta. No caso particular das obras aqui apontadas, ambas dependem do engajamento tátil, cinestésico e motor dos espectadores para que sua realização seja bem sucedida, os quais serão orientados por instruções simples indicadas à entrada do espaço de exibição. Vide imagens abaixo para referência.

Pretende-se construir com esta comunicação dois argumentos inter-relacionados. O primeiro, de que as obras de Forsythe são exemplares de uma dança contemporânea que demonstra inquietar-se com o lugar e o propósito da arte (e da dança), aproximando-se da perspectiva do filósofo John Dewey de arte como experiência. Dewey (2010) defende que a arte se oferece como *locus* de encontro entre um artista e seus materiais, entre o agir e o sofrer – a ação que interfere, que modifica e aquilo que se percebe como resultado da ação. É nesse processo de interação e experimentação que é gestada a obra de arte. Com *The Fact of Matter* e *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, Forsythe propõe uma dança que se desloca da caixa cênica e abdica dos corpos ultra treinados dos bailarinos profissionais para lidar com a poesia do corpo leigo e cotidiano em ação movimento. Cada dança sendo uma dança singular composta em tempo presente, a partir do encontro entre um corpo e aqueles objetos. Não há ensaio. Não há terceiro sinal.



Figura 1 · William Forsythe, *The Fact of Matter*, 2009. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Argolas de policarbonato, cintos de polyester e ganchos de aço. Instrução referente: Por favor, atravesse o espaço, usando apenas as argolas.

Figura 2 · William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 3*, 2015. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Pêndulos presos a fios de prumo, cilindros de ar comprimido, computador e software para controlar o movimento dos pêndulos. Instrução referente: Por favor, entre, evitando o contato com qualquer um dos pêndulos.

O segundo argumento caminha no sentido de evidenciar que, ao convocar os espectadores à performance, através da situação problema apresentada por cada obra, Forsythe assume que eles serão capazes de pensar fisicamente, em forma de movimento, para a sua solução. Ao fazer isso, o espectador performa, compõe, dança, confrontando-se com suas habilidades e limitações corporais, dando-se conta da materialidade do movimento em lugar da aura de efemeridade tão comumente associada à dança. Essa provocação tensiona o que se entende de corpo, visto aqui como uma estrutura pensante, capaz de criar estratégias de relação com os materiais e... dançar. Com essas obras, Forsythe investiga a coreografia como um ato de pensamento.

Esta comunicação se propõe a visitar o conceito mais comumente difundido de coreografia, para então dialogar com a proposta de William Forsythe, estabelecendo uma discussão conceitual que trança a obra deste autor com algumas proposições filosóficas, segundo uma perspectiva materialista, assim como com estudos da percepção vindos da filosofia da mente.

1. Representação e materialidade

Historicamente, tanto a dança clássica quanto a dança moderna da primeira metade do século XX encontram-se identificadas com uma ideia de representação. O corpo do bailarino servindo à expressão de formas e sentimentos que transcendem suas experiências individuais (Burt, 2006). Essa perspectiva representacionista encontra-se articulada ao estabelecimento de certos padrões que vão orientar as criações e performances. Consideradas desse ponto de vista, são danças que enfatizam a maestria e a prescrição *a priori*. (Bolt, 2010).

A pesquisadora e historiadora francesa Laurence Louppe (2012) usa o termo “corpo de origem” para designar esse corpo de referência que as distintas escolas técnico poéticas cultivam como modelo e, em função do qual, constroem todo o seu sistema de treinamento e formação. Para Louppe, uma característica de danças que emergem por volta dos anos 1960 é justamente um movimento de distanciamento dessa ideia de um “corpo de origem” e de busca empreendida pelos artistas no sentido de aprofundar o conhecimento de si, fazendo do corpo um projeto singular. A ideia de transcendência vai ser substituída pela particularidade de uma experiência encarnada que leva em conta o peso, o tamanho, a realidade física de cada corpo, assim como o espaço e o tempo do presente.

Sendo assim, apesar de William Forsythe ter vindo da dança clássica e, portanto, ter tido um percurso artístico distinto daquele traçado por artistas pós modernistas da dança americana, tais como Merce Cunningham, Trisha Brown, Ivone Rainer, Steve Paxton, entre outros, existem alguns traços comuns

entre suas inquietações. Um deles é a consideração da dança dentro dessa perspectiva de uma experiência corporalizada, individual, que toma uma forma própria em cada sujeito/artista a partir de suas interações com condições concretas estabelecidas, de maneira que não existe “uma” dança ou “a” dança, mas muitas. Cada corpo, uma corporalidade. Outro ponto é o entendimento de dança como materialidade que pode ser explorada e/ou modelada na presença e na relação com o espectador. Nesse sentido, um aspecto que assume uma certa centralidade nessas danças é o uso da improvisação ou de jogos que lidam com a aleatoriedade enquanto elementos organizativos das obras. Guardadas todas as especificidades das proposições de cada um desses artistas e seus distintos modos de lidar com esses elementos, existe, em comum, um certo entendimento de que a improvisação e a aleatoriedade criam um sentido de presentificação – uma prontidão de resposta, um engajamento com o tempo presente, a formulação de pensamentos ação.

Por um outro viés, é interessante perceber aproximações entre o trabalho de Forsythe e o de alguns artistas visuais que, como ele, mobilizados pela necessidade de repensar formas tradicionais de representação, delineiam diretrizes outras para a apreciação de suas obras que, indo além da visualidade, promovem encontros que mobilizam uma variedade de canais perceptivos. É o caso da artista brasileira Lygia Clark que, com suas esculturas e instalações, convida o espectador a intervir, mover, sentir, deflagrando interações através do toque e do movimento. A passagem abaixo, na qual a artista fala de uma fase de suas criações, assim como as respectivas obras, Figura 3 e Figura 4, podem ilustrar.

Através de pequenos objetos sem valor, como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais, cujo toque provoca sensações que se identificam imediatamente com o corpo. Daí o nome Nostalgia do Corpo (1966), fase analítica em que decompou corpo em partes, mutilando para reconhecê-lo através de toques com grande sensualidade. (Clark, 2004:54-6)

Torna-se então oportuna a retomada da referência a John Dewey e à perspectiva de arte como experiência. O autor se mostra resistente ao uso dado à palavra estético quando esta sugere uma apreciação ocorrendo de uma forma unilateral, o espectador sendo afetado pela obra. Quando trata de estético, Dewey (2010) une o fazer e o apreciar como facetas de um processo único, já que toda ação modifica o ambiente ou os materiais com os quais se está lidando que afetam de volta o artista – assim como o espectador participante, no caso das obras aqui abordadas. “O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua”



Figura 3 · Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*, 1967. Tecidos. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html> (gentilmente cedida pela Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark).

Figura 4 · Lygia Clark, *Desenhe com o dedo*, 1966. Saco plástico (20x30cm) e água. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html> (gentilmente cedida pela Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark).

(Dewey, 2010:131). Nesse viés, ação e percepção estão imbricadas uma na outra, gerando transformação. Segundo a pesquisadora em arte Barbara Bolt (2007), é no nível das mãos e dos olhos (ao que pode-se acrescentar, e da pele e das articulações), como vias de contato e comunicação entre sujeito e mundo, que o trabalho de arte pode escapar da moldura do representacionalismo. E é nessa moldura outra que os Objetos Coreográficos de William Forsythe tomam a forma de uma poética materialista para a dança.

2. Coreografia como ato de pensamento – um pensamento de forma material

“Coreografia não está necessariamente ligada à dança, assim como a dança não está estritamente ligada à coreografia – você pode simplesmente levantar e dançar” (Forsythe *apud* Respini, 2018:12). Com essa fala Forsythe irá explicitar seu entendimento de que dança e coreografia são coisas distintas. Para o artista, coreografias são esquemas constituídos a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional. Estão implicadas com a presença de uma alta complexidade organizacional e possuem uma qualidade estratégica. Quando as duas coisas coincidem, a coreografia se oferece como um canal para o desejo de dançar e para que a dança se torne uma realidade (Forsythe, 2018).

É comum olharmos para esse binômio coreografia-dança a partir de uma perspectiva do coreografado enquanto uma escritura previamente pensada e estabelecida, a qual se pode ensaiar e desenvolver maestria na sua execução, em contraponto à dança improvisada, aquela que, ainda que possua alguma estrutura norteadora, se constrói no tempo presente. Entretanto, este não é o ponto de Forsythe com seus Objetos Coreográficos, tampouco é a questão central da discussão proposta nesta comunicação. Ao deslocar o fenômeno coreografia do palco para outros espaços, assim como dos corpos dos bailarinos profissionais para os cidadãos comuns, Forsythe lança duas perguntas fundamentais: o que permanece enquanto elemento coreográfico? Em que medida essas obras atendem aos critérios do que pode ser considerado coreográfico? E aqui se faz crucial observar que os movimentos empreendidos por cada corpo para lidar com os objetos coreográficos são improvisados, uma vez que essa escritura se dá em tempo real e nunca antes. Ainda assim, Forsythe compreende isso como coreográfico, considerando que ao formular as situações problema e ao apresentar as respectivas instruções para cada obra, ele desenha uma estratégia organizativa, mantendo seu papel de diretor – orientando, delimitando, editando os encontros performances.

Com essa proposição, Forsythe desestabiliza o sentido mais comum de coreografia, provocando uma certa migração conceitual. Seu foco aponta para duas direções interconectadas. A primeira sendo o aspecto da estratégia organizativa propriamente dita que, ainda que seja bastante diversa de um objeto coreográfico para outro, possui a motivação comum de preservar o elemento coreográfico, ou seja, deflagrar interações cinéticas e cinestésicas dentro de um *set* de condições estabelecidas, criando uma composição. A segunda está mais relacionada com o que será mobilizado no espectador participante. Segundo o artista, seus objetos coreográficos “são equações diagnósticas que levam o participante a se perguntar: ‘Como estou no mundo enquanto corpo?’” (Forsythe, 2018:32). Em outras palavras, o coloca em contato com um sentido de si mesmo, com a percepção de sua imagem e esquema corporais e com um dar-se conta do fenômeno cinético do movimento. Tudo isso em fluxo, durante sua ação pensamento dança.

Um objeto coreográfico é por natureza aberto a uma gama de interações perceptuais não mediadas, sem estabelecer qualquer prioridade de tipos de participantes sobre outros. Esses objetos são exemplos de circunstâncias físicas específicas que delimitam a ativação e a organização de uma certa variedade de movimentos fundamentais. Eles deflagram processos que estimulam o corpo a desenvolver prontidão de ação, o que ocorre em função das nossas faculdades preditivas que atuam incessantemente no sentido da busca de respostas físicas e mentais preferenciais. A formulação dessas respostas preferenciais é uma forma de produção de conhecimento e uma característica central do objeto coreográfico é que ele irá disparar tais processos em qualquer pessoa que se engaje na experiência, engendrando a ativação da percepção corporal fina dentro do seu contexto específico de movimento. (Forsythe, 2018:49) (Tradução nossa).

Se, ao longo de séculos, a percepção do corpo em movimento foi associada puramente ao domínio da sensação, assim como a dança foi vista como uma atividade estritamente corporal, apartada de qualquer forma de raciocínio ou processo cognitivo, atualmente artistas e pesquisadores demonstram se inquietar com essas questões. As investigações de Forsythe são uma prova disso, seus Objetos Coreográficos são propriamente um laboratório onde hipóteses são levantadas e testadas. Afinal, uma constatação: “Onde mais, se não no corpo, poderia esse conhecimento formulado fisicamente residir?” (Forsythe, 2018:49).

Conclusão

Tomando como ponto de partida as obras *The Fact of Matter* (2009) (Figura 1) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) (Figura 2), integrantes da

coleção intitulada *Objetos Coreográficos* da autoria de William Forsythe, esta comunicação revisitou o conceito de coreografia para tecer uma discussão sobre criação em dança como formulação de pensamento de uma natureza material. Argumentou-se que, com essas obras, Forsythe problematiza o sentido de coreografia mais tradicionalmente aceito a partir de algumas perspectivas: o entendimento de coreografia como uma estrutura complexa organizada de forma intencional que, entretanto, não necessita estar definida em termos de sua escritura de movimentos; a compreensão de que a escritura coreográfica se formula no/pelo corpo em função e a partir das relações que este estabelece com o ambiente e suas condições. Essas decisões tomadas de forma concreta são consideradas pensamentos ação, criando composições.

Entende-se essa perspectiva de William Forsythe afinada com uma perspectiva materialista de arte como experiência, aqui apresentada pelas ideias do filósofo John Dewey e da autora Barbara Bolt, assim como também com algumas aproximações em relação aos estudos da percepção vindos da filosofia da mente. Finalmente, espera-se com este texto contribuir para o fomento de novas reflexões acerca do tema, bem como nutrir a construção de novos olhares e discursos sobre/em arte e dança.

Referências

- Bolt, Barbara (2007). "The magic is in handling". In: Barret, Estelle; Bolt, Barbara (ed.). *Practice as research: approaches to creative arts enquiry*. New York: I.B. Tauris & Co. ISBN: 978-1-84511-4329; eISBN: 978-0-85773-6215.
- Bolt, Barbara. (2010) "*Art beyond representation: the performative power of the image*". New York: I.B. Tauris & Co. ISBN: 1-85043-4107; eISBN: 978-0-85773-179-1.
- Burt, Ramsey (2006). *Judson Dance Theater: performative traces*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-97573-5.
- Clark, Lygia (2004). *O mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora.
- Clark, Lygia (s/d) *Outras obras de Lygia Clark: arte dos séculos XX/XI*. Disponível em URL: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>. Acesso em: 16/12/2018.
- Dewey, John (2010). *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-61635-54-1.
- Forsythe, William (2018). *Choreographic objects*. In: NERI, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.
- Forsythe, William; Neri, Louise (2018). *Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance: William Forsythe in dialogue with Louise Neri*. In: NERI, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.
- Loupe, Laurence (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-01-7.
- Respini, Eva (2018). *The body is a thinking tool*. In: Neri, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.

Juliantxo Irujo, pintor expresionista

Juliantxo Irujo, expressionist painter

FERNANDO MARDONES*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, Profesor TU de la UPV/EHU, grabador y pintor.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de dibujo Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU), Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena s/n., 48940 Leioa (Bizkaia), España. E-mail: fernando.mardones@ehu.eus

Resumen: Para conocer la obra pictórica de Juliantxo Irujo, he indagado sobre cuestiones referidas a su práctica pictórica, dando un enfoque integrador. Aglutino tres vertientes de su personalidad: artística, académica y humana. Incido en la primera, para conformar su retrato como pintor expresionista y profesor, comprometido con la investigación universitaria. También muestro la evolución de su lenguaje visual a través de sus obras y compruebo el impacto de su experimentación, analizando el comportamiento de los elementos materiales que la integran.

Palabras clave: pintura / expresionismo / color / forma / textura.

Abstract: *To know the pictorial work of Juliantxo Irujo, I have investigated questions related to his pictorial practice, giving an integrating approach. I gather three aspects of his personality: artistic, academic and human. I have developed the first, to conform his portrait as an expressionist painter and teacher, committed to university research. I also show the evolution of his visual language through his works and I check the impact of his experimentation, analyzing the behavior of the material elements that make it up.*

Keywords: *painting / expressionism / color / shape / texture.*

Introducción

Participar en esta ponencia supone contribuir a que la obra pictórica de Julianxto Irujo (Pamplona, 1960 - Getxo, 2015) sea conocida y reconocida, por su enorme talento en el ámbito artístico y académico (Tolosa y Mardones, 2015), y por el público en general. Tuvo una magnífica trayectoria como artista y así nos consta, al consultar su amplio Currículum Vitae (Mardones, 2018).

Juliantxo tomó la pintura como opción vocacional y supo articular los diversos aspectos de su práctica artística con la investigación, aportando un concepto nuevo denominado “semiurgia”. Del mismo modo, su hacer pictórico se sitúa en esa coyuntura entre la práctica y la teoría, donde ambas se potencian sin oponerse.

En su pintura, materia, forma y expresión van íntimamente ligadas, permitiéndole explorar sus posibilidades expresivas. Siempre se consideró un pintor expresionista, aunque adaptó al mismo tiempo una actitud reflexiva y crítica con su exploración pictórica. El expresionismo ha sido investigado en diferentes tesis doctorales y en su obra tiene que ver con el modo de pensar, de pintar y también como un modo de vida. En sus cuadros, de formatos variables, analiza los aspectos vitales para la reflexión, como si el objetivo final fuese un maravilloso juego para la formación de la persona (Mardones, 2018) (Figura 1).

1. Perfil artístico

Al escribir este texto y para que sirviera de reflexión, me he propuesto hacer una búsqueda cercana y rigurosa en torno a su pintura, lo que me ha llevado a indagar desde lo que compartimos, no sólo su experiencia pictórica, sino también su experiencia docente e investigadora como compañero de Facultad, formando parte de su equipo de investigación. Para ello, me he remitido a las publicaciones que dejó escritas: libros, catálogos y textos sobre los proyectos realizados.

2. Trayectoria y cronología

En su última retrospectiva inaugurada en el Museo de Navarra, (Irujo, 2017:1-93) se expusieron una selección de sesenta obras, quedando en posesión de este Centro tres, en calidad de donación. Coincidiendo con el día de esta inauguración (24-02-2017), se programó una mesa redonda sobre la figura de Juliantxo y con el fin de evitar la improvisación, leí mi intervención. Lo expresado en esta mesa quedó grabado y en depósito del Museo como documento sonoro, que aporta opiniones de interés para el conocimiento y la profundización sobre su obra (Museo de Navarra, 2017).

Irujo tuvo una amplia trayectoria como artista. Inicialmente, en 1977, con motivo de su primera exposición individual, revela su tendencia hacia la



Figura 1 - Juliantxo Irujo, *Triptico (Semiabierto)*. 2011. Acrílico y oleo sobre madera. 200x246cm. Colección del Museo de Navarra. Pamplona.

Figura 2 - Juliantxo Irujo, *Orígenes*. 2015. Acrílico y oleo sobre lienzo. Ø 160cm. Colección particular. Getxo.

búsqueda pictórica, con referencias tanto a Bacon, con pinturas expresionistas figurativas, como a artistas del grupo El Paso, con pinturas abstractas y matemáticas. Entre 1983 y 1985, realiza ensayos con el cambio de soporte o sin bastidor, y los formatos variables. A partir de 1986, se aprecia una etapa expresionista intensa que se extiende a la década posterior. En alguna de sus pinturas, se interesa en plasmar situaciones reales, con representaciones poco complacientes, desvelando los interrogantes que había en ellas y su preocupación por integrar al espectador en su propuesta, evitando perderlo en la espiral del subjetivismo.

En 1984, fue contratado como profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, donde comenzó a impartir clases de Tecnologías Pictóricas, descubriendo que la pintura y la docencia se complementan y fortalecen, impulsando un enfoque experimental y didáctico.

En torno a 1987, tomando como referencia obras del renacimiento y del barroco, centró la mirada en el ser humano y en su relación con la materia, entonces constató que los cuadros volvían a ser expresionistas. No obstante, siguió indagando en las potencialidades de los recursos pictóricos.

Desde 1989, eliminó de sus obras los aspectos más representacionales, para tomar una senda experimental centrada en la técnica y en los materiales. Un camino que le sirvió para descubrir otros contenidos expresivos, evitando la búsqueda de efectos decorativos e interesándose más por los emotivos y sensibles, mostrando la importancia del proceso de exploración y del aprendizaje, para hacer una reflexión apropiada (Irujo, 2002).

A partir de los años 90, las obras se conciben como un paisaje (interior) a imitación de la naturaleza, aplicando procedimientos, como arrugamientos y raspados en el soporte, calcos o manipulaciones trabajando con la densidad de la materia pictórica (Zubiaur, 1997: 5-7). También, en 1997, inicia una serie de proyectos de investigación plástica de carácter colectivo, que finaliza en el 2007 con el proyecto “Impresiones y transferencias” (Mardones, 2018: Perfil Académico), donde se investiga sobre un procedimiento de transferencia en frío del que finalmente, se obtuvo la concesión de una patente (Mardones, 2018).

Por otra parte, las obras comprendidas entre 2003 y 2005, muestran el modo de abordar la acción pictórica, en la frontera entre lo conocido y lo desconocido. En esta tesitura, Irujo opta por lo desconocido, indagando en técnicas y procesos pictóricos propios, utilizando las aportaciones de lo investigado para así, hacer que la práctica y la teoría se nutran.

Coincidiendo con las argumentaciones dadas por el artista y catedrático de pintura, J. L. Tolosa, en las pinturas de Juliantxo, los fundamentos y recursos expresivos de su lenguaje visual surgen, no solo de la aplicación de distintas

técnicas, soportes o pigmentos, sino como consecuencia del proceso desarrollado y del modo de hacer del artista, con su articulación precisa para extraer los recursos expresivos (Tolosa, 2005).

Por otra parte, las obras entre 2003 y 2012, muestran distintas maneras de percibir la naturaleza y su comprensión, en modo abierto. Unas veces invitando al espectador a la contemplación, sugiriéndole ver el cuadro como un horizonte de profundidad y, en otras, como adentrándose en un espacio de naturaleza en movimiento.

A Juliantxo le gustaba caminar por la montaña, y sabía que no podemos adentrarnos dos veces en el mismo bosque. Por eso, en estas pinturas no pretende representar un paisaje o unas formas naturales concretas. Más bien, plantea explorar la pintura por senderos diferentes, para percibir cada vez nuevas emociones.

3. Etapa final

Conforman una serie de pinturas que, se mostraron junto a las mías, en la exposición: "Formas en movimiento y caricias para los sentidos". Esta muestra iba acompañada de la presentación de su libro "Saber sentir la pintura", un evento que tuvo un gran impacto en la comunidad universitaria de nuestra Facultad.

El texto escrito por Juliantxo, y su lectura en persona, supuso para él un emotivo acto, pues acudieron familiares, amigos y compañeros. Por otra parte, el contenido del texto para esta presentación fue claro y contundente. Se trata de un documento original de gran valor que ahora aporto para su bibliografía (Mardones, 2018).

Una parte de estas obras, las pintó estando enfermo de gravedad. Sabemos el modo en que pintó sus últimos cuadros, porque solía colgar fotografías en las redes sociales, donde se mostraba pintando y atado a una silla. Solía comentar que era una especie de "vaciado del yo". No obstante, siguió pintando y escribiendo, y publicó su último libro "La mirada peligrosa". Es una novela divulgativa y de carácter testamentario, que incorpora un ensayo sobre la semiótica pictórica y que ilustra con alguno de sus cuadros (Irujo, 2015:121, 126 y 218).

Las obras pictóricas de esta etapa, no supusieron una ruptura con la anterior, sino más bien, fueron el resultado de un acto de resiliencia para afrontar aquella adversidad, como se puede comprobar en los títulos de los cuadros de la serie "Homenaje a la vida", destacando "Quimioterapia y lucha" (2013), "Formaré parte de las nubes" y "Minuciosa vitalidad" (2015). Todas ellas caracterizadas por el dinamismo, quizá, porque la vida es movimiento y éste, una prueba definitiva de estar vivos.

Al final, pude comprobar que, tanto la publicación del libro como la exposición, fueron para él vivencias duras pero de enorme satisfacción.

4. Experimentación y análisis en su pintura

Durante varias décadas, Irujo ha trabajado su lenguaje visual desarrollando distintos recursos técnicos y creativos, en la búsqueda de lo inesperado. Con la experiencia acumulada, se centra en una experimentación similar a la desarrollada tanto por los artistas del grupo francés “Supports-Surfaces” como por otros, más propios de la abstracción analítica (Stoullig, 1977:9) que hacen referencia crítica al funcionamiento tradicional de la pintura. Considero que casi todos los artistas situados en esta órbita, pueden ser el antecedente histórico más afín a la pintura de Irujo.

Juliantxo ha dedicado parte de su investigación, a nivel de procedimiento, al análisis de procesos basados en la incompatibilidad de medios y, en menor medida, a la aplicación de recursos informáticos en la pintura, mediante técnicas de investigación propia para imprimir y transferir imágenes.

Sea cual fuera la idea primera, en la exposición del problema referido a su pintura, se trata de señalar las características que permiten delimitar lo experimental que hay en ella. Si la experimentación requiere una práctica, su pintura requiere también, una práctica abierta para explorar y analizar el comportamiento de los diversos elementos materiales: el soporte (lienzo, tabla, papel...), el formato (rectangulares, redondos, óvalos...). También, el tratamiento de la materia pictórica (el fluir con los elementos materiales) desde los líquidos a los pastosos. Comprobar cómo los pigmentos puros son atacados con mezclas químicas, en base a distintos productos que pueden aplicarse de manera variable, con el pincel o con otros útiles sobre superficies diversas.

Normalmente, su manera de pintar comenzaba por dejar los soportes depositados en el suelo, realizando a continuación el trabajo de pie, de rodillas o agachado, analizando de cerca el proceso y su campo de actuación, con el fin de explorar después las potencialidades expresivas de la materia.

Por otra parte, los procedimientos aplicados en su práctica experimental, entendida como un modo de obrar habitual, presentan cierta complejidad. Sin embargo, éstos parecen azarosos, aunque son, casi siempre, consecuencia de una investigación previa.

Como señala Sikora, establecer distinciones fijas puede ser arbitrario:

Los métodos no se pueden ordenar de una manera única. Cualquiera que sea el sistema de clasificación de los métodos que se elija intuitivo y analítico. Siempre habrá interferencias y será inevitable cierta arbitrariedad (Sikora, 1979:37).

Los procedimientos creativos en la obra de Juliantxo, se relacionan con lo que en semiótica se denominan “operaciones retóricas”, asociando la idea

de creatividad aplicada al lenguaje visual con una función expresiva. De este modo, conforman superficies en las que se proyectan la sensibilidad y las emociones. (Irujo, 2012).

En su pintura, la cuestión de la representación va delimitándose o transformándose, manejando la materia pictórica.

(...), interrogando a la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intextualidad). (Eco, 1985:15-6).

Conclusión

Destacar en estas obras dos cuestiones fundamentales: la manera de pensar de Juliantxo, que implica la presencia del análisis reflexivo como método personal para actuar sobre su pintura, y la aplicación creativa de lo investigado.

Sus cuadros presentan una mezcla de distintos materiales aplicados de modo intuitivo, aleatorio e incluso, antitético, sabiendo que así podía explorar mejor sus posibilidades creativas, buscando la complicidad del espectador. En éstos, la subjetividad, el inconsciente y el azar, están asociadas a sus obras, articulándose dialécticamente entre el análisis racional y la práctica artística. Se trata de pinturas combinatorias, sobre todo las referidas a las variaciones en el formato, en el tratamiento y en la preparación de los soportes, así como en la articulación de todos los elementos.

Juliantxo, como buen conocedor de la semiótica experimental, aplica los recursos de la pintura, poniendo en ella, una combinación de los distintos materiales y técnicas investigadas.

En definitiva, sus obras tienen un desarrollo experimental y han sido creadas con un propósito expresionista no representativo, pretendiendo buscar el carácter de lo “presentativo”, en la idea de una pintura “desnuda”, que no solo se representa, sino que se presenta aglutinando todos sus componentes pictóricos, con el fin de integrar en la misma actividad, la materia y la técnica, la emoción y el saber.

Referências

- Eco, Umberto (1985) *Apostillas al Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- Irujo, Julián (2017) *Exposición retrospectiva*. [Catálogo] Pamplona: Museo de Navarra / Gobierno de Navarra. ISBN: 978-84-235-3445-6. Comisariada por Andrea Abalía
- Irujo, Julián (2015) *La mirada peligrosa*. Pamplona: Sahats. ISBN: 978-84-606-6805-3
- Irujo, Julián (2015) *Saber sentir la pintura*. Leioa: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. ISBN: 978-84-9082-125-1
- Irujo, Julián (2012) *Juliantxo Irujo: Fluir con la naturaleza*. [Catálogo] Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona. Depósito Legal: NA-1311-2012
- Irujo, Julián (2002) *Desear la luz y el barro*. [Catálogo] Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona. Depósito Legal: NA-865/2002
- Mardones, Fernando (2018) *Juliantxo Irujo: Documentos*. Blog (<https://juliantxoirujo.wordpress.com>)
- Museo de Navarra (2017) *Documento sonoro: intervenciones realizadas en la mesa redonda: Exposición retrospectiva de Julián Irujo*. Pamplona: Museo de Navarra. (http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/Default.htm)
- Sikora, Joachim (1979) *Manual de métodos creativos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Stoullig, Claire (1977) *Le Support. Actualité des Arts Plastiques*. París: CNDP.
- Tolosa, José Luis (2005) *Sinestesiak-sinestesis. Juliantxo Irujo*. [Catálogo] ISBN : 84-8373-745-0
- Tolosa, José Luis y Mardones, Fernando (2015) *In memoriam*. Web de la UPV/EHU (<http://www.ehu.eus/ehusfera/bbaa/2015/07/21/julian-irujo-in-memoriám/>)
- Zubiaur, Francisco Javier (1997) "Juliantxo Irujo". [Catálogo] *Sala de Cultura Carlos III y Sala de Cultura Juan Bravo*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra y CAN.

Vicente F. Cecim e o conceito de *Caméra-stylo*

Vicente F. Cecim and the concept of Caméra-stylo

ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Realizadora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Multimeios. Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas — SP, CEP: 13083-854, Brasil. E-mail: a211268@dac.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho tem como propósito visitar três filmes de Vicente Franz Cecim, artista amazônica, brasileiro, realizadas nos anos 1970, em Belém - Pará, em película, com câmera Super 8. São elas: *Matadouro* (1975), *Sombras* (1977) e *Malditos Mendigos* (1978). O objetivo é analisar as obras do artista e relacionar o seu processo criativo ao conceito de *Caméra-stylo*, descrito pelo crítico de cinema Alexandre Astruc.

Palavras chave: *Caméra-stylo* / Vicente F. Cecim / análise fílmica / processo criativo.

Abstract: *This paper has as its purpose revisit 3 films by Vicente Franz Cecim, brazilian amazon artist, made in the 70's, at Belém - Pará, on pellicle, with Super 8 camera. They are: Matadouro (1975), Sombras (1977) and Malditos Mendigos (1978). The goal is to analyze the artist's work and to relation his creative process to the concept of Caméra-stylo, described by the critic of cinema Alexandre Astruc.*

Keywords: *Caméra-stylo* / Vicente F. Cecim / movie analysis / creative process.

Introdução

Vicente Franz Cecim, escritor e cineasta, nasceu em Belém - PA. Iniciou sua trajetória artística nos anos 1970, quando realizou cinco filmes em película, com câmera Super 8: *Matadouro* (1975); *Permanência* (1976); *Sombras* (1977); *Malditos Mendigos* (1978) e *Rumores* (1979). Após este período em que se dedicou à Sétima Arte, ele parou de filmar e passou a se dedicar à literatura. O artista tomou esta decisão porque, para ele, é mais “simples” escrever, pois apenas precisava de caneta e papel, enquanto que para fazer filmes necessitava de mais recursos. No entanto, passados quase trinta anos, ele voltou a filmar.

Quando Cecim realizou os seus cinco filmes, sem roteiro, experimentando com a câmera, quebrando os padrões impostos pelo cinema clássico, sem atores, sem diálogos, ele faz de sua arte, a sua linguagem. Nela imprime as suas impressões de mundo, as suas inquietações, experimenta esteticamente e artisticamente, utiliza metáforas, filma na contraluz, captura a dilatação do tempo, não apressa os acontecimentos, assim como escolhe tirar a câmera da altura de seu olhar e baixá-la para a altura de seu peito, utilizando o que o próprio chamou de o “olho mecânico” do equipamento. Estes são alguns dos motivos pelos quais o relaciono ao uso do conceito de *Caméra-Stylo*, de Alexandre Astruc, em suas produções cinematográficas.

Para Astruc o cinema é:

Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a Caméra stylo. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (Astruc, 1948)

Cecim não apenas se desfaz da tirania do visual e do cinema clássico, como dito por Astruc, como quebra e estabelece seus próprios códigos visuais e cinematográficos, desvirtuando os manuais, que impunham a maneira “correta” de ser fazer filmes. Tudo isto em plena Amazônia, no Pará, fora não apenas dos grandes centros artísticos e de produção cinematográfica, como Europa e Estados Unidos, mas também do eixo Rio-São Paulo, no Brasil. Filmes que nos anos 1970 utilizaram estética e linguagem cinematográfica similares à *Nouvelle Vague* e ao *Neorrealismo*.

Não há a intenção de se dissecar por completo cada um dos três filmes, mas de iniciarmos uma percepção sobre cada obra, para que cada leitor deste trabalho ou espectador dessas, possa a partir destes escritos terem a sua própria percepção, análise e conclusão sobre elas.



Figura 1 - Vicente Franz Cecim,
Matadouro, 1975. Frame da obra. Fonte:
<https://vimeo.com/36382142>

Figura 2 - Vicente Franz Cecim,
Matadouro, 1975. Frame da obra. Fonte:
<https://vimeo.com/36382142>

1. Matadouro, de Vicente Cecim, Pará, 1975

A primeira imagem, que Cecim nos mostra em “Matadouro” é a de sangue jorrando (Figura 1). Diante desta cena, não se tem como dizer que o filme que virá, terá um “final feliz,” muito pelo contrário. Ele nos mostra uma sequência em que vemos o céu, o esqueleto de uma árvore e urubus voando. Todas estas imagens passam de uma a outra por meio de cortes secos e ao fundo a trilha utilizada dá o tom. Ouve-se uma música impactante, de ar tenebroso, que anuncia o terror. Há um certo ar expressionista em “Matadouro.”

As imagens ambientam e preparam o espectador para aquilo que virá: ele nos mostra o curral com os bois calmos, o homem que corta a carne e o animal que será abatido. É uma montagem com cortes secos que nos alinha para toda a violência que acontecerá em seguida. Trata-se de um prenúncio.

No filme, há, ainda, um outro personagem: um boneco, que não pertence ao matadouro, é acrescentado por Cecim (Figura 2). Ele é apresentado em close, e tem uma expressão um tanto maquiavélica, um sorriso fixo no rosto que dá medo. O diretor o usa, provavelmente, como uma metáfora. Ele poderia estar rindo da desgraça alheia? Ou é para nos indicar que aquele lugar, o matadouro, não é local de brincadeira? A resposta dessa pergunta deverá ser respondida individualmente por cada espectador da obra.

É um acerto do diretor ao colocar um elemento que não pertence originalmente aquele lugar, e acrescenta conteúdo a obra, que provoca o espectador, que faz com que ele reaja ao elemento adicionado.

Cecim nos mostra o cotidiano do matadouro, que não provoca nenhum tipo de sentimento em quem tem aquele local como lugar de trabalho. Os homens que aparecem na obra, estão vestidos de branco, que nesse caso, não tem o significado de pureza, de religioso, mas apenas de limpeza, logo estes não são “anjos,” mas os algozes dos animais, que são abatidos a golpes de marretada, sem dó e nem piedade. E o diretor expõe na película: pessoas sem compaixão por aqueles seres, bois que hesitam, pois devem sentir que o fim se aproxima, e mais uma vez assistimos o sangue jorrar. Nem precisamos ver o golpe para saber que a morte virá.

Cecim como não pretende passar a mão na cabeça de ninguém, nos exhibe a imagem de um animal, já sem pele, todo molhado de sangue, o qual possui um olhar petrificado de morte. A câmera abre e então percebemos que é apenas a cabeça do animal, que está em uma bandeja. Que cena horrível! Não há como ficar impassível diante dela. O horror que se estabelece em nós, espectadores, é avassalador, terrível. Literalmente, percebemos que contribuimos para aquela rede de violência, porque fazemos parte desta cadeia alimentar e a nutrimos,

consumindo-a, dando dinheiro e propiciando lucro a aqueles que realizam toda esta barbárie. Logo, nós também seríamos aquele homem com uma marreta à mão.

Ao assistirmos a este primeiro filme de Cecim, ele nos parece um documentário, mas não é, é ficção. Porém, assim como os neorealistas, ele usa acontecimentos reais para fazer as suas obras. O artista não filmou uma encenação. Foi ao matadouro e capturou a realidade, o cotidiano. Ele se dirigiu à locação com um roteiro em mãos, mas ao chegar e se deparar com o que acontecia e a sua naturalidade, ele o ignorou e deixou que os fatos e o seu instinto o guiassem. E assim, fez a sua estreia cinematográfica. Segundo Astruc "A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta" (Astruc, 1948). E Cecim faz isto com maestria.

2. Sombras, de Vicente Cecim, Pará, 1977

Este é o terceiro filme de Cecim e diz respeito aos idosos que se encontram abandonados, esquecidos por seus familiares em um asilo.

São pessoas apartadas do mundo a que antes pertenciam. Isoladas do convívio da sociedade e familiar, concentradas em um local, ou amontadas, por não servirem mais, como objetos velhos, que ninguém quer mais. À espera que o tempo passe, à chegada do fim.

Cecim mais uma vez não passará a mão na cabeça do espectador. Ele nos mostrará uma realidade que se finge não existir. E assim como aqueles idosos, que tornam-se lentos com o passar dos anos, ele escolhe capturar a dilatação do tempo, não apressando-o, deixa a câmera filmar a ação, como uma forma de respeito não apenas aos personagens do filme, mas como meio de incomodar a quem assiste, especialmente na atualidade, em que se preza por ritmo acelerado e explosões.

A velhice é um assunto que todos fingem não ver. Todos nascem, crescem, envelhecem e morrem. Porém, para a sociedade é como se esta etapa fosse pulada. Ela é empurrada para baixo do tapete, como sujeira. Não há dignidade no envelhecer, há esquecimento, há desolação, há isolamento. Os velhos parecem fardos a serem carregados pelos mais jovens, que não querem isso para si. E a saída mais fácil é abandoná-los em um asilo. Quando o que eles mais querem no fim da vida é aproveitar os últimos momentos ao lado daqueles por quem tanto fizeram e amaram.

"Sombras" também fala de memória. Seus personagens carregam lembranças, experiências de vida. E usando o cinema, mais uma vez, Cecim nos defronta com a realidade, levando-nos a pensar no que estamos fazendo uns aos outros.

A locação usada para o filme parece um casarão vazio, e aquelas pessoas ali, de roupas claras, parecem almas, fantasmas do que foram um dia. Tudo parece lembrança. São sombras de uma existência passada. O tempo é vagaroso e custa a passar, como um castigo (Figura 3, Figura 4).

Apenas por um momento nos perguntamos: onde está a dignidade destas pessoas? O respeito? Mas, ao sairmos da sala do cinema essas questões são deixadas de lado, porque, na realidade, o “problema não é nosso.”

Astruc dizia:

Que o cinema está a caminho de encontrar uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película, sem mesmo passar por aquelas pesadas associações de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo (Astruc, 1948).

E é o que Cecim faz em seus filmes, escreve as suas elucubrações no dispositivo cinematográfico, de forma que possamos presenciar em forma filmica as suas inquietações, suas críticas, especialmente aquilo que se relaciona com a existência humana.

“Sombras” também é uma ficção, que contém elementos reais, com o objetivo de provocar o espectador e fornecer a ele algo que este não quer ver e faz vista grossa. Mais uma vez Cecim nos dá uma chacoalhada por meio da arte.

3. Malditos Mendigos, de Vicente Cecim, Pará, 1978

Quarto filme de Cecim, que retrata esses sujeitos (mendigos) que se tornam parte da paisagem urbana, mas são invisíveis aos olhos dos outros (Figura 5).

Cecim inicia a obra nos ambientando, nos indicando que estamos na rua, em uma praça. Ele nos mostra as estatuas do local, monumentos que servem para marcar eventos passados e importantes. Contudo, normalmente servem de «casa» para os moradores de rua, que se estabelecem aos pés daquelas.

O diretor se põe a observar essas pessoas que esmolam no centro de Belém, nos anos 1970. Ele as segue, se coloca no ponto de vista delas, dando um olhar subjetivo, e não baixa ou desliga a câmera, quando seu *voyeurismo* é descoberto, ou quando confrontado por eles, mas Cecim não interfere diretamente nos acontecimentos (Figura 6).

Cecim captura a invisibilidade dos mendigos, as pessoas passam por eles e não os enxergam. Assim como, os idosos de “Sombras,” porém a diferença é que estes foram postos e fechados em asilos, longe dos olhos de todos. Mas, os pedintes estão nas ruas, nas esquinas, nas praças, nas marquises das lojas. E a impressão é a de que parece que existe um muro entre eles e a sociedade.



Figura 3 - Vicente Franz Cecim, *Sombras*, 1977. Frame da obra. Fonte: <https://vimeo.com/35335077>

Figura 4 - Vicente Franz Cecim, *Sombras*, 1977. Frame da obra. Fonte: <https://vimeo.com/35335077>



Figura 5 · Vicente Franz Cecim,
Malditos Mendigos, 1978. Frame da obra. Fonte:
<<https://vimeo.com/35284435>>

Figura 6 · Vicente Franz Cecim,
Malditos Mendigos, 1978. Frame da obra. Fonte:
<<https://vimeo.com/35284435>>

“Malditos Mendigos,” também não possui roteiro e é uma ficção feita a partir de imagens reais, de cotidiano. E tem como objetivo provocar o espectador.

Cecim escolheu retirar a Super 8 da altura de seu olhar e a posicionou em seu peito, capturando as imagens que surgiam à sua frente, mas utilizando o que ele chamou de o “olho mecânico da câmera.” A sua intenção era de dar “autonomia” para o equipamento, não escolhendo os enquadramentos, ou o que comporia o quadro. Ele apenas serviria como “meio de suporte e de locomoção.”

O diretor deixa a câmera se aproximar de um dos mendigos e podemos ver os seus olhos, que miram a lente do equipamento, e por conseguinte, aqueles que assistem ao filme. Fomos, como espectadores, descobertos, pois o personagem nos encara com a sua realidade. E, provavelmente, como nas ruas desviamos o olhar, envergonhados, e assim (envergonhados), Cecim nos faz sair da sala de cinema.

Conclusão

As obras de Cecim não têm o objetivo de serem fáceis, ou não se prestam a um mero entretenimento: elas têm um compromisso com o intelecto, em fazer o espectador pensar a respeito do que vêem, enxergar além do visível. Tem a intenção de instigar, de nos retirar da zona de conforto em que nos encontramos. O artista lança mão de estética e linguagem cinematográficas acertadas para causar no espectador a sensação que deseja, isto é, de desconforto.

De acordo com Astruc “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema.” E é o que as obras de Cecim realizam. Ele exterioriza as suas vivências, as suas concepções de mundo por meio de suas obras. Não utiliza dos artificios dos filmes sonoros ou das técnicas do cinema mudo. Ele não explica os seus objetos artísticos ou suas ideias, ela as lança por meio das imagens que captou e as transforma em Cinema. Seus filmes são críticas em forma de obra de arte, em formato cinematográfico. São trabalhos de experimentação estética e de linguagem cinematográfica.

Referências

- Astruc, Alexandre (/1948). *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméray-stylo*. Disponível em URL: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>.
- Cecim, Vicente. (2010) *O Vôo do Curau*. Disponível em URL: http://www.lai.fuberlin.de/brasil/veranstaltungsarchiv/archiv/veranstaltungen_2010/entrevista_cecim.pdf.
- Cecim, Vicente. (/1978). *Malditos Mendigos*. [video] Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 17'. Disponível em URL: <https://vimeo.com/35284435>
- Cecim, Vicente. (/1975). *Matadouro*. [video] Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 10'. Disponível em URL: <https://vimeo.com/36382142>
- Cecim, Vicente. (/1977). *Sombras*. [video] Vicente Franz Cecim. Produção Vicente Fraz Cecim. Arquivo Digital, 20'. Disponível em URL: <https://vimeo.com/35335077>

Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues

How does one who hates traveling do ethnographic design? Displacement, collect and empathy in Sebastião Rodrigues

LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, professora, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Centro de Artes (CA); Colegiado dos Cursos de Design. Rua Alberto Rosa, 62, Centro, 96010-770 — Pelotas, RS, Brasil. E-mail: luciaweymar@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva divulgar parte da vida e obra do designer etnográfico português Sebastião Rodrigues. Uma vez que tradicionalmente a etnografia pressupõe deslocamentos físicos e que os relatos indicam que o designer detestava viajar a pesquisa observa, nele, a existência de dois outros modos de deslocar-se, pela recolha e pela empatia.

Palavras chave: Sebastião Rodrigues / design etnográfico / deslocamentos.

Abstract: *The present article aims to divulge part of the life and work of the Portuguese ethnographic designer Sebastião Rodrigues. Since ethnography traditionally presupposes physical displacements and the reports indicate that the designer hated to travel, the research notes, in him, the existence of two other ways of moving, through the collection and through the empathy.*

Keywords: *Sebastião Rodrigues / ethnographic design / displacements.*

Introdução

Ainda é recorrente, em alguns pesquisadores não antropólogos, um imaginário de método etnográfico enquanto aquele que descreve, analisa e interpreta, via trabalhos de campo, apenas as sociedades mais primitivas e que, para tal, o pesquisador deveria se deslocar ao encontro delas. Esse deslocamento para as culturas mais simples remete às longas viagens realizadas no passado e obviamente existem culturas ainda não estudadas, mas, nos dias atuais, a etnografia tem sido muito usada em tribos urbanas contemporâneas. Ao presente texto interessa, principalmente, a questão do deslocamento. Interessa pensar o deslocar-se daqueles designers que buscam melhor conhecer a realidade de seus sujeitos/objetos de pesquisa, ou seja, daqueles designers que dão início ao processo projetual mergulhando na cultura do outro em busca de empatia.

A observação de outras realidades via deslocamentos através de viagens, método no qual se situa este artigo vinculado à pesquisa maior de estágio pós doutoral, é recorrente nas pesquisas sociais. Entretanto, parece haver outros modos de deslocar-se. Por exemplo, um olhar que observa e descreve as sociedades humanas e que prescindem de deslocamento através de viagens físicas: o do designer etnógrafo português Sebastião Rodrigues que representou a portugalidade de seu tempo como poucos (Figura 1). E ele odiava viajar!

1) Deslocamentos de Sebastião Rodrigues: viajar não era com ele

Mas, como faz etnografia quem odeia viajar? Ato contínuo, pesquisamos sua vida e obra nos arquivos da Lisboa e, sobretudo, na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) para a qual realizou inúmeros projetos gráficos e onde, em 1995, foi realizada uma grande exposição individual em sua homenagem, organizada por seu amigo e “discípulo” José Brandão (1995:9, grifo nosso), com o qual tivemos a oportunidade de realizar entrevista, algum tempo depois, sobre a vida e obra de ambos (Figura 2).

Foi com grande entusiasmo que aceitei, por indicação da Associação Portuguesa de Designers, aquilo que se transformou num grande desafio: organizar esta exposição. Em primeiro lugar por se tratar de Sebastião Rodrigues, amigo do coração e quase pai, que admiro em todos os aspectos da sua personalidade: pela sua excepcional sensibilidade e talento, pela sua inteligência, pelo rigor e amor com que sempre desempenhou a sua profissão e, porque não, também pela sua bondade. Depois, por se realizar onde se realiza, isto é, na Fundação Calouste Gulbenkian.

“Bem aventurados aqueles que nunca se afastaram muito da terra onde nasceram.” Assim costumava brincar o designer português Sebastião Rodrigues (1929-1997). Nascido e criado em Lisboa, onde também veio a falecer, Sebastião Rodrigues fez uma única viagem de caráter pessoal para Finlândia, terra de sua esposa, aos trinta anos. Ainda solteiro – mas sempre acompanhado – realizou poucas viagens: ao Brasil, em 1954, lá permanecendo por um ano para a montagem do Pavilhão Português no IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo; a Roma em 1956, de carro, para montagem da representação portuguesa no Congresso das Capitais e, em 1958, a Bruxelas para montar o setor IV do Pavilhão Português na Exposição Universal, em co-autoria com Manuel Rodrigues, com quem trabalhou e dividiu atelier.

De acordo com o escritor e publicitário Orlando da Costa (1995:83),

‘Viajar não era com ele! Pelo contrário’, confirma Vasco Lapa, (...) sua maneira de ser, ao mesmo tempo tímida e ardilosa, e a sua atitude de medo visceral das viagens em geral, e, em particular, das velocidades, das travagens, das curvas e contra-curvas, a sua aversão à promiscuidade dos comboios, atentória da privacidade, etc.

Para o também escritor José Cardoso Pires (1995:13), ‘Sebastião, nascido e criado no Dafundo, era ‘filho de Lisboa’ (sic) e fazia desta expressão uma assinatura’. A cultura instintiva das ruas de sua cidade lhe interessava. Comparado a um gato (Figura 3) pelos amigos, Sebastião Rodrigues admirava o bichano nos telhados lisboetas e, tal qual o felino e tal qual seu ritmo musical preferido – o jazz, julgava-se em um jogo no qual o inesperado e o imprevisito eram característicos (Figura 4).

O arquiteto Sena da Silva (1995:24) afirma que Sebastião sabia que ‘ser culto é ser de um sítio’ pois dele partimos para outras terras levando, dele, o olhar. Sebastião Rodrigues sugeria que as tecnologias de produção de imaginários, como cinema, livros, teatro e música podem voar mais que aviões a jato e fazer-nos regressar a qualquer momento (Sena da Silva considera que é nesse confronto entre o próximo e o distante que encontramos o sentido da cultura); Sebastião Rodrigues decerto concordava que as viagens reais eram úteis, mas atentava, com ironia, à possibilidade de tornarmo-nos “provincianos de Milão”.

Apesar de viajar não ser com ele, Sebastião viajou pelo norte de Portugal e talvez tenha sido de lá, ou de suas tertúlias em Lisboa ou, principalmente, de suas constantes visitas a dois importantes museus lisboetas – o de Arte Popular e o de Etnologia Leite de Vasconcellos (hoje Museu da Arqueologia) – que recolheu, guardou e conservou inúmeros registros visuais: futuras matérias prima de seus trabalhos. E que fez, então, etnografia!



Figura 1 · Retrato de Sebastião Rodrigues por Eduardo Gageiro. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:5

Figura 2 · José Brandão, a autora, e cartaz de Sebastião Rodrigues na parede à esquerda. Fonte: própria.

Para o pesquisador e professor de design José Bártolo (2016:45), mesmo sendo filho de Lisboa, o trabalho de Sebastião “(...) revelava uma dimensão nacional e uma clara atenção e capacidade de interpretação de linguagens internacionais” e considera, igualmente, que suas poucas viagens sempre foram viagens de estudo. Nos museus e em sua estada de seis meses entre 1959 e 1960 no norte de Portugal, com apoio de uma bolsa da FCG, pesquisava símbolos e grafismos relacionados à etnografia portuguesa.

Ninguém como Sebastião envolveu tão seriamente grafismos do património cultural português num trabalho de design erudito; poucos como Sebastião desenharam com tanta vocação autoral, sem descurar a encomenda; e de poucos, como de Sebastião, o trabalho final resulta de um processo tão exploratório e, ao mesmo tempo, tão rigoroso, numa obra que não cessa de renovar-se até o fim. (Bártolo, 2016:48)

2) Deslocar-se através da recolha

Como resultado de seus distintos deslocamentos é recorrente a presença de certos elementos iconográficos criados por Sebastião Rodrigues e frequentemente encontrados no artesanato remoto, nas tipografias e arquiteturas antigas e de *terroir*, etc., (recolhas de raiz popular sem ter nada em vista, ele dizia). Segundo Sena da Silva (1995:24), Sebastião Rodrigues afirmava que todo e qualquer material a ser usado em comunicação é encontrado em todo e qualquer lugar, e sempre pronto a se transformar em produto cultural.

Vai para quarenta e três anos, que quase diariamente, talvez por atavismo, administro, organizo e desenho com a maior parcimónia os mais diversos símbolos, para os dispor da melhor maneira que sei em variadíssimos espaços: além da parcimónia, também utilizo a alegria, um certo olhar, o jogo, e sempre o espírito de serviço tentando que a comunicação (que de comunicação se trata) tenha a mais limpa emissão e a mais clara recepção. (Rodrigues, 1995:89)

O sol, o pássaro, o peixe, a flor, a cruz, o coração, a mão, casas, olhos, barcos, gatos, estrelas, melancias, geometrias: quadrados, círculos e triângulos, elementos totêmicos, letras desenhadas, ou seja, é um léxico que, repetido, deflagrou o estilo pessoal de Sebastião e legitimou a tradição cultural portuguesa sem macular a atitude de um comunicador preocupado com seu público, afinal nunca quis afirmar-se a si próprio (Figuras 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8).

Um de seus maiores estudiosos, Robin Fior (1995:47), considera que Sebastião Rodrigues construiu uma portugalidade pessoal, pois “a busca duma cultura verdadeiramente tradicional foi uma necessidade profissional”. Mas há divergências:

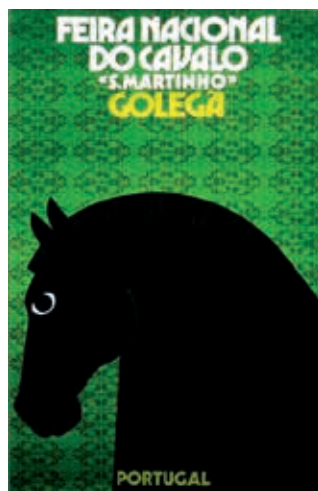
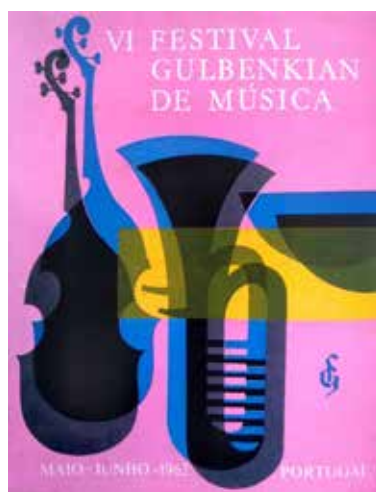


Figura 3 - A figura do gato, tão admirada, 1960
Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:70

Figura 4 - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos ligados ao jazz, 1962. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:58

Figura 5 - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1971. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995, p.152

Figura 6 - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1972. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995, p.203

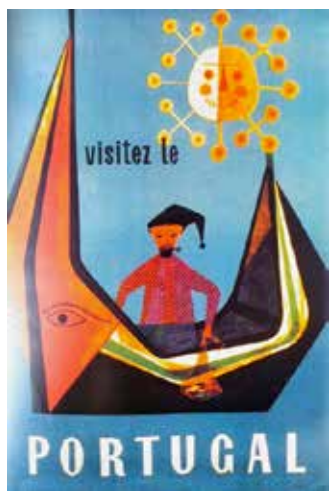


Figura 7 · Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1953. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:37

Figura 8 · Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos (exposto no atelier de JB), 1950. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:15

Figura 9 · Sebastião Rodrigues, Cartazes produzidos para o SNI, 1959-1965. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:53

Figura 10 · Sebastião Rodrigues, Cartaz 25 de abril, 1977. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995:164

Sebastião Rodrigues recolhia elementos, mesmo sem finalidade aparente, pois acreditava que esses elementos iriam mais tarde servir-lhe como mote para as suas criações gráficas. E nestas recolhas há a destacar as de cariz popular, etnográfico e arqueológico, que foi fazendo ao longo do tempo e pelo país fora. No entanto, no que diz respeito a este tipo de elementos, pode considerar-se que a sua recolheção poderia não ser assim tão desprovida de intenção inicial e finalidade previsível, dado que uma considerável parte do trabalho do designer se destinava ao SPN/SNI, com campanhas ligadas ao turismo e à manutenção da ideia de uma portugalidade característica do Estado Novo. (Rolo, 2013, grifo nosso)

É necessário acrescentar ao racional contexto cultural da modernidade portuguesa (em se tratando das identidades e suas representações visuais) as longas décadas de regime ditatorial vividos pela geração de artistas e designers contemporâneos a Sebastião. Ao longo de quase vinte anos Sebastião Rodrigues criou projetos gráficos com fins de propaganda para o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) (Figura 9) do governo de António de Oliveira Salazar, figura de destaque e promotor do Estado Novo (1933-1974), período no qual as representações visuais, em geral, eram ligadas a

(...) uma cultura demarcada por conceitos de 'bom gosto' e 'mau gosto', a que não era estranho um certo 'paladar suíço, na nostalgia da cultura francesa e na tarefa ingrata de inventar um 'estilo português' que pudesse agradar ao Doutor Salazar. (Sena da Silva, 1995:20)

Apesar da sugestão de um design a serviço do regime autoritário é sabido que Sebastião seguiu produzindo design vinculado ao governo português após a revolução que destituiu o salazarismo, em 25 de abril de 1974, inclusive seu cartaz comemorativo para a Revolução, dita dos Cravos, é emblemático (Figura 10). A paixão pelo fazer artístico parece ser mais evidente em Sebastião Rodrigues do que o posicionamento político, conservador ou revolucionário e, na esteira desta opinião, o viés de um depoimento interessa. Depois de analisar os milhares de documentos recolhidos por Sebastião Rodrigues, Cristina Azevedo Tavares (1995:29), mais do que atribuir ao seu trabalho a alegria que o próprio menciona, aposta na palavra “comprazimento”, ou seja, na “satisfação própria ao chegar a uma solução”. A tal alegria resultaria, assim, da “satisfação pela resolução encontrada”.

3) Deslocar-se através da empatia

Certamente a ação de recolher e guardar materiais em seus arquivos, resultante de deslocamentos, impulsionou a criação dos elementos gráficos da obra de Sebastião Rodrigues. Entretanto, para além desta ação parece haver uma espécie

de ética de atuação em Sebastião Rodrigues – na qual igualmente inclui-se a alegria e a parcimônia citadas, que parece impulsionar também a criação de seus elementos gráficos. Referimo-nos ao modo como encarava seu processo projetual. Em outros depoimentos, dele e de colegas de ofício, o acolhimento e reconhecimento dado aos parceiros de projeto é evidente e esta postura, esta “ética”, também é resultante de seus singulares deslocamentos.

Ao considerar que é difícil encontrar em outros designers a compreensão que Sebastião manifestava no trato visual de projetos culturais, Sena da Silva (1995:23) aponta que desde os quinze anos, quando começou a trabalhar em um jornal e ali a fazer pequenos serviços gráficos, Sebastião Rodrigues soube que o produto do design depende das contribuições de parceiros variados em uma cadeia na qual todos os elos são fundamentais e o autor apregoa que é esse conhecimento do ofício que ajuda o profissional em design a dialogar com os variados parceiros de projeto. Sebastião Rodrigues, mestre e aprendiz, sempre afirmava “que nada teria sido possível sem os interlocutores que teve a sorte de encontrar nas instituições em que trabalhou” o que corrobora Sena da Silva (1995:24) quando declara que “o design é sempre a gestão inteligente de um número considerável de solicitações (e de contribuições) de muitos parceiros. Entre conflitos e contradições, quando se encontram os parceiros certos, o design acontece”.

Deste modo, conjecturamos que a inclusão dos parceiros de projeto e o reconhecimento desta inclusão é também um tipo de deslocamento. Um deslocar-se de si, um modo de produzir design empático. É, enfim, um exercício a mais de alteridade realizado por Sebastião Rodrigues para além daquele de guardar em arquivos o que vem de fora, da rua, do outro.

Conclusão

“Desígnios mais ambiciosos: ‘acontecem?’...” (Rodrigues, 1995:19). Sim, acontecem, confirma a comunidade internacional. Inventivo e experimental, homem de cultura e artífice rigoroso e perfeccionista, capaz de reunir diversas profissões em si como a maioria dos modernistas e de entrelaçar distintas linguagens como a pintura, a fotografia e a colagem, assim como as opções formais do abstrato e do figurativo (Tavares, 1995), Sebastião Rodrigues recebeu o Award of Excellence do International Council of Graphic Design Associations e é considerado “o designer gráfico português de maior reconhecimento internacional” (Rosa, 2016:79).

De modo geral, sua obra pode ser descrita como uma busca *parcimoniosa* pelo essencial; síntese gráfica seria a expressão. Contudo, mais especificamente,

nela também aparece o humor, o trabalho, a festa, a simplicidade, a dimensão poética dada ao objeto gráfico e, claro, a paixão. Enfim, aqueles valores associados a pessoas *alegres*.

Referências

- Bártolo, José (2016) "Sebastião Rodrigues, designer da alegria e da parcimónia." In: *Sebastião Rodrigues: O mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX*. (org. Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V.) Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD.
- Brandão, José. (1995) "Apresentação." In: *Sebastião Rodrigues Designer*. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Da Costa, Orlando. (1995) "Uma nota biográfica e duas notas de rodapé." In: *Sebastião Rodrigues Designer*. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fior, Robin. (1995) *Glifo, signo, assinatura, design*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, Pires, José Cardoso. *Lembrança para Sebastião Rodrigues*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Rodrigues, Sebastião. *Falando do ofício*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, 1995
- Rolo, Elisabete. (2013) "Design gráfico e processo criativo: o caso de Sebastião Rodrigues." *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. VI (11) Retrieved from <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=156>
- Rosa, Vasco. (2016) "Alquimista de sinais sensíveis." In: *Sebastião Rodrigues: O mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX*. (org. Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V.) Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD
- Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V. (org.) (2016) "Sebastião Rodrigues: o mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX". Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD
- Sebastião Rodrigues Designer*. (1995) Catálogo da Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sena da Silva, António Martins. (1995) *Designer e alquimista de sinais visíveis*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tavares, Cristina Azevedo (1995). *Dois tempos num tempo só*. In: Sebastião Rodrigues Designer. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.

Nas “ruínas da narrativa”: uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat

*In the “Ruins of Narrative”: an approach about
Lucia Murat’s movies*

GIULIA SOLERA DIAS* & PAULA ALMOZARA**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, mestranda e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas); Centro de Linguagem e Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP, CEP 13087-571, Brasil. E-mail: giuliasd@hotmail.com

**Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP, CEP 13087-571, Brasil. Pesquisadora com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sob o processo no. 2017/17112-7. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar um conjunto de três obras da cineasta brasileira Lúcia Murat a partir da ideia de construção narrativa de memórias. A abordagem e o entendimento sobre a instauração audiovisual de Murat toma como base, principalmente, as noções de “narrativa” e “experiência” expostas por Walter Benjamin em seu ensaio de 1930 intitulado “O Narrador”.

Palavras chave: Lúcia Murat / cinema / narrativa / experiência / memória / ditadura.

Abstract: *The article aims to analyze, in an amplified context, the work of the Brazilian filmmaker Lúcia Murat from the idea of narrative construction. This analysis and understanding of Murat’s audiovisual establishment is based on Walter Benjamin’s notion of “narrative” and “experience” in his 1930 essay entitled “The Storyteller”.*
Keywords: *Lúcia Murat / movies / narrative / experience / memory / dictatorship.*

Introdução

O artigo propõe uma análise e um entendimento sobre a produção audiovisual da cineasta brasileira Lúcia Murat, ex-militante de esquerda opositora do regime civil-militar instaurado com o golpe que depôs o presidente eleito João Goulart no Brasil em 1964.

Lúcia Murat ingressou em 1968 no Movimento Revolucionário Oito de Outubro, conhecido por MR-8, que atuava como grupo de guerrilha urbana. No mesmo ano, os militares instituíram o AI-5, que se constituiu no mais ferrenho dos Atos Institucionais até então impostos pelo governo nos ditos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar e que se estenderam de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, até o final do governo Médici em março de 1974. O lento processo de abertura política inicia-se em 1979 com a promulgação da “lei de anistia” no governo do general João Figueiredo que termina com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985.

Lúcia Murat foi presa em 1971, no ano em que o ex-capitão Carlos Lamarca, uma referência da luta armada e líder guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) também passou a militar no MR-8. A morte de Lamarca, na Bahia, em setembro do mesmo ano, marcou uma progressiva desestabilização dos movimentos de luta armada com subsequentes prisões, e consequentemente com a tortura e o assassinatos de seus membros.

A prisão de Lúcia Murat durou três anos e meio de 1971 a 1974, ficando encarcerada na Vila Militar e na Penitenciária Talavera Bruce, ambos no Rio de Janeiro, e onde Murat conheceu Estrela Bohadana e Jessie Jane (Pedro et al, 2014), ambas ex-militantes cujos depoimentos aparecem no *Que Bom Te Ver Viva* de 1989, primeiro filme da trilogia analisada.

De seus tempos de reclusão é também a história do filme de 2011, *Uma Longa Viagem*, que aborda as memórias sob uma perspectiva sociocultural da época da Ditadura. Por fim, em *A memória que me contam* de 2012, está baseado na reflexão sobre a vida pós regime civil-militar, centrando a história em torno de um grupo de amigos.

Por intermédio desses três filmes da cineasta brasileira procurou-se entender a construção da narrativa *na e pela* experiência e por diferentes perspectivas de como as memórias são (re)elaboradas e (re)apresentadas. Pode-se dizer que na cinematografia de Murat “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1997:201).

Memória e experiência

Benjamin nos anos de 1930, realizou um ensaio intitulado *O Narrador*, no qual reflete sobre as causas da “desvalorização” da narrativa como gênero de construção textual e de conhecimento frente ao romance e a informação, que com os avanços do mundo moderno sobrepujou a ideia de “experiência” como suporte à narração enquanto processo coletivo que sobrevive a partir do fragmento de onde a narrativa se constitui.

Para a pesquisadora Katia Canton, o que Benjamin sugere é uma mudança “feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória” (Canton, 2009:27).

Por sua vez, Beatriz Bessa em seu artigo “As experiências de Walter Benjamin” (2006) estabelece dois vieses para a ideia de memória: a voluntária e a involuntária. O primeiro viés está ligado ao choque que faz referência a vivência na sociedade moderna que trata seus indivíduos a base de estímulos e informações rápidas sem que ocorra a possibilidade de processá-las e experienciá-las integralmente.

A memória voluntária, [...] se relaciona ao desejo de não esquecer, de armazenar informações necessárias às nossas obrigações, funções sociais e necessidades profissionais. [...] É bastante útil para guardar informações, mas não para gerir afetos. (Bessa, 2006:8)

Por mais que essa memória voluntária esteja relacionada ao desejo de não esquecer, o confronto entre vivência/experiência reflete interesses maiores que subjugam a memória dos que não desejam perceber a história, provocando, conseqüentemente, a impossibilidade de se criar uma relação de alteridade.

O segundo viés relacionado à memória involuntária estaria conectada à própria experiência, pois leva em consideração a ação e o movimento e não a mera cronologia dos fatos (Bessa: 2006).

Valendo-se da experiência coletiva e da memória voluntária e involuntária, Murat conta sua história e a de outros companheiros enquanto sobreviventes e apresenta em sua obra as características principais do narrador: contar sua história pessoal sem deixar de levar em consideração a do outro e transformar esses relatos em ferramentas com potencial de transformação. “A natureza da narração tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma função utilitária” (Benjamin, 1997:200).



Figura 1 - *Frame* de uma das sequências "ficcionais" de *Que Bom te ver viva* (1989).
Direção: Lúcia Murat.

Figura 2 - *Frame* do depoimento de Estrela Bohadana no filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

Trilogia

As cenas do filme *Que bom te ver viva* (Figura 1) refletem os embates entre experiência/vivência e memória/esquecimento. A crítica ao descaso de quem fornece as informações - eticamente comprometidos com a verdade (de quem?) - tanto quanto de quem as lê é um reflexo dos vieses mnemônicos.

(Fala da personagem sem nome) Acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página. Ninguém lê nada mesmo até o fim. Muito menos você, não é querido? Você é tão preguiçoso... Talvez se lesse, fosse apenas pensar: “hum, que coisa velha!”. Eu ia ficar muito puta e lhe explicar que não é velho não. Que eu detesto fazer as denúncias, mas que não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não é? (Murat, 1989, 5’12”)

No mesmo filme vemos uma outra característica da narração: deixar que aquele que lê, ou no caso, vê, seja capaz de produzir suas próprias reflexões sobre o tema, dependendo de sua experiência.

No diálogo filmico entre factual e ficcional, a cineasta aborda a memória coletiva pertencente a um pequeno grupo de cinco mulheres que sobreviveram à tortura e a maneira como lidaram com as lembranças do período e os reflexos em suas vidas e de pessoas que as cercam. Os relatos nos mostram a censura pela qual passam ao tentar revelar seu passado e as cicatrizes internas e externas que envolvem, no mínimo, uma falta de interesse da sociedade em tomar ou se dar conta dos acontecimentos.

(Narradora)(extracampo) - Conviver com o sofrimento sem perder, por exemplo, o prazer de pensar. Isto é possível? O prazer esta ai, claro, ostensivo. Mas e o resto?

(Estrela Bohadana) - E o que eu tenho percebido é que quando você se coloca, mobiliza muito as pessoas, né? Ninguém quer ouvir. Ou aqueles que escutam, ficam tão tão mobilizados que gera um certo constrangimento, onde você acaba se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa.

(Narradora)(extracampo) Sobrevive-se, reflète-se, ensina-se. (Murat, 1989, 22’49”)

Na maioria dos depoimentos, como no caso de Estrela Bohadana (Figura 2), as pessoas que convivem com as ex-militantes, sejam amigos e pessoas próximas, sugerem a elas que esqueçam dos ocorridos e que “sigam em frente” ou não queiram ouvir nada a respeito, pois a situação de tortura mostra-se distante de suas realidades, ou mesmo da capacidade ou vontade de entender o que ocorreu no país. Viabilizar uma discussão sobre o tema “torna-se desnecessário”, dando a entender que questões do passado devem permanecer distantes.

Contudo, o filme apresenta como contraponto (talvez mais como um indício de esperança) a fala de um jovem aluno de Estrela que relata a privação que a



Figura 3 · Frame do filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

Figura 4 · Frame do filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

geração de 1965 passou com relação ao acesso aos depoimentos dos torturados, e que começaram a ser revelados apenas em 1979 quando a anistia foi decretada e as histórias foram sendo contadas.

Na coragem que esses relatos de sobrevivência transmitem, há espaço para uma juventude consciente, que busca não manter-se passiva diante dos problemas que os cercam.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. [...] É a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual não representa nem um escândalo nem um impedimento (Benjamin, 1997:215).

Outro depoimento apresentado no filme, é de Maria do Carmo Brito (Figura 3), ex-militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) que foi presa, torturada e posteriormente exilada do país por 10 anos.

Sua experiência também revela o difícil processo de convívio com uma sociedade que não se mostra preparada para enfrentar as narrativas dos sobreviventes, como é possível perceber abaixo, na transcrição de um trecho do filme:

(Fala da personagem sem nome) - No orgulho da mãe, a afirmação visceral de que tudo foi superado. Não interessa sequer se é verdade. No ciclo da vida, a sua filha sobreviveu. Esta é a única resposta que o mundo deve ouvir. E Maria quando se tornou mãe, também entendeu isso. Mesmo que o sofrimento continue. O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo. Um difícil equilíbrio que para quem esta de fora, parece impossível. (Murat, 1989, 14'51")

É nesse embate de memórias que a parte ficcional se mostra essencial. A personagem sem nome, interpretada pela atriz Irene Ravache (Figura 4), faz seu monólogo dentro de casa durante todo o tempo do filme, dando a entender que ela representa a consciência dessas mulheres - seus pensamentos mais íntimos - com relação a uma sociedade que as consideram como ex-terroristas ignorando suas existências como sobreviventes.

(Fala da personagem sem nome) Todos vocês acham que a gente é diferente, só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente, né!?! (risos) As vezes eu também acho... Aqui! Vamo fazer uma coisa! Uma forca pra cada um de nós em praça pública! Pode parar, pode parar! Guardem a minha, pra quando eu tiver 80 anos! Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar! (Murat, 1989, 8'36")

Em seu filme seguinte, *Uma longa viagem*, de 2011, Murat trabalha a memória individual sob a perspectiva de seu irmão mais novo, Heitor, que em uma medida desesperada de seus pais - para evitar sua prisão por estar envolvido com a militância - é mandado para a Europa de onde volta ao Brasil apenas dez anos depois.

O filme, que também mistura documentário e ficção, tem seu roteiro baseado nas perspectivas do que acontecia no Brasil pelas cartas que Heitor enviava a família dos vários países por onde passou.

A partir desses relatos escritos, que compõem a parte dramática do filme, por meio da interpretação do ator Caio Blat e da conversa entre a cineasta e seu irmão, há o desenrolar de uma construção de memórias de Heitor vivendo a efervescência cultural que se iniciou na década de 1960 e continuou até 1970, experimentando uma liberdade que se contrapõe à prisão vivida por Lúcia.

Do cruzamento de narrativas surge um relato histórico que é construído por memórias estruturadas pela experiência da cineasta e de seu irmão.

A narrativa [...] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador (Benjamin, 1997: 205).

Sendo este seu filme mais pessoal, por trazer não somente as cartas de Heitor, mas as imagens de arquivo da família e também a história de seu outro irmão Miguel, Lúcia Murat retrata a forma como a ditadura mudou a vida de sua família, que de uma forma ou de outra, tiveram suas vidas transformadas pelo regime (Figura 5).

Justamente em seu último filme sobre a Ditadura, *A memória que me conta* (Figura 6), a cineasta apresenta um suposto desfecho dessa trilogia e que aborda de maneira não cronológica sua vivência junto de outros companheiros.

Murat sacramenta-se como “narradora sucateira”, a qual é “movida pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido [...] apanha aquilo que é deixado de lado, [...] que parece não ter nem importância, nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Benjamin, apud Canton, 2009: 28).

No filme em questão vemos os principais “legados” da ditadura através de um pequeno grupo de amigos que protagoniza a história: o não direito à memória e à verdade, o sentimento de culpa de quem sobreviveu, o conflito entre a memória coletiva nacional/oficial e a memória individual.

O filme tem como pano de fundo a internação e o coma de Ana, ex-militante que foi presa e torturada, e a ligação de um grupo de amigos, que em torno dos



Figura 5 · Frame do filme *Uma longa viagem* (2011), 11'26". Direção: Lúcia Murat.

Figura 6 · Frame do filme *A memória que me contam* (2012). Direção: Lúcia Murat.

encontros na sala de espera do hospital revelam entre si sentimentos, medos e receios sobre o que a ditadura deixou em suas vidas, demonstrando sentimentos de culpa pelo envolvimento na luta armada, mas principalmente por ainda estarem ali vivos, aguardando que a verdade fosse revelada e suas histórias pudessem adquirir alguma validade: “Duda: Valeu a pena? Ana: Valeu Duda. Só Valeu. O legado que nós deixamos é lindo. E olha que nós vimos as coisas mais cruéis que se podem fazer a um ser humano”. (Murat, 2012, 8’12”)

Conclusão

O relato dos sobreviventes em diálogo com uma memória evanescente dos que desapareceram, dos que tiveram sua vida fragmentada, a partir de onde as ruínas dessa memória subjetiva se apresentam ao coletivo, nos faz refletir sobre um dos motivos que Benjamin no ensaio “O Narrador” (1997) aponta para a necessidade do discurso baseado na vivência e experiência.

Assim, ao mesmo tempo em que Murat foca na narrativa daqueles que permaneceram, ela também, valendo-se da ficção, afirma a problemática e os perigos do desaparecimento ou apagamento da memória. Seu cinema é político, mas não define lados, apresentando formas de poder e em como a sociedade responde a isso. O cinema de modo geral e o de Murat em particular “[...] instala-se como uma possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de um nostalgia transformante”. (Canton, 2009:42).

Referências

- A memória que me contam (2012) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 95min.
- Benjamin, Walter (1997). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 8511120300. Disponível em URL: <https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.
- Bessa, Beatriz de Souza (2006). “As experiências de Walter Benjamin.” *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, [S.l.], v. 5, n. 9, mar. 2006. ISSN 1676-2924. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4778/4269>>. Acesso em: 10 dec. 2018.
- Canton, Katia (2009). *Tempo e Memória*. Col. Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-225-8
- Pedro, Antônio et al (2014). *Cartografias da Ditadura: Penitenciária Talavera Bruce*. Disponível em URL: <http://www.cartografiasdaditadura.org.br/files/2014/03/talavera-bruce_final_f.pdf>. Acesso em: 18 set. 2018.
- Que bom te ver viva* (1989) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.
- Uma longa viagem* (2011) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.

German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira

*German Lorca, a modern adventure in
Brazilian photography*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), departamento de Comunicação. R. Ramiro Barcelos, 2705 – Santana, Porto Alegre – RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O objetivo desse artigo é o de refletir sobre a produção de German Lorca em seu período dito moderno, não esquecendo que as características da modernidade se transformam em “estilo” em seu trabalho e o acompanham até a atualidade, ensejando uma estética própria em seu trabalho. Para classificá-lo no fazer fotográfico/artístico será utilizado o conceito de fotógrafo artista (fotografia expressão) desenvolvido por Rouillé (2009); para categorizar o seu trabalho será utilizada a modernidade fotográfica no Brasil nascida dentro do Cine Foto Clube Bandeirantes (Fabris: 2013; Costa: 1995). Fatorelli (2003), com seu conceito de imagem Cristal também será convocado para qualificar a produção do artista.

Palavras chave: German Lorca / Fotografia Moderna / Nova Visão.

Abstract: *The objective of this article is to reflect on the production of German Lorca in his so-called modern period, not forgetting that characteristics of modernity become “style” in his work and accompany him up to the present, providing a very personal aesthetic to his work. In order to classify it in the photographic/artistic making, the concept of artist photographer (photography expression) developed by Rouillé (2009) will be used; to categorize his work the photographic modernity in Brazil, born within the Cine Foto Clube Bandeirante (Fabris: 2013; Costa: 1995) will be used. Fatorelli (2003), with his concept of Cristal image will also be called to qualify the artist’s production.*

Keywords: *German Lorca / Modern Photography / New Vision.*

Introdução

A modernidade fotográfica, a chamada “nova visão”, chega ao Brasil com certo atraso em relação aos países do continente europeu e norte americano, lugares onde a fotografia, já no início do século XX, deixa de ser mera reprodução de um real e subalterna aos parâmetros da pintura (Pictorialismo) e se torna expressão e exercício de um olhar. É a partir dos anos 1940, do século com a chegada do processo de modernização e urbanização ao país, que as condições sociais e econômicas necessárias se fazem presentes para a eclosão do movimento moderno na fotografia brasileira, deixando a estética pictorialista e o apego ao referente fotográfico para trás. É nesse momento que encontramos o personagem deste artigo, German Lorca, um pioneiro do movimento da fotografia moderna no Brasil.

German Lorca, fotógrafo e artista brasileiro, nascido em 1922 na cidade de São Paulo/SP, hoje com 96 anos e em plena atividade criativa, é um dos personagens principais da aventura moderna na fotografia brasileira. Fotógrafo artista, aquele que, segundo Rouillé (2009: 235-36), “exerce sua arte a parte de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte”, Lorca iniciou sua atividade fotográfica dentro do Foto Cine Clube Bandeirante, fundado em 1939, na cidade de São Paulo. Os membros do fotoclube tinham por objetivo retirar a fotografia do mero *status* de registro documental e colocá-la em um patamar de objeto artístico, esgarçando o tecido fotográfico em novas aventuras experimentais, seja do ponto de vista técnico (objetivas, ângulos de tomada, o desfocado...), seja através de um olhar iconoclasta ao próprio objeto visual. Nasceu então, dentro desse fotoclube, uma escola, a chamada Escola Paulista de Fotografia, reduto da modernidade fotográfica no Brasil. German Lorca foi associado a esse fotoclube entre os anos de 1948 a 1952.

É esse período moderno do artista, mas não apenas ele, o ponto de interesse do artigo aqui proposto. A carreira de German Lorca é longa, abarca cerca de 70 anos de atividade na fotografia aplicada ao universo da comunicação - publicidade e fotografia industrial -, e a expressão artística de fundo autoral. Marque-se que o olhar moderno e expressivo de German Lorca contaminou e contamina todo o seu fazer fotográfico ao longo de sua carreira. A modernidade o persegue e se alarga ao longo desses 70 anos de produção. Os valores plásticos ainda hoje presentes na sua expressão fotográfica apontam para um olhar contaminado que se revela numa visão surrealista e construtiva do espaço, características essas, presentes na modernidade fotográfica brasileira.

1. A Modernidade Fotográfica no Brasil

1. 1. Antecedentes

Antecede a Modernidade na Fotografia brasileira, o trabalho, particular, de Mário de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo em 1922, que apresentou ao Brasil as novas tendências artísticas em voga na Europa. Todavia, nela a fotografia moderna não estará presente, apesar de Mário de Andrade ter conhecimento teórico e reflexivo das possibilidades da imagem fotográfica. Sabe-se que Mário de Andrade teve a oportunidade de conhecer a produção europeia de fotografia através dos trabalhos de fotógrafos como Man Ray, André Kertész, Berenice Abbott, Umbo, entre outros (Fabris, 2013:290). Por meio desses fotógrafos, Mário de Andrade entrou em contato, de acordo com Fabris (2013:290), “[...] com as possibilidades de um novo tipo de visualidade que, frequentemente colocava sob suspeita aquilo que o olho vê [...]”, ou seja, uma nova visão, a afirmação da fotografia como exercício do olhar. É só a partir de 1927 que Mário de Andrade assumirá o aparelho fotográfico e fará algumas experiências de linguagem com o meio. Todavia, esse seu movimento é isolado e somente a partir dos anos 1940 a fotografia moderna deixará esse aspecto particular e adentrará a uma produção expressiva através de pioneiros como Geraldo de Barros (1923-1998), José Yalenti (1895-1967), Thomas Farkas (1924) e o personagem deste artigo, German Lorca (1922).

1. 2. A Fotografia Moderna

O Movimento moderno na fotografia brasileira surge dentro do Cine Foto clube Bandeirante, através de artistas e fotógrafos pioneiros que se rebelaram contra a estética pictorialista que reinava nesse meio. Para fazer arte, tais pioneiros fizeram dos valores fotográficos (principalmente formais e plásticos) sua forma de expressão. Esses pioneiros colocaram em dúvida a fotografia como meio documental de uma realidade já posta, visto ser essa refém de um código, código esse que a transformará em imagem. Tal exercício do olhar apresentará a fotografia documental como representação (apresentação) de um mundo, entre muitos possíveis.

Através de uma espécie de iconoclastia, esses pioneiros inverteram e embaralharam a capacidade mimética do meio fotográfico. Com um olhar autoral e, portanto, subjetivo esses fotógrafos fizeram da fotografia uma matéria moldável para suas expressões artísticas e, desse modo, transformando-a em matéria para a arte. Nas palavras de Rouillé (2008:18), a fotografia agora, para esses fotógrafos, não se coloca “[...] como uma representação, ou seja, a cópia verdadeira de um referente, e sim como uma apresentação, ou seja, um dado

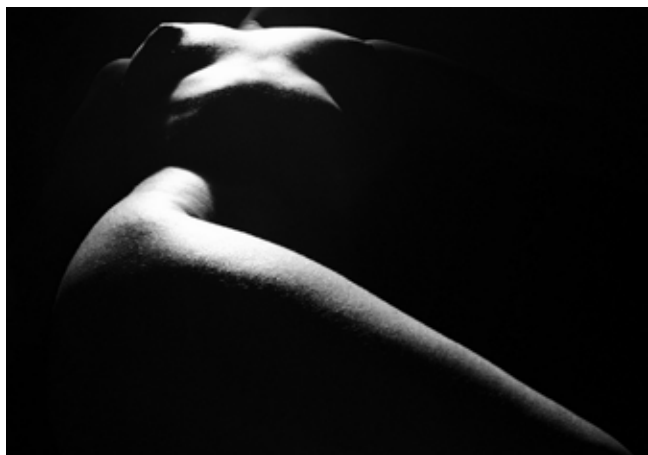


Figura 1 · German Lorca. Nu Negro, 1954. Fotografia.
Fonte: Catálogo da Exposição German Lorca. Mosaico do Tempo/70 anos de fotografia. São Paulo, Itaú Cultural, 2018.

Figura 2 · German Lorca. Apartamentos, 1952.
Fotografia sobre papel, 52 x 35 cm. Doação do artista ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <http://mam.org.br/acervo/2000-057-lorca-german/>.

que apenas remete a si próprio [...]”. Nessa desconstrução do código fotográfico praticada pelos fotógrafos modernos, o real se torna imagem inesperada que exige do espectador da obra reflexão e pensamento.

O modo de construir imagens dos fotógrafos pioneiros, entre eles German Lorca, se alimentou nos movimentos da vanguarda europeia como, por exemplo, o Construtivismo Russo, o Surrealismo, o Abstracionismo, entre outros, os adaptando ao contexto social, econômico e político brasileiro. Então, pode-se dizer que a fotografia moderna no Brasil teve início em meados dos anos 1940, período no qual foram consolidadas ações que colocaram o país em um período de forte desenvolvimento. Houve investimento de capital estrangeiro, expansão do mercado interno, consolidação de uma classe média, crescimento urbano, bem como iniciativas para alavancar o desenvolvimento industrial. No campo artístico, o uso de técnicas como a tomada de vista a partir de ângulos inusitados, as colagens e fotomontagens, o “tremido”, o desfocado, superposições de negativos e exposições múltiplas, enfim, todos os tipos de manipulação, tanto em laboratório quanto no momento da tomada, permitiram fazer do meio uma experiência a serviço da exploração do imaginário e do inconsciente (Bajac, 2005) esgarçando e potencializando a linguagem fotográfica. Pode-se observar tais características na imagem a seguir (Figura 1), produzida por German Lorca, personagem deste artigo.

O enigmático *Nu Negro* foi realizado durante o período em que German Lorca foi membro do Foto Cine Bandeirante. Tal imagem apresenta características da busca formal do artista (comum ao Grupo da Escola Paulista de Fotografia). Seu olhar transformador e inquisidor do real, cria a partir do jogo entre sombra e luz e angulo de tomada, um corpo que explode sua forma original transformado em outro de si mesmo. Tal imagem é um cristal (Fatorelli, 2003) ao expandir, flexibilizar e inquirir os limites do visível, obrigando o observador a um estranhamento que o faz sair de sua zona de conforto e o impele a buscar o sentido de tal imagem que não se ligam obrigatoriamente ao referente original. Nessa imagem, German Lorca realiza aquilo que é próprio da arte: criar o novo, o não esperado, aquilo que amplia horizontes, é múltiplo e mutável, expansível.

2. German Lorca, um olhar moderno

Como observado no desenrolar deste artigo, German Lorca faz parte da geração dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil. Nascido em 1922, na cidade de São Paulo, antes de se dedicar à fotografia, formou-se em Ciências Contábeis pelo Liceu Acadêmico, em 1940. Em 1949, passou a frequentar o Foto Cine Clube Bandeirante onde realizou uma produção experimental com temática



Gonçalves, Sandra Maria Lúcia Pereira (2019, julho) "German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira."



Figura 3 · German Lorca. Pernas, 1970. Gelatina / prata tonalizada. Fotografia sobre papel 48,5 x 40,5 cm (60,0 x 50,0 cm). Fonte: <https://colecaopirellimasp.art.br/autores/104/obra/366>.

Figura 4 · German Lorca, fotografia da série Geometria das Sombras, 2014. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/832251206111751157/?lp=true>

Figura 5 · German Lorca. Aeroporto de Congonhas – Passageiros, São Paulo, SP. 1960. Fotografia. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28985/aeroporto-de-congonhas-passageiros-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 02 de Dez. 2018.

que priorizava imagens do cotidiano da Cidade de São Paulo com sua gente e construções. Todavia, suas objetivas captaram objetos, linhas, formas, luz e sombras como mero exercício formal e plástico. Fosse qual fosse a cena fotografada, o olhar sutil e renovador de Lorca se fazia presente.

Em sua busca de uma nova linguagem, Lorca fez com que a cidade e sua gente, por vezes, tornassem-se insólitas e surreais, como é possível observar na imagem a seguir, *Apartamentos* (Figura 2). A busca formal do artista transparece na geometria precisa criada através da forma arquitetônica e do jogo intenso de luz e sombra. Percebe-se que a linguagem proposta por German Lorca passa primordialmente, pelo exercício da visão, pela percepção de outra realidade presente no banal do cotidiano. Em imagens, como a comentada presentemente, o artista, com sua sensibilidade e poética, expõe o insólito, o incomum e surreal que povoa o cotidiano.

No início dos anos 1950, mais precisamente em 1952, German Lorca abandonou o Foto Cine Clube Bandeirante e abriu estúdio próprio, passando a se dedicar a fotografia comercial e de publicidade. Naquele momento, e no que se seguiu, o mercado de fotografia de publicidade encontrava-se em franca expansão e Lorca responde à necessidade desse mercado onde obteve grande sucesso. Fez isso sem abandonar a fotografia autoral e a documentação da cidade de São Paulo, temas constantes e recorrentes em sua produção. Costa (1995:55), ressalta que “[...] Sua atuação fotoclubista durou poucos anos, tendo marcado, no entanto, o alargamento da experiência moderna.” O estranhamento do olhar frente ao banal, ao cotidiano, foi e continua sendo a grande marca de German Lorca.

Considera-se importante ressaltar a permanência de seu olhar moderno, mesmo após a saída do Foto Cine Clube Bandeirante, e observar que esse olhar transparece mesmo em seus trabalhos publicitários. Em uma sessão fotográfica para a produção de uma imagem para a publicidade de meias de seda femininas, German Lorca realizou a fotografia *Pernas* (Figura 3). Tamanho foi o sucesso dessa imagem, que hoje é considerada como obra artística de Lorca. Percebe-se nela toda a herança construtiva e surrealista presente na obra mais autoral do artista. Há na imagem um contraste entre as pernas da modelo e as pernas da mesa, contraste tanto de materiais (orgânico e inorgânico) como contraste tonal que salienta e antagoniza ambas as formas: pernas da modelo/pernas da mesa.

Ressalta-se que German Lorca nunca esteve preso a temas ou técnicas fixas. Lorca cria suas composições para além do que vê e faz isso de forma descomplicada. De modo geral, mas não unicamente, trabalha com filme preto e branco, ISO 100, objetiva normal e também a objetiva grande angular. Possui

câmeras fotográficas dos mais diferentes formatos. Com esse material e olhar aguçado cria formas de intenso impacto visual (German Lorca – Enciclopédia Itaú Cultural). Pretensamente realistas, suas imagens questionam essa mesma realidade. Em sua produção autoral, registrou objetos, pessoas e paisagens da cidade de São Paulo dos modos mais variados. Jogando com a luz e a sombra, superposição de negativos, cortes, ângulo de tomada, Lorca inventou mundos que colocaram em xeque a referência fotográfica, seja no estranhamento do comum, seja em suas experiências em laboratório onde realizou sobreposições e solarizações. Interessante ressaltar que um dos últimos trabalhos de German Lorca, 2017, foi realizado com um *smartphone*. Trata-se de retratos de amigos e conhecidos que foram expostos no Museu da Imagem e do Som em São Paulo. Em entrevista a Christian Carvalho Cruz (2017) o artista diz sobre esse último trabalho: “[...] Usar o celular foi fácil. Coloquei num tripé. Ia batendo papo e tchum, tchum, tchum, disparava no controle remoto [...]”. Para Lorca tudo parece e é simples.

2. 1. Experiências imagéticas de German Lorca

Como mencionado no início, o foco de interesse deste estudo centra-se na produção moderna de Lorca, contudo sem esquecer que a modernidade é marca constante ao longo de toda sua trajetória na fotografia brasileira. O olhar surpreendente, intuitivo, inquieto e expressivo do artista considerado vanguardista nos anos 1940/50, continua a sê-lo na atualidade. Lorca produz, ainda hoje, uma fotografia que se faz atual no quadro da produção da arte contemporânea. Com uma estética particular, seu olhar atento ao que o cotidiano e o banal têm a lhe oferecer transforma em imagens surpreendentes e atemporais, por exemplo, sombras projetadas por móveis no interior de sua casa, como se observa na imagem a seguir (Figura 4), pertencente à série *Geometria das Sombras*, realizada em 2014. Tal imagem surpreende o observador interessado que é fisgado por essas formas intrigantes, construídas no jogo entre a luz e a sombra. Essa imagem embaralha o já visto e propõe o não visto. Esse trabalho, por acaso, foi realizado com uma câmera Leica digital.

Dando prosseguimento a sua produção à época do Cine Foto Clube Bandeirante, ou próximo a ela, visto a datação não fazer muito sentido para a verve modernista de Lorca, observa-se a imagem *Aeroporto de Congonhas – Passageiros* (Figura 5), realizada em 1960. Nela podem ser percebidos vultos humanos em contraluz. Tais vultos, identificados por meio da legenda da imagem, assemelham-se a espectros. Desfocados, contra um fundo estourado e delimitado por linhas horizontais e verticais, estilizam qualquer relação com a realidade.



Figura 6 · German Lorca. *Círculo de Cavalinhos*, 1949. Impressão sobre papel prata/gelatina, 31x29.5 cm. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/circo-de-cavalinhos-ou-carrosse>

Para a compreensão da imagem, o observador é levado a abandonar sua zona de conforto e encarar, talvez, seus próprios fantasmas e encenações. Cristalina, multifacetada essa imagem esgarça as expectativas do que seja um terminal de passageiros em um aeroporto. O que se observa mais uma vez, é a potência criativa de German Lorca, sua capacidade de surpreender e fazer surgir o novo.

O mesmo se observa na imagem *Círculo de Cavalinhos* (Figura 6). O corte preciso da cena, o ângulo de tomada ligeiramente em contra picado, o contraste figura fundo provocam uma desterritorialização da cena original de um parque de diversões infantil. Fantasmagóricos, os cavalinhos antes presos no círculo que os ligava uns aos outros possuem agora paralelas e diagonais que os mantêm suspensos no ar. O que se tem mais uma vez é o colocar em questão o estatuto realista outorgado à fotografia. Como afirma Fabris (2013:326), a fotografia de Lorca “[...] propõe ao espectador um confronto com ideias arraigadas a respeito da representação [...]”. Encenação e composição estruturam as cenas captadas pelo artista em seu jogo de colocar a mostra o ilusório de imagem fotográfica. Por meio de um olhar que estranha tudo que vê, o espectador de seu trabalho é levado a duvidar, desencadeando uma desconstrução de seu próprio olhar.

Conclusão

German Lorca, como se teve oportunidade de observar, é praticante de uma fotografia dita expressiva, aquela que, segundo Rouillé (2009) não se encerra no aspecto material e documental da coisa retratada, mas vai além dela; a referência fotográfica torna-se apenas um álibi para a construção imagética. Falsamente documentais essas imagens almejam outros universos cristalinos. Tais imagens possuem as características da Imagem Cristal (Fatorelli: 2003) - aquela onde a relação com a referência não é o que prevalece e importa, mas sim o que inspira a novas e diferentes leituras; imagens abertas a múltiplas e diferentes temporalidades.

O artista German Lorca, para sempre moderno, concebe um campo expandido de criação imagética que se revela nos seus 70 anos de fotografia. Desde sua inserção inicial no ambiente fotoclubista, passando por sua entrada no mercado da fotografia comercial e publicitária até o momento atual, Lorca cria nos interstícios, entre as brechas do visível, para desvelar sua visão peculiar e inquiridora do mundo. Sua fotografia, de cunho profundamente autoral, além de potente e impactante, demonstra que a arte fotográfica de German Lorca veio para ficar.

Referências

- Bajac, Quentin (2005). *La Photographie. L'époque Moderne 1880-1960*. Paris: Gallimard. ISBN: 2070300692
- Costa, Helouise (1995). *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN: FUNARTE. ISBN: 85-85781-14-9.
- Cruz, Christian Carvalho (2017). *O bailarino da Fotografia: German Lorca faz 95 anos de idade, 70 de fotografia: e continua dançando*. [Consult. 2018-12-12] Disponível em URL: <https://medium.com/christian-carvalho-cruz/o-bailarino-da-fotografia-a80d5e2369d2>
- Fabris, Annateresa (2013). *O Desafio do Olhar e artes visuais no período das Vanguardas Históricas, volume 2*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-660-7.
- "Foto Cine Clube Bandeirante" (São Paulo, SP) (2018). *Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. [Verbete da Enciclopédia]. ISBN: 978-85-7979-060-7 [Consult. 2018-12-29] Disponível em URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/fotocine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem: entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Itaú Cultural (Org.) (2018). *German Lorca: mosaico do tempo: 70 anos de fotografia*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-109-3
- Rouillé, André (2008). *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa. ISBN: 978-85-7740-035-5
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6

Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz

Other modes, other narratives of the figurative landscape in the contemporary micro-paintings of João Paulo Queiroz

LEONARDO CHARRÉU*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Portugal, artista visual / Arte Educador.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, e Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: leonardo.chareu@gmail.com

Resumo: Propõe-se neste texto uma análise das últimas obras de João Paulo Queiroz (n.1966). Tratam-se de várias séries de pequenas pinturas executadas a pastel de óleo sobre papel de pequeno formato. A partir das exposições realizadas da galeria de arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016) e na Sala da Grande Guerra do Museu Militar de Lisboa (2017) procura-se definir e aclarar os conceitos subjacentes a uma prática de pintura, que denominamos de “sistemática”, cujas vicissitudes (do seu próprio processo, dos tempos e lugares em que foram produzidas e exibidas) parecem exceder o que estas pequenas pinturas poderão ingenuamente sugerir.

Palavras chave: Pintura / paisagem / lugar / sistematicidade.

Abstract: This text proposes an analysis of the latest works by João Paulo Queiroz (b.1966). These are several series of small paintings executed on oil pastels on small paper formats. From the exhibitions held at the Art Gallery of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (2016) and at the Great War Room of the Military Museum of Lisbon (2017), the aim is to define and clarify the concepts underlying a painting practice, which we call “systematics”, whose vicissitudes (of their own process, of the times and places in which they were produced and exhibited) seem to exceed what these little paintings may naively suggest.

Keywords: Painting / landscape / place / systematicity.

Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos
É um olhar para baixo que nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
Insignificante que eu me criei tendo
(...)

Ainda não entendi porque herdei esse olhar para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
Coisinhas do chão (...)

Barros, Manoel de (2009:27) *Retrato do artista enquanto coisa.*

Introdução

A exposição de pintura realizada no Museu Militar de Lisboa, em 2017 (9 mar. a 30 abr.) por João Paulo Queiroz (João Paulo Queiroz) intitulada de “*Entre o céu e a terra*” precedida por outras exposições realizadas anteriormente, na galeria de arte da FBAUL, denominada “*Cem vezes uma árvore*” (11 fev. a 7mar. 2017) e no âmbito do próprio congresso CSO 2016, denominada “*Dias a fio*”, foram os polos catalisadores da escrita desta proposta. Acresce o interesse do autor deste texto pela temática genérica da paisagem e pelos processos criativos e conceptuais que, não só gravitam à sua volta, como também podem partir da paisagem como pretexto para a discussão de processos inerentes à própria prática da pintura.

As “coisinhas do chão”, como compõe o poeta brasileiro Manoel de Barros, na pintura de João Paulo Queiroz, deixam de estar situadas sob os nossos pés para se posicionarem mais à frente do nosso olhar, adquirindo a “forma” canónica de paisagem, quando passamos, ocularmente, de um certo modo *zoom* (das coisas mais próximas) para um modo *landscape* (das coisas relativamente mais distanciadas) João Paulo Queiroz sugere esse “olhar para baixo” a deslocar-se mais para a frente, numa oscilação que já não é apenas o do ponto de observação do pintor, mas o da própria natureza dos conceitos subjacentes que, por via da paisagem, se buscam movimentar.

Uma proposta singular de resignificação da paisagem, na contemporaneidade, parece ter sido o desafio a que João Paulo Queiroz tem dado (porque o projeto ainda está em processo) uma *resposta* curiosa e merecedora de atenção. Isto porque a paisagem tem surgido, em muitos momentos da história da arte, como a temática fundamental para uma espécie de resgate da pintura dos becos sem saída para onde foi empurrada pela voragem experimentalista modernista e pela crença que o abstracionismo seria um corolário lógica da sua evolução. Longe de julgar os méritos dessas derivas que a teoria da arte definitivamente

caucionou, interessa-nos entrever que desígnios e linhas de fuga podem hoje subtrair-se de um projeto de pintura paisagística proposta nos moldes sugeridos por João Paulo Queiroz.

1. Uma determinada ideia de *paisagem* e de *lugar*

A paisagem tem-se expandindo nos últimos tempos constituindo-se, simultaneamente, como suporte e meio artístico, superando assim o seu anterior papel de mero referente temático (Piteira, 2017).

Em certa medida, não só recupera uma certa centralidade que já chegou a ter no panorama das artes visuais, como se permite inclusive a novas e vibrantes interdisciplinaridades, cavalgando a tendência atual de uma certa mestiçagem e hibridez em muitos campos do saber que já não se podem explicar, afirmar e muito menos justificar-se epistemologicamente a partir de um posicionamento purista e unidisciplinar.

As novas dimensões a que acedeu a paisagem cruzaram-na com outras disciplinas, originando distintas problemáticas ou ressuscitando aquelas que se encontravam inibidas na sua fundação moderna, não cessando desde então de produzir conhecimento com impacto directo em muitos âmbitos disciplinares e em especial nas práticas artísticas contemporâneas (Piteira, 2017:83)

Paisagem e lugar, ainda que ambos os termos se refiram a algo geográfica e espacialmente definido, não são uma mesma coisa (Cauquelin, 2002) e há elementos diferenciadores subtis nesses dois conceitos que são, naturalmente, intermutantes. Uma paisagem passa a lugar e um lugar a paisagem quando intencionalmente são acrescentados elementos ou qualidades simbólicas e (ou) afetivas à sua representação, gerando novas narrativas que também relaciona, quer a paisagem, quer o lugar, de novos modos, com quem os observa. A coexistência dos dois conceitos numa mesma representação também é possível quando antevemos determinadas características processuais e estéticas que conseguem subtrair, quer a paisagem, quer o lugar, de determinadas tendências primárias relacionadas com simples classificações *taxonómicas* da iconografia que se observa. Resumindo, se o que se representa tem elementos naturais, árvores, colinas, linha de horizonte, céu e nuvens, classifica-se *tout court* como paisagem. No entanto, perguntamo-nos, se entrevermos, uma clara dimensão projetual, e não menos óbvias derivas conceptuais, se deveremos continuar comodamente a classificar como paisagem uma proposta que se propõe, enquanto *projeto* e, nesse *projeto*, considerar a própria paisagem como um pretexto para chegarmos a algo mais. Talvez a outros *lugares* paisagísticos, espécie de

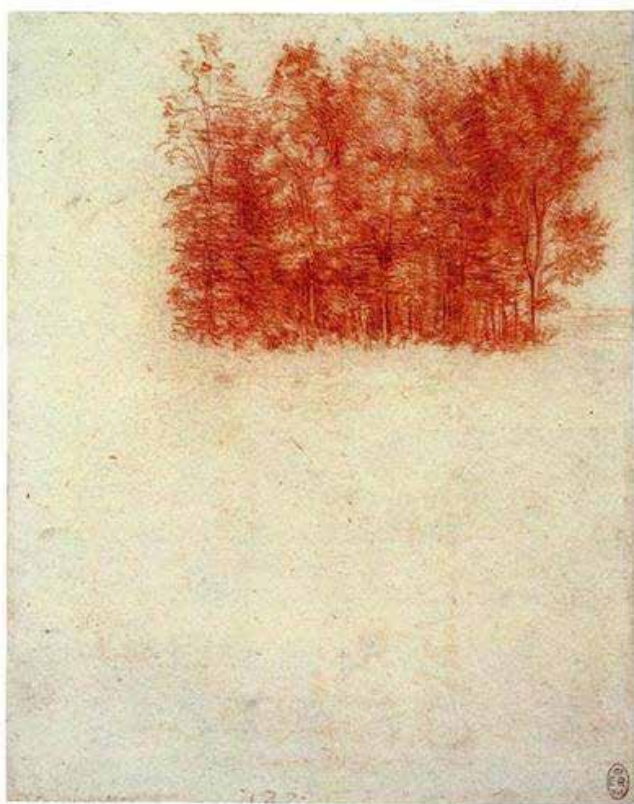


Figura 1 · Leonardo da Vinci, *Arvoredo*, sanguínea sobre papel, 19.1 x 15.3 cm, ano 1500, Royal Collection Windsor. Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912431/recto-anbspstand-of-trees-verso-a-tree>.



Figura 2 · João Paulo Queiroz, *27-08-09-c.*, pastel de óleo sobre papel, 2009. 21x 29 cm aprox.

Figura 3 · João Paulo Queiroz, *29-08-10-a.* Pastel de óleo sobre papel, 2010. 21x 29 cm aprox.

Figura 4 · João Paulo Queiroz, *30-08-11-b.* Pastel de óleo sobre papel, 2011. 21x 29 cm aprox.

Figura 5 · João Paulo Queiroz, *29-08-13-a.* Pastel de óleo sobre papel, 2013. 21x 29 cm aprox.

fantasmata, que a própria natureza parece gerar. Cauquelin sublinha a ideia de paisagem enquanto projeto como fundamental para uma sua “outra” definição conceptual:

Para que eu tenha consciência de que se trata de um projeto, que esta paisagem é construída pela sua definição, é necessário de que alguma coisa soe, que isso não seja evidente, que de repente, ocorra uma perturbação (Cauquelin, 2008:77)

Apesar das influências dos estudos e esboços rápidos realizados pelos artistas ao longo de toda a história da arte, como é um bom exemplo o desenho de Leonardo de Vinci (Figura 1), hoje também muito popularizados pelos atuais urban sketchers (em desmesurado crescimento em Portugal), a paisagem perence, de pleno direito, a um *corpus matter* estruturante das artes visuais que importa ainda explorar sobre outras perspetivas, inclusive, as de exercício didático permanente, que não são, para já, as que são do interesse do presente texto.

A visualidade que nos é dada a experimentar por João Paulo Queiroz (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) não pode, conseqüentemente, ser definida por uma qualquer definição rasa e literal de paisagem a que qualquer olhar distraído e imediatista, parece convidar-nos a fazer, como sublinhou recentemente Susana Piteira a partir de Javier Maderuelo (2005):

Trabalhar com a paisagem, ou a partir dela, pode carregar hoje a banalização com que este termo foi incorporado na linguagem comum. As conseqüências da sua utilização abusiva levaram a uma extensão do termo, que amplia os seus múltiplos significados a uma expansão conceptual que lhe desvirtuou o sentido e o conteúdo originais (Piteira, 2017:88-9).

Requer-se, então, uma análise dessa *perturbação* atrás considerada por Anne Cauquelin. Ela parece-nos existir quando nos apercebemos da importância das outras dimensões meta-iconográficas, incluindo as expositivas e comemorativas (o Museu Militar, a efeméride dos 100 anos do final da Grande Guerra de 14-18, etc.), para a interpretação das representações de paisagem sugeridas por João Paulo Queiroz, não esquecendo, em particular, uma espécie de *vibração telúrica* do lugar real (Valinhos, Fátima) de onde foram tomadas essas vistas de forma sistemática e quase obsessiva.

2. Processo Pictórico: repetição e sistematicidade

A pintura de João Paulo Queiroz sendo “só” de paisagem, aparentemente nada ambígua, compositiva e cromaticamente multifacetada, pode no entanto ser analisada a partir de outras perspetivas não formalistas, ligeiramente diferenciadas,



Figura 6 · João Paulo Queiroz, *08-08-14-d*. Pastel de óleo sobre papel, 2014. 21x 29 cm aprox.

Figura 7 · João Paulo Queiroz, *28-08-15-a*. Pastel de óleo sobre papel, 2015. 21x 29 cm aprox.

Figura 8 · João Paulo Queiroz, *04-08-16-e*. Pastel de óleo sobre papel, 2016. 21x 29 cm aprox.

Figura 9 · João Paulo Queiroz, *06-09-17-e*. Pastel de óleo sobre papel, 2017, 21x29 cm aprox.

que fazem deslocar o nosso foco para outras direções não vislumbradas no início das nossas reflexões. E por conseguinte para outras narrativas. Se, por um lado, parece continuar uma tradição das chamadas “séries” pictóricas cujo melhor exemplo encontramos na obra de Monet (“As medas de feno” de 1840, “A catedral de Rouen” de 1890, etc.), em que o artista pinta sempre a mesma paisagem a diferentes horas do dia, por outro lado, apresenta aquilo que entendemos ser uma espécie de constituinte conceptual importante da globalidade desta proposta pictórica de João Paulo Queiroz. Como refere Ilídio Salteiro:

Apesar do género paisagem ser o motivo comum com aqueles artistas oitocentistas, o processo artístico de Queiroz é diferenciado pelo carácter repetido, reflexivo, peregrino, vinculado ao lugar, performativo também e, portanto, desafiador de normas instituídas. (Salteiro, 2017:18).

Neste processo falamos do que pode ser considerado o uso de uma *prática sistemática* (o mesmo formato normalizado A4) embora diferenciada (todas as paisagens são enquadramentos únicos) de um estudo exaustivo, realizado desde há uns anos a esta parte, sobre um micro “universo” paisagístico de apenas cerca de 300 metros quadrados (será mais ou menos a área aproximada de um apartamento T4 de luxo) situada nos Valinhos, cercania de Fátima, nas fraldas da serra dos candeeiros, no centro de Portugal (há quem diga do mundo!).

Este espaço vital do artista, que reforça também uma certa dimensão performativa da sua proposta, está geograficamente identificado (por via das dúvidas) 39° 37' 06" Norte e 8° 40' 04" Oeste. A revelação pelo pintor dessa localização precisa (Salteiro, 2017:18) não é inocente e deve ser vista no quadro do rigor que caracteriza esta abordagem processual a que não é também alheia uma certa gestão disciplinada do tempo da realização/experimentação, mais própria das experiências científicas de largo espectro temporal (das observações da biologia, dos ciclos das vidas de determinadas espécies vegetais e animais, por exemplo) do que de um processo de criação artística, em regra, quase sempre mais espontâneos e fugazes.

Desde 2005, já terão sido realizados mais de meio milhar (!) de micropinturas (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7). Em média, 8 por cada dia de trabalho de todos os meses de agosto, desde o ano atrás referido. O rol de exposições já resultantes deste processo cujos títulos são: *Loca do Anjo*, *Perto de Ti*, *Evidências*, *Luz e Pó*, *Dias a Fio*, *Cem vezes uma árvore* e, a última, *Entre o Céu e a Terra*, revelam “cumplicidades” e um modo de ser/estar que vai muito para além dos aspectos que extraímos da pintura enquanto “estudo” e experimentação artístico-científica. Legitimar-se-iam, portanto, outras narrativas que não podem ser

abordados no escopo regulamentado e limitado (a quantidade de caracteres!) deste texto. Vislumbra-se, também, uma espécie de procura por um espaço vital que está “incluído” no projeto por direito próprio – esses 300 metros quadrados de mata mediterrânica - e, para além do mais, constituindo igualmente um espaço “laboratorial” de experimentação plástica pretexta da paisagem.

3. A lógica instalativa: as partes não funcionam separadamente

As micropinturas de João Paulo Queiroz deixam ver, quase sempre, uma mancha do papel cru (cartolina negra) onde é registado o dia de realização do trabalho, e um letra alfabética que o ordena quanto à sua realização no dia (Cf. Figura 3 e Figura 4), por vezes com os números dispostos em arco, como de um velocímetro de um automóvel ou da secção de um relógio se tratasse. Pois que também é de tempo (e de uma tentativa de, plasticamente, o domesticar) que também se trata aqui. Por isso, estas micropinturas não funcionam separadamente em termos expositivos. O todo expositivo será sempre formado pela soma das partes. A disposição sequencial dos trabalhos:

Nos desvinculam das análises naturalistas e nos impulsionam para a prospeção do sentido de cada imagem, uma ao lado da outra, sequencialmente, nas quais é possível perceber o carácter instalativo e íntimo do “atelier da paisagem” e o desempenho de performances vividas longamente em contacto próximo e direto com a natureza e arte (Salteiro, 2017:12).

Como um catálogo de cores e nuances lumínicas (poderia também ser de cheiros silvestres se a pintura pudesse ter artes mágicas de os capturar) esta proposta e metodologia de trabalho requer repetição (e posteriormente *instalação*) e não consegue sobreviver na unicidade típica das obras de arte. Aqui a unidade não forma o todo. Esta pintura tem o poder da fixação de uma “verdade” que se busca e que se julga escondida, algures, na natureza e, embora para muitos possa parecer um desiderato demasiado romântico para os tempos que correm, precisamos de conteúdos filosoficamente sólidos que deem outros sentidos à pintura e às narrativas que dela se podem desenvolver.

A visualização de um local pitoresco, independentemente da forma como é organizado pelo artista, confere àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece. As palavras parecem mentir, a imagem, essa, parece fixar aquilo que existe (Cauquelin, 2008:70).

Apesar da afirmação de Cauquelin parecer secundarizar as palavras e o texto relativamente à imagem, diminuindo e menorizando as narrativas e o discurso



Figura 10 · João Paulo Queiroz.
Fotografia da série *Evidências*, Valinhos, Fátima, 2016. Prática sistemática, sequenciada e multifocada da pintura de paisagem.

que se podem desenvolver a partir da pintura, também nos parece claro, que a imagem *per se* não permite o desenvolvimento de uma teorização mínima julgada fundamental para a constituição de um campo de saber e *conhecimento artístico* humano. Sabemos e conhecemos pela arte (não verbalmente) mas também (verbalmente) pelo discurso que se desenvolve a partir dela.

Conclusão

O trabalho de João Paulo Queiroz, tal como o de Monet há mais de 100 anos atrás, exemplifica uma espécie de sistematicidade investigativa que é possível incutir à própria pintura enquanto processo de entendimento, mais sensível que racional, da paisagem que, só aparentemente, parece ser repetição, neste projeto de largo espectro em elaboração contínua desde 2005.

Mas se a perspectiva da “pintura enquanto pesquisa” de Monet incidia basicamente sobre o estudo do binómio luz/tempo nos corpos (no caso acima referido, feno e pedra) fator essencial na estética paisagística impressionista e pós-impressionista de há mais de um século atrás, os trabalhos de João Paulo Queiroz, a pastel de óleo (técnica em desuso, logo, uma espécie de provocação) sobre cartolina preta de formato A4, são bem o testemunho de uma outra complexidade que se escapa da esfera dessa arte que lança um olhar científico físico-ótico sobre a natureza para uma outra esfera que costura relações que já são de uma outra ordem, onde a dimensão simbólica da temática (e do lugar onde foram realizados as pinturas: Valinhos, Fátima!), se misturam numa espécie de turbilhão final, ampliados pela própria seriedade e gravidade do lugar de uma das exposições mais recentes (a *Entre o Céu e a terra* realizada sala da grande guerra de 1914-1918, do Museu Militar). Tempos coincidentes evocados (1917) de aparições miraculosas a um grupinho de crianças que pastoreavam tranquilamente as suas ovelhas por entre pedras calcárias e os arbustos generosos do maquis mediterrânico.

A muitos destes estudos de João Paulo Queiroz não falta esse último raio luminoso do dia disparado subtilmente sobre o tronco de uma árvore, esse lugar de poiso de uma visão divina que marcará em definitivo o final da segunda década do século final, redefinindo e recriando a geografia, absolutamente rural daquele lugar. Tão rural e, ao mesmo tempo, tão natural, que parece que em muitos destes trabalhos expostos, a natureza vai reclamando (de novo) o que outrora fora lugar de cultivo de subsistência daquelas comunidades meio serranas. No fundo, uma visão sensível de fragmentos do que é hoje esse Portugal interior abandonado ao pasto sazonal dos incêndios de verão.

Trata-se de uma paisagem falsamente bucólica, que a pintura de João Paulo

Queiroz convida a olhar de um outro modo, não identificando a (beleza da) paisagem enquanto tal mas procurando outros entendimentos, inclusive a partir do que nos pode dizer o nosso corpo naquela sala expositiva do Museu Militar, esmagadora, imponente e cheia de história.

No *projeto* "in progress" de João Paulo Queiroz mais até do que dominação do homem pela natureza, vemos a tradução de "uma percepção individual que revela mais o pintor, e a sociedade em que este vive, do que a natureza das paisagens" (Corne, 2009:13 citado por Piteira, 2017:89). Mais do que "a sociedade em que este vive", substituiríamos antes, por mais "o(s) tempo(s) em que este vive".

Estas micropinturas, são testemunho desse tempo denso, porque profundamente vivido e, por isso mesmo, irrepitível. Nos Valinhos, como afirma o artista "há um sentir fundo, que vem de baixo, humilde e certo" (Queiroz, 2017:8) o que justifica a introdução poética com que decidimos abrir este texto e que talvez, em definitivo, ultrapasse (por baixo) toda a teórica posterior à realização da obra que costuma alimentar a academia.

Referências

- Barros, Manoel de (2009) *Retrato do artista enquanto coisa*. Rio de Janeiro: Record.
- Cauquelin, Anne (2002). *Le Site et le paysage*. Paris: Presses Universitaires de France. ISBN 2-13-052521-0
- Cauquelin, Anne (2008). *A invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1.
- Corne, Eric (2009) *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Coleção Berardo. ISBN: 978-989-8239-09-9.
- Maderuelo, Javier (2005). *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada. ISBN 84-96258-56-4.
- Piteira, Susana (2017). "Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro." *Revista Gama, Estudos Artísticos*, ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725, 5 (9), 82-92.
- Queiroz, João Paulo (2017) *Entre a terra e o céu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. ISBN: 978-989-8771-72-8
- Salteiro, Ilídio (2017). "O lugar na pintura de João Paulo Queiroz" In Queiroz, João Paulo. (2017). *Entre a terra e o céu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. ISBN: 978-989-8771-72-8. (pp.9-28).

A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J. Borges e Samico

Woodcut in the cordel literature: from the popular to the erudite in the works of J. Borges and Samico

FABIO SAPEDE*

Artigo completo submetido a 03 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, gravurista.

AFILIAÇÃO: Fundação Cultural Cassiano Ricardo de São José dos Campos. Av. Olivo Gomes, 100 — Santana, São José dos Campos, São Paulo, Brasil. E-mail:fabio@deetsr.art.br

Resumo: A literatura de Cordel e a xilogravura popular se aliaram no início do século XX no Recife, Pernambuco e acabou tornando-se uma das mais importantes mídias de comunicação do país. Com o enorme crescimento de tiragens e títulos, muitos entalhadores foram surgindo, alguns deles se tornaram artistas de repercussão internacional. Outros, mais eruditos, aproveitaram-se das temáticas associadas a esse enorme imaginário, e apoiaram suas obras nessa fonte. O presente trabalho traça um panorama de dois artistas que de alguma forma tiveram forte ligação com o Cordel, são eles J. Borges e Samico.

Palavras chave: literatura de cordel / folhetos / xilogravura.

Abstract: *Cordel's literature and popular woodcutting allied in the early twentieth century in Recife, Pernambuco and ended up becoming one of the most important communication media in the country. With the huge growth in print runs and titles, many carvers were emerging, some of them becoming internationally acclaimed artists. Others, more erudite, took advantage of the themes associated with this enormous imaginary, and supported their works in that source. The present work traces a panorama of two artists that somehow had strong connection with the Cordel, they are J. Borges and Samico.*

Keywords: *corde'l literature / leaflets / woodcutting.*

Introdução

A chamada literatura de Cordel ou “folheto”, como preferem os puristas, representou um dos maiores e mais importantes fenômenos literários brasileiros. Num país com enormes desigualdades regionais, esse fenômeno aconteceu precisamente em sua região mais pobre e menos letrada: o Nordeste. No século passado, a literatura em verso associada à xilogravura retratava com riqueza de detalhes as crenças e valores do sertão nordestino. Segundo Câmara Cascudo, a cultura e forma de vida nesta região brasileira se mantiveram preservadas por, pelo menos, dois séculos: “A vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX.” (Cascudo, 2012).

O Nordeste, com seus mais de 60% de analfabetos em suas regiões rurais, foi o terreno fértil para a poesia popular. A linguagem simples, versos rimados, impressão rudimentares, especialmente desenvolvida para ser lido em voz alta, ganhou o coração da população mais simples. A audiência destas formas de narrativa popular atingiu números impressionantes em meados do século XX, chegando a um público de 30 milhões de pessoas: cerca de 1/3 da população brasileira. Numa região rural praticamente sem infraestrutura, com escassez de tudo, sem mídias de informações disponíveis, os folhetos eram muito mais que ficção, explorava também temas jornalísticos (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

Segundo Jeová Franklin, o poeta Delarme Monteiro Silva afirma ter vendido no primeiro dia 40 milheiros da reportagem sobre A Morte do presidente Getúlio Vargas, enquanto os maiores jornais da região raramente registravam edições diárias superiores a 10 mil exemplares (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

O comércio dos folhetos era normalmente realizado pelo próprio autor, em lugares de maior aglomeração popular, como feiras, festas religiosas, etc. O vendedor portava uma pequena mala, que aberta, expunha seus folhetos. Em seguida, os poemas eram cantados publicamente sem acompanhamento musical. Os compradores, muitas vezes analfabetos, levavam os folhetos para suas casas, onde alguns letrados procediam as leituras para diversos ouvintes, vez por outra memorizadas e repedidas nas rodas familiares.

Muito se discute dentre os especialistas sobre a origem dos folhetos. Alguns defendem a origem ibérica, outros a mim, parece-me que teve a mesma origem da ampla Literatura Oral que veio na bagagem de nossos colonizadores, que por sua vez, as traziam das diversas ancestralidades herdadas. Com os portugueses, vieram poeminhas, anedotas, canções, que mesmo não tendo origens tão populares, sincretizaram-se e assumiram uma vestimenta simples e popular. No mesmo caminho desta oralidade surgiram as duplas de repentistas, declamadores em desafio, que “criavam” seus versos de improviso, mas que,



Figura 1 · J. Borges (José Francisco Borges),
"Chegada da Prostituta no Céu", 1976. Fonte:
Ferreira, 2006:48; Lima, s/d)

Figura 2 · Samico (Gilvan José Meira Lins Samico),
"Homem e Mulher," 1993. [90,7 x 49,7 cm].
Fonte: Leal, 2012:113.



sem dúvida, buscavam também inspiração nos poemas, principalmente portugueses, que desembarcaram aos montes no Brasil.

Desses poemas cantados, inventados durante a declamação, acompanhados por um instrumento de corda, cabia melhor as sextilhas que as quadras portuguesas. Foi o poeta paraibano Silvino Pirauá que estruturou a narrativa em sextilhas, que se tornou predominante na poesia popular nordestina. Mas foi Leandro Gomes de Barros (1865 - 1918), que segundo Câmara Cascudo, tornou-se o maior fornecedor de poesias populares do país. Leandro publicou mais de mil folhetos com 10 mil edições, vivendo exclusivamente de seu trabalho como poeta. É atribuído a Leandro o livreto "O Soldado Jogador": um clássico romance europeu que foi devidamente acomodado às sextilhas setissilábicas típicas da cantoria declamatória sertaneja.

Falar do início deste fenômeno editorial numa terra de analfabetos, nos obriga a citar o poeta João Martins de Athayde, que na década de 1920 adquiriu o acervo deixado por Leandro e fundou sua própria tipografia. Com isso, os livretos deixaram de ter sua distribuição irregular e passaram a ser encontrados em estações de trens, feiras, mercados públicos, etc. Athayde passou a imprimir folhetos em larga escala no Recife, tornando-se o maior editor de poesia popular do Brasil.

O Brasil que, até a vinda da família real 1808, não havia impresso uma só linha, pois o primeiro equipamento tipográfico desembarcou no Rio de Janeiro junto com a realeza, passou por uma verdadeira revolução gráfica graças aos folhetos populares. A partir de então, muitos poetas fundaram suas próprias editoras e passaram a imprimir e comercializar folhetos próprios e de outros autores.

A partir dos anos 60, com popularização do rádio a pilha, inicia-se o processo de decadência dos livrinhos, que se acentua fortemente com o processo de eletrificação e a penetração da televisão no interior do Brasil. No início da década de 1970, a editora de José Bernardo, a maior do nordeste, não publicava em uma semana nem a metade do número diário de livrinhos da sua melhor fase.

1. A Xilogravura

O "namoro" da xilogravura com os folhetos começou no início do século XX no Recife (Pernambuco). Jeová Franklin nos conta que o primeiro folheto com capa em xilogravura foi editado em 1907:

O primeiro folheto conhecido a trazer xilogravura, "A História de Antônio Silvino", foi editado em 1907, pelo poeta Francisco das Chagas Batistas na Imprensa industrial do Recife. Belíssima estampa, de autor desconhecido baseada em fotografia do célebre

cangaceiro [Lampião]. Ela impressionava pela fineza dos traços e pela riqueza de detalhes no estilo da xilogravura europeia. (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

Segundo Franklin, essa mesma imagem foi utilizada em vários folhetos sobre a vida de Lampião, assim, em cada nova edição a matriz ia se deteriorando, até que no final ficou reduzida a um esboço do original. Em 1925, a figura foi refeita em nova xilogravura, foram eliminados detalhes e Lampião aparecia mais baixo, gordo e menos elegante. Outros folhetos editado por Leandro Gomes de Barros, traziam xilos nas capas, normalmente com pouca ou nenhuma relação com o tema. Eram, possivelmente, tacos gravados na Europa ou feito por xilógrafos europeus (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

O fato é que o público geral se identificava mesmo com as capas mais realistas, muitas vezes com imagens de artistas de cinema, feita em clichérias das capitais; a xilogravura, como capa, só ganhou espaço 40 anos depois, quando as gráficas se espalharam pelo interior e a infraestrutura para produção de clichês se tornou inviável.

Embora o público em geral não tenha inicialmente aprovado as xilos como capas, estas chamaram a atenção de um público mais culto. Segundo o editor Manoel Caboclo da Silva, de Juazeiro do Norte :

[a zincogravura]...é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura porque apresenta figura nítida e perfeita de um artista (de cinema). E o clichê de madeira representa inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto outro para o intelectual. (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006)

Concomitante ao declínio dos folhetos, no final da década de 60 e início dos 70, a xilogravura popular, ao sensibilizar as elites, passou a ser tema de reportagens de jornais e revistas e a ter forte projeção nos mercados urbanos. Com isso, ela se desvinculou dos folhetos e tornou-se o mais importante meio de expressão plástica da cultura rural nordestina, como é o caso atualmente (Carvalho, 2014).

2. J. Borges

Em 20 de dezembro de 1935 nascia no município de Bezerros, Pernambuco, José Francisco Borges, filho de agricultores, trabalhou na terra até os 8 anos de idade. Aos 12 fazia cestos e balaios para ele mesmo vender. Estudou apenas 10 meses numa escola formal e, segundo ele mesmo, aprendeu a ler lendo cordel. Falar de José Francisco Borges, ou simplesmente J. Borges, como preferer ser chamado, é, na verdade, falar de um contingente considerável de poetas e xilogravuristas populares do nosso sertão nordestino. Em sua fase áurea (em

torno de meados do século XX) eram, segundo Borges, mais de 500 poetas espalhados pelas feiras e festas religiosas em todo o norte/nordeste, declamando e vendendo sua produção. Muitos deles peregrinavam pelas fazendas onde, entre vinhos e cafés, liam seus poemas nas casas, recebendo algum dinheiro por isso. Essa era a típica diversão daquela região.

Desde menino, encantado com os folhetos, como o “best seller” *Pavão Misterioso*, por exemplo, decidiu que seria cordelista e, como de praxe em sua vida, desenvolveu sozinho habilidades para isso. Desenvolveu-se também em xilogravura, pois não podia pagar clichês para (a capa?) de seus poemas. Seguiu se dedicando às gravuras, que faziam algum sucesso. A poesia acabou cedendo espaço para a xilo, o sucesso tornou-se “badalação”, tendo sido considerado por Ariano Suassuna (2012) como o melhor gravurista popular do Brasil. Ganhou fama internacional, ensinou nos Estados Unidos, recebe turistas de muitos países no seu ateliê, é convidado para muitos eventos internacionais.

3. Samico

Gilvan José Meira Lins Samico, nasceu no Recife (Pernambuco) em 15 de junho de 1928. Pertencia a uma típica família de classe média, o pai comerciante e mãe se dedicava exclusivamente à casa e aos filhos, seis ao todo, sendo Gilvan o penúltimo. Ao contrário de J. Borges, teve educação formal, pensou em estudar arquitetura, mas desistiu no curso preparatório. Começou a desenhar ainda na adolescência, copiando tudo que encontrava pela frente: fotografias de jornais e revistas, imagens de santos, etc. Aos 18 anos foi levado pelo pai à presença de Hélio Feijó, seu amigo, professor de desenho, pintor e arquiteto, a intenção era ouvir do amigo uma opinião especializada sobre o possível dom do filho. A partir de então, passou a desenhar modelos vivos e frequentar o ateliê de Feijó, onde conheceu os principais artistas modernos da época. Além da Sociedade de Arte Moderna do Recife, também mantinha contato com o grupos acadêmicos, através deles, conheceu o pintor Reynaldo Fonseca, de formação clássica, que o convidou para um curso de desenho, onde adquiriu sólidos conhecimento da arte erudita. Iniciou-se na gravura no Atelier Coletivo utilizando placas de gesso, que eventualmente eram reproduzidas na madeira. Mais tarde, viajou para São Paulo para aprimorar a técnica da gravura com Lívio Abramo, onde residiu por 6 meses, mudando-se em seguida para o Rio de Janeiro sob convite do designer Aloísio Magalhães. No Rio conhece Oswaldo Goeldi com quem estudou gravura na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1965 retornou para Pernambuco, onde ficou apenas dois anos, pois ganhou como prêmio, uma viagem ao exterior no XVII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Muda-se, assim, com

a família para Barcelona, onde reside por cinco anos, até retornar em 1971 para Olinda (Pernambuco).

4. Entre J. Borges e Samico uma poética Sertaneja

Na década de 1970 é lançado no Recife (Pernambuco) um movimento artístico denominado “Movimento Armorial”, cuja figura central foi Ariano Suassuna, juntamente com outros intelectuais nordestinos. O movimento tinha como objetivo a criação de uma arte erudita baseada em elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. No dizer do próprio Ariano (2012):

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel) com a Música de Viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados.

Na década de 1960, antes de embarcar para Barcelona, Samico encontra Suassuna e pede a ele orientação para seu trabalho, principalmente a xilogravura. Suassuna aconselha-o a mergulhar no universo mágico e poético do Romancero Popular Nordestino, e no dizer do próprio Suassuna (2012):

Samico, assim como Ariano, mergulhou profundamente no mundo de J. Borges, Leandro de Barros, José Camelo, José Bernardo, e centenas de outros. Absorvendo e incorporando seu mundo mágico, quase medieval, repleto de Santos, Profetas, pássaros de fogo, dragões, serpentes, bois encantados cavalos misteriosos, etc.

J. Borges declara: “*Diabo, mulher e cobra são as coisas que mais realçam numa gravura*” e podemos observar a grande repetição desses símbolos no cancionário popular. Em ambos gravadores podemos observar a constância da figura feminina, sempre ressaltando sua sensualidade e mistério. Para Frederico Moraes (1998): “...esta simetria é também semântica, isto é, ela corresponde aos binômios ou dualismos que integram o tabulário sertanejo-medieval do Nordeste: Deus e o diabo, o bem e o mal, o céu e o inferno, realidade e fantasia” (Moraes, 1998). É nítido, nas obras de ambos, esta dualidade presente na cultura nordestina.

A imagem xilográfica, assim como o conteúdo do Cordel, conta uma história, que podem ser compreensível ou não. No caso do J. Borges, as imagens são “*naiifs*”, não existindo nenhuma preocupação com proporções, planos, perspectivas ou volumes. São imagens bidimensionais, com as figuras ora definidas por contornos em linhas negras ora totalmente preenchidas com o negro e definições com linhas ou pontos brancos. Mostra nitidamente que as ferramentas

utilizadas eram artesanais. Inscrições explicativas nas imagens nos lembram gravuras medievais, como por exemplo a *Ars Morienti*. Além da fauna e flora bastante bizarras (peculiares?), nota-se uma infinidade de figuras diabólicas que chegam a ser divertidas. Enfim, isso tudo resulta num conjunto ingênuo que provocam em nós um misterioso encantamento.

Em Samico, essa magia ganha roupa erudita, com um primor técnico impressionante. Os binômios ganham uma simetria perfeita, que nos remete a um concretismo recheados de símbolos, como se fossem mundo paralelos, atemporais convivendo em harmonia (ou não) em seu interior. Notam-se cortes perfeitos, cores sobrepostas com absoluta precisão, para chegar neste primor. Samico também, a exemplo de J. Borges, construía suas próprias ferramentas de uso xilográfico, pois as disponíveis no mercado não os permitiam alcançar tamanha precisão.

No tocante aos processos produtivos, os dois artistas também são muito diversos. J. Borges tem uma produção intensa de matrizes, são obras rápidas com o desenho feito direto na madeira, sem esboço em papel. Samico, por sua vez, produzia em sua fase mais madura apenas uma gravura por ano e chegava a fazer dezenas de estudos, de esquemas, de esboços dos detalhes ou do todo, até que chegasse na imagem que iria para a matriz.

Conclusão

J. Borges e Samico, filhos do Romancero Popular Nordeste, como na parábola, Borges o filho mais velho (embora seja o mais novo) e Samico o filho prodigo. Ambos foram lá no fundo de suas almas, e ali encontraram os elementos mágicos herdados do pai. Borges usou-os de forma bruta, Samico os lapidou à exaustão sem que perdessem a pureza.

Samico e Borges, representando o dualismo erudito-popular, influenciaram sobremaneira minha poética artística. Minha entrada no mundo da xilogravura tem relação direta com ambos. Ainda agora, ao escrever este artigo, fico profundamente emocionado ao rever as imagens que tanto instigaram meus devaneios.

Referências

- Carvalho, Gilmar de; (2014) *A Xilogravura de Juazeiro do Norte*, Fortaleza: IPHAN.
- Cascudo, Luis da Câmara. (2012). *Literatura Oral no Brasil*, 1ª edição digital, São Paulo: Global,
- Ferreira, Clodo (org.) (2006) *J. Borges por J. Borges, Gravura e Cordel do Brasil*. Brasília: UnB.
- Leal, Weydson Barros. (2012). *Samico*, Rio de Janeiro: Bem-te-vi.
- Lima, Claudilaine & Guedes, Sandra; (s/d) *O Reino Mágico da Xilo(gravura)*, Disponível em http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf
- Morais, Frederico. (1998). *Encantamento: Samico: 40 anos de gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Suassuna, Ariado (2012) "Samico e Eu" [prefácio] in Leal, Weydson Barros. *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi.

O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo

The Book of Creation of Lygia Pape and the immersion into the world

MARCELA ANTUNES DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, designer gráfico.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda — São Paulo — SP, 01140-070, Brasil. E-mail: souza.ma@gmail.com

Resumo: O Livro da Criação, criado em 1959 pela artista brasileira Lygia Pape (1937-2002), concretiza aspectos chave do Movimento Neoconcreto: a dissolução das fronteiras entre as categorias tradicionais da arte — pintura, escultura etc —, a solicitação de participação do espectador e o desejo de integrar a arte à vida cotidiana. Sem palavras ou imagens impressas, o livro traz uma narrativa sobre a relação do homem com a natureza e se constitui como um espaço aberto de percepção e criação.

Palavras chave: arte abstrata / neoconcretos / Lygia Pape / livro de artista.

Abstract: *The Book of Creation, created in 1959 by the Brazilian artist Lygia Pape (1937-2002), concretizes key aspects of the Neoconcrete Movement: the dissolution of boundaries between traditional categories of art — painting, sculpture etc —, the request of spectator participation and the desire to integrate art into everyday life. Without words or printed images, the book presents a narrative about man's relation with nature and constitutes an open space for perception and creation.*
Keywords: abstract art / neo-concrete / Lygia Pape / artist's book.

Introdução

Lygia Pape (1937-2002) integrou a vanguarda brasileira de arte construtiva abstrata. A artista fez parte do Grupo Frente, que se uniu ao Grupo Ruptura na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Em 1959, a artista integrou o Movimento Neoconcreto manifestando as divergências que já vinham se expressando entre os grupos de artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Este artigo analisa o *Livro da Criação*, obra produzida em 1959 por Lygia Pape, identificando elementos síntese da obra que contribuem na reflexão sobre o significado da arte.

1. Concretos e neoconcretos

A década de 50 no Brasil foi marcada por uma forte efervescência cultural. No final dos anos 40 haviam sido criados importantes museus nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que olhavam para a produção artística moderna da vanguarda europeia e latino-americana e fomentavam programas educativos e de formação de artistas.

O grupo Noigandres, formado por poetas precursores da poesia concreta, e o grupo Ruptura, encabeçado por Waldemar Cordeiro e formado por artistas plásticos que se reuniram em torno da produção abstrata geométrica, surgem no final de 1952 em São Paulo.

Em 1954, o Grupo Frente, constituído por artistas que se reuniram em torno da escola de artes do MAM-RJ, inaugura sua primeira exposição no Rio de Janeiro, com grande parte da produção voltada também para o abstracionismo geométrico. Lygia Pape é uma das artistas do grupo.

Lygia Pape, ao falar do início do Grupo Frente, cita uma grande insatisfação com a arte que vinha sendo produzida, “muito esclerosada, muito academizada”, e a ideia de um projeto novo que trabalhasse a geometria em uma “espécie de volta às origens, o que estava por trás da aparência, das paisagens, da figura, etc.” (Cocchiarale & Geiger, 1987:153). Lygia cita três fatores importantes para a aglutinação do grupo no Rio: o trabalho que Nise da Silveira fazia com os pacientes esquizofrênicos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro – “era um elemento de ligação e de descoberta de novas formas” –, a tese defendida por Mário Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em 1948, baseada na teoria da *Gestalt*, e a exposição do Grupo Espaço, de artistas argentinos, entre eles Tomás Maldonado, no MAM do Rio (Cocchiarale & Geiger, 1987:153).

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, com obras de membros do Grupo Frente, do Grupo Ruptura e dos poetas do Noigandres, ocorre no final de 1956, em São Paulo, e, no início de 1957, no Rio de Janeiro, onde Lygia Pape expõe *Os Tecelares*, uma série de xilogravuras.

A produção apresentada na exposição gera muitas críticas externas ao grupo mas, também entre os artistas que expõe, uma série de polêmicas surgem. Parte dessa discussão acontece em artigos publicados no *Suplemento Dominical* e na revista *Arquitetura e Decoração*. As divergências aparecem polarizadas entre o grupo do Rio e o de São Paulo e se consolidam na ruptura definitiva de 1959 com a I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta e o Manifesto Neoconcreto, publicado no *Suplemento Dominical*. Lygia Pape integra o grupo Neoconcreto junto com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ferreira Gullar e outros.

O manifesto propõe uma “tomada de posição” diante da arte não-figurativa geométrica e, particularmente, da arte concreta “levada a uma perigosa exacerbção racionalista”. O texto apresenta uma revisão das posições teóricas adotadas pela arte concreta que considera insuficientes diante das “possibilidades expressivas abertas por estas experiências” (Gullar et al, 1959:234).

Lygia Pape, ao falar sobre os motivos da ruptura, aponta a quebra das categorias artísticas como um aspecto central:

De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens [...] a coisa mais característica do Neoconcretismo era a quebra das categorias e o sentido de liberdade e invenção independentemente das obras em si (Cocchiarale & Geiger, 1987:155-6).

Durante o ano de 1959, Lygia Pape produz o *Livro da Criação* que é exposto na II Exposição Neoconcreta. Ele materializa aspectos centrais do Manifesto Neoconcreto, como a ideia de mergulho no mundo, no sentido colocado por Ferreira Gullar:

Os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações” (Gullar, 1999:246).

2. Livro-escultura-pintura

O *Livro da Criação* é constituído de 16 pranchas quadradas de 30 cm feitas em papel cartão pintado com guache. As pranchas, através de cortes e dobras, criam a possibilidade, através de gestos do espectador, de esculturas serem armadas no espaço.

Cortes diagonais estruturam formas tridimensionais, revelando novas superfícies e cores (Figura 5). Circunferências concêntricas ou um círculo que se unem à prancha por um fio criam um movimento de rotação no espaço. Um quadrado, um círculo e dois cortes criam outro movimento de rotação, dessa vez no plano (Figura 2). Um papel sanfonado cria um círculo (Figura 4). Incisões



Figura 1 · “As águas foram baixando”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Figura 2 · “O homem começou a marcar o tempo”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.



Figura 3 · “O homem é gregário e semeia a terra”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Figura 4 · “O homem inventou a roda”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

de formas geométricas criam a possibilidade de interação com o ambiente e com as outras pranchas do livro através de sobreposições (Figura 3 e Figura 6).

O livro rompe com os suportes tradicionais das artes plásticas: já não é mais pintura, ou escultura, ou livro. O *Livro da criação* é e não é cada uma dessas categorias. Lygia Pape não está preocupada em enquadrá-lo em uma ou outra categoria, ou melhor, pretende justamente romper essas fronteiras:

É um poema e ao mesmo tempo esculturas desdobradas no tempo e no espaço. É uma invenção. Trabalho com uma linguagem não-verbal e ao mesmo tempo narro a criação do mundo. É uma narrativa (Cocchiarale & Geiger, 1987:161).

3. Leitor-construtor-criador

Esse conjunto de esculturas-pinturas que formam o livro compõe uma narrativa da relação do homem com a natureza, uma narrativa da criação do mundo. Quando Lygia Pape apresentava o livro para alguém ela costumava narrar uma descrição:

No início, tudo era água. As águas foram baixando, baixando, baixando... e baixaram. O homem começou a marcar o tempo. O homem descobriu o fogo. O homem era nômade e caçador. Na floresta. O homem era gregário e semeou a terra. E a terra floresceu. O homem inventou a roda. O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário. Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo. A quilha navegando no tempo. O homem construiu sobre a água: palafita. Submarino: o vazado é o cheio sob a água. Luz (Pape, 2012).

Mas, as legendas não estão escritas junto às páginas do livro, são sugestões de leitura da própria artista. O livro permanece aberto a outras possibilidades de significado, Lygia Pape deixa claro a intenção de criação desse espaço aberto: “E também pode ser o ‘livro da criação’ de cada um, a partir das suas próprias vivências. Você cria o seu ‘livro da criação’” (Cocchiarale & Geiger, 1987:161).

A narrativa proposta por Lygia é uma primeira camada de significado que pode ser atribuída ao livro. O livro só existe quando é manipulado pelo espectador. Ao espectador, de quem em geral é esperada uma passividade, é exigida uma ação, uma relação ativa com a obra, renovando procedimentos da vanguarda, no sentido de mobilizar o receptor, trazer o público para interagir e integrar a realização da obra.

A exigência da interação, seja para armar as esculturas, seja para propor uma sequência das pranchas, prolonga o contato do espectador com a obra, coloca o leitor no lugar de investigador ou descobridor de uma outra narrativa, que será, a cada contato com a obra, criada novamente. A manipulação permite que cada um explore as entranhas da obra:

Pelo gesto do espectador, que dá o tempo expressivo a cada unidade do livro, segundo suas próprias vivências, surge o significado primeiro – básico – que levou à formação do livro: a experiência existencial do homem diante das forças da natureza, a água, o fogo, depois os grandes períodos culturais, as invenções, etc. A possibilidade de anexar significados ao livro pela contribuição do espectador não lhe modifica o sentido, pois o livro revela-se, a cada pessoa, único e primeiro. (Pape, 1960:178)

As formas concisas, a ausência de texto ou imagem impressos, a leitura não sequencial das pranchas e a exigência da participação do espectador na construção da obra trazem amplas possibilidades para quem *experimenta* a obra, tornando o livro um amplo espaço de percepção, produção de novos sentidos e criação de novas narrativas. Aqui a imagem deixa de ser passiva, ter o seu sentido fechado e único, e se torna ação, ponto de partida para outras criações.

5. Ferramenta de ação-dentro

Lygia Pape em diversos textos e entrevistas fala sobre a potência do livro de mobilizar o seu leitor, de se transformar em um objeto que provoca emoções, inquieta e faz refletir. Nesse resgate da experiência, a obra “deixa de ser um fetiche cultural, rejeita uma idolatria de obra de arte como única fonte de atenção e transforma-se numa ferramenta de ação-dentro.” (Pape, 1980:209)

Acredito que o *Livro da Criação*, dentro do percurso de Lygia Pape, é uma obra-chave para a compreensão da potência que a artista enxergava na arte: “as artes plásticas me servem para penetrar o mundo – é matéria de reflexão e ação, principalmente.” (Pape, 1980:209)

A leitura traz a potência da interação, do ler, do manusear, do sentir, gera espaços abertos de percepção, espaços abertos de produção de sentido, faz o espectador potente, construtor. O espectador é o sujeito que a partir de sua ação dá existência à obra. O espectador não está em um lugar de contemplação, ele é sujeito ativo na criação:

Agora, o que conta é a percepção mesma, mais rica – para sempre, porque o objeto se transfere inexoravelmente para um vai e vem – dentro-e-fora-dentro: um sujeito (Pape, 1980:209).

Enquanto sujeito, o espectador está colocado em um lugar de ação, de crítica do presente, de imaginação de futuros possíveis. Jacques Rancière fala sobre o significado das imagens na arte nesse sentido:

As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível (Rancière, 2010:100).



Figura 5 · "Palafita", página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Figura 6 · "Luz", página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

6. O livro no mundo

O *Livro da Criação* materializa o desejo de que a arte penetre a vida cotidiana das pessoas: na cidade, nas casas, nos espaços públicos e privados, o desejo de que a arte mergulhe no mundo. Lygia fala do desejo do livro de ser como um almanaque, um livro que penetrasse nas casas, que pudesse ser lido de maneira descompromissada por muitas pessoas, mas que surpreendesse, “uma mágica das artes e artimanhas” (Pape, 1980:209).

As páginas do livro, por iniciativa da artista, foram fotografadas na cidade (Figuras 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5 e Figura 6), realizando o desejo de “levar o livro para um ‘passeio pelo mundo’” (Filho, 2002:218). O livro visto nas ruas, nos camelôs, banca de jornal, ganha novo significado, integra o cotidiano das pessoas, provocando a imaginação de cada espectador que se depara com a possibilidade de criar uma nova narrativa.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vagalumes*, fala sobre a ineficiência da tentativa de dissecar um vagalume em um laboratório ou sob a forte luz de um projetor, “para conhecer os vagalumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011:59). Como um vagalume, para entender e apreender a potência contida no *Livro da Criação* precisamos olhar para ele em movimento, sendo manipulado e, portanto, construído. Ver suas pranchas paralisadas em uma vitrine de museu é como ver um cadáver dissecado que perde a essência de sua existência.

O *Livro da Criação* se mostra potente ao, através de uma relação mais duradoura com o espectador, sensibilizá-lo, provocar inquietações e questionamentos, possibilitar novas camadas de significados. É a potência das imagens em oposição aos clichês, no sentido colocado por Didi-Huberman, das imagens que tomam o poder:

Me interessa a potência das imagens, potência e não poder. Creio que a civilização que estamos não é uma civilização das imagens, é uma civilização dos clichês. Entende o que quero dizer com clichê? É dizer as imagens que tomam o poder. Mas a imagem mais bela é aquela que tem a sua potência, mas que não busca o poder. É como as palavras. Por acaso um poema quer ter o poder sobre o outro? Não. E não há nada mais belo do que um poema (Didi-Huberman, 2017).

Assim, o *Livro da Criação* pode ser visto como ponto de partida para infinitas criações e dentro da trajetória de Lygia Pape ele é uma importante síntese dos desejos e do pensamento da artista em relação às possibilidades da arte na sociedade.

Conclusão

O *Livro da Criação* é significativo para compreender as discussões que envolveram a produção artística brasileira da década de 50, particularmente, a ruptura do Movimento Neoconcreto com o grupo Concreto. Ao transitar entre as categorias artísticas e dissolver suas fronteiras, implicar o leitor diretamente na existência da obra e a possibilidade de integração do livro no cotidiano, através da possibilidade de reprodução, questiona a aura existente em torno da obra de arte.

Referências

- Benjamin, Walter. (2011). "A tarefa-renúncia do tradutor." In: Gagnebin, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34.
- Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna Bella (org.). (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- Didi-Huberman, Georges. (2017, 17.nov.). *La noche de la filosofía: La imagen potente*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupaQ (acesso em 30.dez.2018)
- Didi-Huberman, Georges. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Filho, Venâncio. (2012). "A recriação do livro". In: Pape, Lygia. Espaço imantado. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Gullar, Ferreira. (1999). *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro.
- Pape, Lygia. (2012). "A chave do livro: 7.abr.1980." In: *Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Pape, Lygia.. (2012). "Poemas-invenção." In: *Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Rancière, Jacques. (2013). "A imagem intolerável." In: *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Do anonimato de *Dança Macabra* à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da obra como *Mascarada*

From the anonymity of 'Dance Macabre' to the rediscovery of the painter José Guerra through the thematic disambiguation of the work 'Mascarada'

RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Lisboa, estudante de doutoramento, investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: ruimalveiro@campus.ul.pt

Resumo: Dança Macabra, título de atribuição da composição pictórica contemporânea a óleo sobre tela de 1965 com caráter expressionista, integrada durante o inventário da Coleção de Pintura em 2010, na Reserva de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A atribuição da obra ao pintor António José Guerra Ferramentas, antigo aluno da ESBAL, sua categorização como exame de saída do Curso Complementar de Pintura de 1963-65 e a sua desambiguação temática, como Mascarada, contribuíram para o reconhecimento do seu valor de memória artística e historiográfica. A interpretação estilístico-temática e influências artísticas apresentadas neste artigo pretendem aceder à memória emocional do pintor, e apresentar um pequeno vislumbre sobre o âmago das suas inquietudes humanas, sociais e intenções artísticas que poderão ter auxiliado à produção desta obra.

Palavras chave: José Guerra / Arte Contemporânea / Expressionismo / Grotesco / Crítica de Costumes.

Introdução

O artigo, apresenta uma reflexão estética e iconográfica sobre uma parcela mínima, do campo «expandido» das ciências da arte e do património em que o trabalho artístico de José Guerra, se encontra a ser pesquisado e aprofundado. A exposição pública contribuirá para dar a conhecer o inegável valor intrínseco de “memória” desta pintura e preconizam-se a conjugação sinérgicas de conservação restauro que possibilitem a sua devolução a um equilíbrio físico-químico e estético, tão desejado.

Alvitra-se a continuada divulgação deste e de outros trabalhos artísticos de uma personalidade do mundo da arte contemporânea portuguesa do século XX, agora revelada, e há espera de um meritoso reconhecimento.

De acordo com as palavras do próprio pintor sobre o objeto artístico:

A minha prova de Exame de Saída do Curso Complementar de Pintura será realizada a óleo em suporte rígido de tela enquadada com as dimensões regulamentares, tendo 1,45 de altura por 2,05 metros de largura.

Abstract: *Dance Macabre, title of attribution of the contemporary oil painting composition dated from 1965 with expressionist features, integrated during the inventory of the Pictorial Collection at Lisbon's University Fine Arts Faculty Painting Repository in 2010. The painting's attribution to António José Guerra Ferramentas, former painter and student at ESBAL, its categorization as a conclusion thesis for the Complementary Painting Course in 1965 and its thematic disambiguation as Mascarada, contributed to the recognition of its artistic value and historiographic background. The interpretations of style, theme and artistic influences presented in this article aims to access the emotional insides of the painter, and present a small glimpse of his inner psyche, art and social intentions that might lay behind the production of the work.*

Keywords: *José Guerra / Contemporary Art / Expressionism / Grotesque / Social Criticism.*

A composição é de cinco figuras subordinada ao tema "MASCARADA" e de expressão expressionista simbólica conforme o esboço prévio, em suporte rígido nas dimensões regulamentares, a realizar na aula e no dia que me for designado, depois de aprovado o programa.

O trabalho será realizado no meu ateliê sito na Rua Coelho da Rocha, nº69, pavilhão 13, podendo ser visitado pelo Ex. ^{Mo} Júri nos dias a combinar, durante o espaço regulamentar de 120 dias.

O trabalho será entregue acompanhado da respetiva memória descritiva, justificativa e provas fotográficas

Lisboa, 28 de maio de 1965

António José Guerra Ferramentas (apud Malveiro, 2017:116).

O «PROGRAMA» executório apresentado à ESBAL, a 28 de maio de 1965, por José Guerra Ferramentas, define que a temática subjacente à conceção da obra artística, é "MASCARADA". A substituição do título *Dança Macabra*, atribuído por volta de 2007, e a sua devolução ao título original *Mascarada* (Figura 1) é por isso justíssima e meritória. A referência à pintura, a partir deste momento, será sempre feita com esta objetivação em mente.

Produção pictórica contemporânea a óleo sobre tela, de António José Guerra Ferramentas, de 1965 com um carácter expressionista simbólico, a linha representativa de *Mascarada* apresenta uma espécie de dança figurativa como teatralização cénica do subjetivo e do irreal. As onze personagens caricaturadas por Guerra parecem libertar-se das exigências da lógica, da razão, da consciência quotidiana e procuram expressar o mundo subconsciente do pintor. As figuras espelham uma marginalidade representativa artificial, por vezes subversiva. Uma arbitrariedade de sentimentos e posicionamentos que levam as mentes mais curiosas a estabelecer conclusões aleatórias, conduzindo o espetador a uma realidade com características e proporções de uma experiência artística em sistema aberto. O aspeto estático das personalidades em segundo plano, contra a movimentação frenética dos dois elementos centrais, é contrastado pela assunção de uma consciência expectante, presença espectral coberta por um manto, apoiada por um simbólico bordão que observa passivamente, alvitando o desfecho. José Guerra cria uma trama hipocrática que acompanha o festejo sem intervenção, deixando atuar livremente a natureza dos intervenientes.

1. Influências artísticas numa consonância de estéticas

A composição-retrato *Mascarada*, revela uma necessidade revolucionária de transformação do panorama social ou político de uma época anterior com projeção no presente. A crítica satírica é transversal à totalidade dos participantes. O simbolismo traz à memória aspetos inerentes às *Danças da Morte* da Baixa Idade Média dos séculos XIV-XV.



Figura 1 · José Guerra, *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela, 1,47 x 2,07 cm (com moldura). Fonte: própria.

Figura 2 · Bernt Notke (atribuição), *Dança Macabra em Tallin*, 1463, Museu de Arte da Estónia, Estónia. *Totentanz ou Dança Macabra em Tallin* [Em linha] disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg [acesso a 12 de outubro de 2016].

Jacques Le Goff, estudioso francês do período da Idade Média Final, refere que «a visão tradicional da morte como transição serena para a eternidade altera-se criando novos horizontes de imaginação face ao fenómeno» (Le Goff, 1984:129-33). A «ideia de bela morte», conceito generalizado naquele período, não incorpora uma imagem individualizada ou um final macabro, as “belas mortes” contribuem para fortalecer a moral, permitindo a manutenção do corpo social medieval. A morte detém espetadores atentos que aguardam que o moribundo passe o testemunho dos seus bens terrenos, exemplo de virtuosismo perante os vivos.

A proximidade do final do século XIV e as consequências da Peste Negra na Europa obliteram a visão nobre da morte. O renovado figurino representa a fragilidade da vida e as limitações humanas perante o fim, manancial de alimento à expressão artística da pintura, escultura e literatura. A morte e o macabro, elementos populares na maior parte da produção artística do final da Idade Média, motivam um novo género literário com enorme impacto nas artes iconográficas.

As «danças da morte» são uma expressão cultural transversal a toda a Europa da Idade Média dos medos do século XIV, e «rapidamente se tornam o tema predileto de pintores e imaginários da época» (Carreter, 1988:107-31). Georges Duby em *Guilherme o Marechal* afirma que «a arte de maior manifestação do século XIV é definitivamente a tumular e não a que ergue catedrais ou palácios.» (Duby, 1988:146)

A Morte, como personagem surge em manifestações de carácter artístico com um posicionamento pictórico, compositivo, literário, figuração verbal e diálogo objetivo para com as suas testemunhas e audiência, advertindo o ser humano para a dúbia experiência da vida terrena.

A um nível mais intrínseco, a linha de orientação artística da morte e do macabro reflete um desejo incontornável de reestruturação, restabelecimento da ordem do *status quo* e conduz à ideia que tudo é finito e perecível.

O objetivo das *Alegorias da Morte* comporta a aniquilação da matéria e a transformação da corporeidade social em transição, entre os séculos XVI e XV, época de convulsão social, política e económica. O definhar do sistema feudal instituído e caduco, com a ascensão da burguesia mercantil em território europeu, origina uma sociedade a caminho de uma busca materialista, humanista, mas não necessariamente mais religiosa.

Nas “danças da morte”, o grotesco e o macabro parecem coadjuvar a força do corpo cénico desta pintura de José Guerra. *Mascarada* surge como um ritual mensageiro, um alerta para a única certeza da vida. O próprio poder é aniquilado perante a transversalidade da morte.

O estilo e conteúdo da obra justificam uma pesquisa pela da História da Arte

em busca de expressões artísticas com temática e motivação análoga, manifestações que tenham inspirado Guerra para a sua execução. A variedade de imagens e gravuras do Período Medieval destaca uma representação singular do século XV, atribuída a Bernt Notke, *Totentanz*.

Totentanz (Figura 2) é uma alegoria à morte, os intervenientes estão trajados a rigor, em concordância com o seu estatuto social, e dirigem-se em marcha ao seu encontro no próprio túmulo. As indumentárias identificam cada participante e determinam a sua valência social: um elemento real, um elemento do alto clero, um monge, um jovem e uma mulher.

A visualização rápida de *Mascarada* não permite distinguir aspetos particulares das personagens, tão pouco permite traçar uma hierarquia ou fazer um escrutínio social.

A observação atenta das caricaturas possibilita, no entanto, a identificação de alguns atributos com cariz iconográfico que as individualiza e categoriza (indumentária, acessórios, género, etc.). *Mascarada* é análoga a *Totentanz* em simbolismo, embora mais ténue na estratificação social, salvo alguns adornos das personagens e a inegável presença de uma figura feminina (as denominadas “personagens sem voz” que se redem à vaidade), complemento ao arquétipo cénico que encerra uma consideração crítica ao papel passivo da mulher na sociedade.

A obra reinterpreta as “Alegorias da Morte”, do século XV-XVI, e a necessidade revolucionária de transformação do panorama político e social de uma época, catapultando-a para a modernidade. A morte encarna, mais uma vez, a força unificadora que ontem e hoje dá vazão à crítica, assumindo um papel vocativo como presença do subconsciente coletivo. Expressão artística da anti-idade ou da contemporaneidade, a sua presença é sempre vertiginosa.

A *Tentação de Santo Antão*, de Hieronimus Bosch (Figura 3) ocupa um lugar distinto na história da pintura. Bosch é considerado um dos primeiros pintores a criar uma espécie de psicologia universal e uma linha representativa transversal a todas as épocas e sociedades, o grotesco.

O espetro da linguagem psíquica do imaginário, do insólito, da ambiguidade e da intensificação do símbolo presente nesta pintura, parece funcionar como mote para o “Auto de Costumes” mais comedido que *Mascarada* de José Guerra representa.

José Guerra abre também as portas a um universo fantástico, repleto de formas monstruosas, estranheza, inquietude e carga simbólica, como Bosch. O espetador é catapultado para outras esferas do pensamento acordando a sua consciência social a uma «clarividência capaz de prever o futuro e ressuscitar o passado.» (Gonçalves, 1994:5-13)



Figura 3 - Hieronymus Bosch, *A tentação de Santo Antão* (tríptico), 1495 a 1500, óleo sobre madeira de carvalho, (1,31 x 2, 25 cm), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Figura 4 - Pieter Brueghel (O Velho), *O Triunfo da Morte*, 1562, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Guerra não abraça as doutrinas espirituais eclesiásticas ou retrata as formas de concupiscência pintadas por Bosch. No entanto, traduz o mesmo sentido moral através de jogos de imagem com uma gramática visual de maior atualidade.

A teatralidade, a crítica social e o uso da máscara – caricatura, tendo em conta a análise dos aspetos temáticos e estilísticos entre ambas as pinturas, compreende a mesma linha artístico-ideológica e encerra o mesmo desejo latente de mudança. A profunda angústia e sofrimento da gestualidade corporal das personagens fantásticas criadas por ambos os artistas evidenciam esse desejo intrínseco de reestruturação.

A divisão do espaço cénico de *Mascarada* de Guerra e *A Tentação de Santo Antão* de Bosch comungam o mesmo sentido episódico e carácter esotérico.

A conceção figurativa e cénica do *Triunfo da Morte* (Figura 4), de 1562 de Pieter Brueghel (O Velho), aparenta uma série de similitudes com a pintura em estudo. O exército da morte avança sobre uma paisagem sóbria exterminando tudo, deixando apenas destruição e desolação. Brueghel mantém na composição a fragmentação característica da pintura *A tentação de Santo Antão* e a temática episódica de Guerra e Bosch. A multiplicação de objetos e figuras ocupa a vastidão do plano cénico das quatro composições. A semelhança entre os quatro artistas na conceção iconográfica parece retirada de um tronco imaginário medieval comum. O horror e a dispersão presente na pintura de Brueghel é algo que José Guerra não alcança em *Mascarada*, mas os valores cromáticos de ambas as obras têm invariavelmente a mesma natureza.

Dança Macabra em Tallin (Figura 2), a *Tentação de Santo Antão* (Figura 3), o *Triunfo da Morte* (Figura 4) e *Mascarada* (Figura 1) encarnam uma tetralogia elaborada ao abrigo do substrato de convulsões da Idade Média que se promulgam e renovam artisticamente, independentemente do tempo ou conjuntura.

Mascarada constitui uma metáfora ao grotesco desde o fundo cénico lúgubre, obscurecido e tenebroso até à disposição e dinamismo da composição. As personagens surgem em grande profusão e dimensão numa explosão descontrolada ocupam todo o espaço cénico e criam uma espécie malha humana. Um corpo intimidador que causa a interrogação do espetador procurando encontrar respostas para o aspeto apocalíptico, a aparência de ruína humana, a significação e sentido. Os rostos caricaturados como máscaras distorcidas, aberrações impiedosas, malformações de humor, terror e fragmentação entre o natural e antinatural. O público é assombrado por um sentimento ambivalente de fascínio e repulsa que o pode deixar estático, em êxtase ou o obriga a retrainer o olhar. O ambiente pauta-se por uma certa indefinição. Os figurantes amontoam-se num pesadelo noturno, deambulando como num estado hipnótico, sem que os

olhos se cruzem ou fitem. O pintor brinca com um sentimento irónico de humor e cria uma ambiência de angústia que atinge um estado metafísico.

A disposição em círculo das figuras segue os *Disparates ou Provérbios* de Goya, o estereótipo de gestos formas, atitudes. Figuras alegóricas convergindo para a expressão misteriosa e surpreendente de todo esse «Sonho da Razão», constituído pelos “monstros impossíveis”, elaborados por uma prodigiosa imaginação criadora.

A criação artística ajusta-se a um tipo de recetividade sensorial, ou emocional, por caminhos mais indefiníveis que os da simples explicação de um tema, entre a nossa interpretação e a linguagem enigmática apresentada por ambos os pintores.

Goya recorre aos *Caprichos* para retratar a visão conflituosa do homem e da sociedade espanhola num momento de crise histórica. As oitenta gravuras são a expressão crua e desenfadada da sua visão interior moralista sobre uma sociedade corrompida por vícios e decrepitude, uma sátira ao homem, à mulher e às suas paixões. Uma plataforma «empática pelos mais frágeis inscritos numa organização irracional «abusiva e injusta que fomenta o ócio e o parasitismo.» (Goya, 1978:23)

Guerra e Goya utilizam a mesma tônica representativa, o grotesco esse hibridismo estético ao serviço da rotura de uma sistematização pré-estabelecida que, aos poucos se rearranja para o surgimento de uma nova ordem social e artística.

John Ruskin, escritor e crítico de arte na sua obra *The Stone of Venice, The Fall*, afirma que o grotesco não é particularidade específica de uma época em relação a outras:

[...] onde quer que a mente humana seja saudável, vigorosa, em todo a sua proporção, grande em imaginação, emoção, intelecto e não se encontre subjugada a uma proeminência indevida ou endurecimento das faculdades de raciocínio, o grotesco existirá aí, na posse da totalidade da sua energia. E nesse sentido eu acredito que não há nenhuma maior prova de grandeza, em períodos, nações ou homens e mais seguro que o desenvolvimento, entre eles ou neles do nobre grotesco; e nenhum teste de pequenez comparativa ou limitação de uma maneira ou outra, será mais segura que a ausência de invenção do grotesco ou a incapacidade de o compreender (Ruskin, 1886:158).

O que importa salientar, nas manifestações de ambos os pintores, é a espontaneidade do trabalho artístico e a abordagem ao grotesco com naturalidade, determinismo e liberdade de expressão.

A justaposição de algumas imagens de *Mascarada* e *Caprichos* enfatizam a similitude do tratamento figurativo e temático entre Guerra e Goya, criando a



Figura 5 · Francisco Goya, *Túnica* - Capricho n.º 28, 1799, gravura, série os Caprichos.

Figura 6 · Francisco Goya, *Uns aos outros* - Capricho n.º 77, 1799, gravura, série os Caprichos.

Figura 7 · Francisco Goya, *está vossa misericórdia? bem, o que eu digo ... eh! Cuidado! se não ...* Capricho n.º 76, 1799, gravura, série os Caprichos.



Figura 8 · James Ensor, *Os maus médicos*, 1892, óleo sobre madeira, 50 x 61 cm, Université Libre de Bruxelles, Bruxelas, Bélgica.

Figura 9 · José Guerra (Guerra 63), *Saltimbanco*, 1963, óleo sobre tela, 1,24 x 1, 84 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro 2016

ilusão de um casamento cénico e figurativo entre os dois artistas. A escolha recaiu sobre três Caprichos do conjunto de oitenta estampas produzidas por Francisco Goya (Capricho n.º 28, Capricho n.º 77 e Capricho n.º 76), e a linha de orientação analítica compreende a disposição dos elementos na pintura *Mascarada*.

O episódio do *Capricho n.º 28* retrata um espaço cénico exterior confirmado pela presença de uma árvore de grande porte. A senhora de escuro com o rosto abrigado por uma túnica (Figura 5) aproxima-se da idosa em primeiro plano e confia-lhe um assunto sigiloso. A velha guarda o segredo pois, de acordo com a nota de Goya, na estampa é uma «Excelente madre para un encargo confianza.» (Goya y Lucientes, 1969:90)

As duas cenas têm como pano de fundo um local indefinido e apresentam à primeira vista, características muito singulares das representações de Guerra e Goya. A figura “diáfana”, composta por Guerra em *Mascarada* (Figura 1) parece assumir toda a corporeidade da senhora que segreda no *Capricho* de Goya, aparentando uma união com o braço apoiado pelo cajado da velha de Goya. O ângulo e as linhas de posicionamento das três figuras em sobreposição aludem a uma fusão corpórea que origina a personagem coberta pela túnica em *Mascarada*. O tratamento e o posicionamento da mão apoiada no bordão completam o aparente mimetismo.

Uns aos outros (Figura 6) e o último grupo de figuras retratadas à esquerda na pintura de José Guerra (Figura 1), embora simétricos, na sua representação apresentam a mesma tipologia de triangulação figurativa. A figura do touro no *Capricho de Goya n.º 77* é substituída pela do bobo na pintura de José Guerra. A intenção jocosa dos grupos que observam o touro e o bobo sugere um enredo análogo. Um cavaleiro de casaca e peruca, montado sobre os ombros de um homem rude com uma cabeça em forma de caveira, espicaça o indivíduo mascarado de touro, um outro, picador também cadavérico, aguarda oportunamente a vez de afigir o animal. José Guerra, em *Mascarada*, desenvolve uma ação idêntica, mas introduz outros atributos. A cabeleira é suprimida e no seu lugar surge agora um chapéu (elemento hierárquico). Um quinto interveniente é acrescentado à trama cénica adensando a intriga. O sentimento de confinamento e lide em Goya mantém a sua expressão com Guerra, «a sorte dirige a festa e distribui os papéis segundo a inconstância dos seus caprichos.» (Goya y Lucientes, 1969:190)

O *Capricho n.º 76* (Figura 7) representa um importante militar graduado, portador de um defeito físico justificado pela presença da muleta que ampara a figura afortunada, mas com «fama de ser pouco valente.» (*Idem*:188) Não é a conduta, a personalidade ou os galões do general que contribuem para a

identificação desta personagem de Goya com o bobo, representado por Guerra em *Mascarada* (Figura 1). A semelhança é física: o mesmo peito inflamado, a barriga proeminente, coxas grossas, posicionamento e a malformação locomotora. A apropriação das formas na construção imagética e o argumento de *Mascarada* sugerem uma forte influência do léxico artístico das famosas águas-fortes de Francisco Goya, reforçando a convicção de estarmos perante o que se pode designar de “Capricho” de António José Guerra.

A sátira e a máscara são dois aspetos identificáveis na obra, *Os maus médicos* de James Ensor (Figura 8) e em *Mascarada* de Guerra. A figuração apresenta um retrato caricaturado como se fosse necessário proteger a identidade dos figurantes. Máscaras e esqueletos encontram uma centralidade nas temáticas retratadas por Ensor.

O pintor fez parte do grupo de vanguarda belga *Les XX* que explorava a caricatura como forma de defesa satírica. O trabalho de James Ensor encontra-se à frente do seu tempo e é considerado subversivo e provocador. As suas máscaras apresentam o mesmo lado bestial das de Guerra em *Mascarada*, longos narizes, grandes bocas. São feias, demoníacas e fantasiosas. «A máscara e a multidão tornam-se então completamente inseparáveis: a multidão ameaçadora corresponde à máscara hipócrita e repugnante.» (Becks-Malorny, 2000:60) Nas duas obras «a morte surge simultaneamente como uma advertência perante a transitoriedade da vida e participante da festa fantasmagórica» (Becks-Malorny, 2000:60). Guerra e Ensor entregam-se à pintura em prol da liberdade artística expressa por uma apropriação sinonímica paralela.

O quadro *Noite Azul* ocupa um lugar singular na obra pictórica de Edward Hopper pela quantidade de figuração humana em cena e pela evocação ao «papel do artista na sociedade», assunto raramente presente nos trabalhos de Hopper. A centralidade do palhaço relativamente às restantes personagens, o ar boémio e marginal destaca-o e ao mesmo identifica-o como um artista entre pares. Hopper compara o artista ao palhaço, ao bobo e ao saltimbanco uma expressão tradicional sobejamente recorrente. Reflexão sobre a sua «condição de artista - pintor ainda em início de carreira» (Kranzfelder, 2006:24).

José Guerra ao retratar-se através do bobo, apresenta de forma análoga a angústia existencialista do indivíduo numa sociedade moderna que o aliena, isola e coloca numa atitude confrontacionista para com os demais.

Noite Azul de 1914, e *Mascarada* de 1965, representam o início da carreira artística de Edward Hopper e José Guerra. Meio plástico em que a visão emocional da realidade é materializada e abre os sentidos ao mundo interior de ambos os pintores.

Conclusão

A exposição imagética é demonstradora de aspetos considerados influências indiretas ou até mesmo diretas de *Mascarada*. A pintura incorpora uma espécie de “antologia artística”, cujo caráter estilístico, iconográfico, temático, simbólico e contextual compreende uma transversalidade temporal digna de destaque sem que a sua originalidade e autenticidade necessitem de justificação ou retratação.

A essência da conceção de *Mascarada* encontra uma concreta linha ideológica de forte análise social que encerra um latente desejo de mudança e uma reflexão existencialista imbuída de apontamentos autobiográficos. A pintura parece recuperar claramente a temática da primeira tese, *Saltimbancos* (1963) (Figura 9) apresentando agora o pré-adolescente que cresceu e perdeu toda a sua inocência. É a individualidade adulta num estar coletivo que projeta a sua visão muito própria a uma esfera mais alargada.

Mascarada, representa um percurso de estudos académicos de Pintura que foi objeto de estudo e investigação em Ciências da Conservação Restauro e Produção da Arte Contemporânea. Um expressionismo, que através de uma unidade pictórica catalisadora desenha e encena a investigação, atualmente em curso, em Ciências da Arte e Património sobre a herança artística de António José Guerra.

Referências

- Becks-Malorny, Ulrike, (2000) *Ensor*. Köln: Bendikt Taschen.
- Bosing, Walter (2012) *Bosch: A Obra de Pintura*. Köln: Taschen.
- Carreter, Fernando L., (1988) *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia.
- Duby, Georges, (1988) *Guilherme o Marechal*. Rio de Janeiro: Graal.
- Gonçalves, Rui Mário (1994, jul.- set.) “As tentações de Bosch ou o eterno retorno: uma exposição: o efeito Bosch? O efeito Breton?” *Colóquio Artes*, S.2:36, n.102, , pp.5-13.
- Goya, Francisco (1978) *Los Caprichos de Goya*. Colección Punto y Línea, Barcelona: Gustavo Gili.
- Goya y Lucientes, (1969). *The disparates or, the proverbios*. New York: Dover.
- Kranzfelder, Ivo, (2006) *Edward Hopper*. Köln: Taschen.
- Le Goff, Jacques (1984) “Permanências e Novidades”, in *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. II., Lisboa, Estampa.
- Marie, Rose & Hagen, Rainer (1995) *Obra Completa de Bruegel*. Köln: Bendikt Taschen.
- Malveiro, Rui M., (2017) *Dança Macabra-Mascarada, Contribuições de Conservação Restauro para uma Pintura do Acervo da FBAUL*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

O artista Roberto Vieira e suas 'Arqueologias': a terra como referencial universal na contemporaneidade

The artist Roberto Vieira and his 'Archaeologies': the land as a universal reference in contemporaneity

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o processo das 'Arqueologias' do artista brasileiro Roberto Vieira, presentes também em sua série Terras, para compreensão do quotidiano humano. Haverá uma subversão do conceito de Arqueologia? Pretende-se refletir sobre como os objetos inúteis e obsoletos transformam-se em fósseis atemporais, a partir de sua envolvimento e inserção na terra. Poderia ser um processo para repensar a nossa finitude, ou uma proposta para uma reinvenção do tempo?

Palavras chave: Arte contemporânea / imagem e cultura / terra / Arqueologia.

Abstract: *The aim of this article is to analyze the process of 'Archeologies' by the Brazilian artist Roberto Vieira, also present in his Terras' series, to understand human everyday life. Is there a subversion of the Archeology's concept? It is intended to reflect on how useless and obsolete objects become timeless fossils, from their involvement and insertion in the earth. Could it be a process to rethink our finitude, or a proposal for a reinvention of time?*

Keywords: *contemporary art / image and culture / land / archeology.*

1. Introdução

O artista plástico brasileiro Roberto Vieira nasceu em 1939 (Juiz de Fora – MG). Da música à arquitetura, da arquitetura à pintura, caminha este artista-experimentador. Sua obra múltipla transitou pelo desenho, pintura, escultura, litogravura, objetos, intervenções, em uma investigação matérica contínua, como processo e raciocínio estético. Destacou-se inicialmente como um artista de Minas Gerais que não foi seguidor de Guignard, pois propôs uma nova discussão sobre a natureza e a paisagem, recebendo o apoio entusiasta dos críticos Olívio Tavares de Araújo e Frederico Moraes. Expôs em diversas galerias de Arte, realizou exposições individuais de grande projeção, participou de salões de Arte e da XII Bienal de São Paulo. Trabalha ainda utilizando a natureza na elaboração da Arte.

Roberto Vieira sempre foi experimental, subvertendo e decompondo a linguagem artística, questionando os próprios processos e suportes, como no caso da litogravura, em que a pedra matricial era utilizada como obra, na construção conjunta com placas de madeira e metal, excluindo neste caso, a própria fase de impressão e reprodução. Inicialmente, suas pinturas a óleo: *Paisagens* de cores luminosas dos anos de 1970 (Figura 1) influenciaram a criação de suas esculturas em metal-ferro (Figura 2), cujas formas recortadas pareciam saltar de suas telas de pintura. Nesta escultura, o ferro remete “à ideia de um corpo descarnado [...] em minhas mãos o maçarico mais fere do que corta” (Vieira, 1986 *apud* Campos & Azevedo, 2014: 80). Criou as *Caixas*, conjugando materiais naturais e o barro rachado. É um artista inquieto, com uma produção quase obsessiva. Elaborou a ideia de *Sistemas*, em que a natureza ainda viva, dialoga com a finitude da matéria orgânica degradante, ou que chega à putrefação. Produziu os *Amarrados*, feitos de forquilhas de madeira e tecidos. Os *Articuláveis*, as *Rosáceas*, as *Intervenções* e outros inúmeros objetos são ainda elaborados e cobertos com terra. Ele simula também, os efeitos do tempo sobre os materiais contemporâneos e tecnológicos, como placas e circuitos de computadores.

2. O apelo da matéria: o processo é o que interessa ao artista

Não será possível abranger, neste artigo, a complexidade de toda a produção deste artista, em seus 50 anos de trabalho. Pretende-se pontuar brevemente alguns trabalhos, para compreensão do processo criativo e a experimentação dos materiais, até chegar ao uso da terra.

As pinturas a óleo exigiam grande rigor, por parte de Roberto Vieira que projetava esboços e se houvesse um erro de pincelada, ele raspava tudo e reiniciava. As pinturas de cores vibrantes iniciaram a partir da observação de barrancos, onde a erosão e as diversas tonalidades terrosas eram vistas por ele como

fragmentos: “a reta, o alto, o baixo, perto, longe, etc, apliquei isto na minha pintura também” (Vieira, *apud* Campos & Azevedo, 2014:183). Este imaginário povoou a concretização de esculturas em ferro. Naturalmente, ele deixou de representar a terra, para utilizá-la como matéria.

Seu raciocínio plástico promovia o diálogo entre a pintura e a natureza viva, com experimentações também em fotografia. Na Exposição Individual (1973) na Galeria de Arte Celina, Roberto Vieira relembra: “foi exposta uma série de pinturas. O que havia de diferente como proposta era um cacho de bananas pintado de azul e vermelho. A partir daí é que iniciei minhas investigações com elementos da natureza” (Pereira, 2015: 119).

Para ele, “as *Caixas* são outro trânsito” (Vieira, *apud* Campos & Azevedo, 2014:183) Não há idealização, apenas princípio, a criação é fluida. Há ausência de método e o acidente faz parte do processo. “Cada trabalho é um trabalho.” Na série *Terras* o artista realiza as referidas *Caixas* de madeiras fechadas com vidro (Figura 3). Nelas encontram-se variadas composições entre materiais como: terra, cinzas, pigmentos, fios de aço, folhas de prata, fragmentos de espelhos, arame farpado, folhas de ouro, tule, fragmentos de páginas de revistas/jornais/*outdoors* queimados, minério de ferro, rosas artificiais, grades de plástico queimadas, grades de madeira, telas de metal, tubos de metal amassados, gravetos, galhos, gravetos revestidos de tecido, fragmentos de vidro, fragmentos de ossos revestidos com terra, tubos de metal amassados, hastes de metal, etc. Um esboço –*Estudo Anos 60* – feito pelo artista nos anos de 1960, em lápis de cor sobre papel, poderia ser o prenúncio, por onde iria se desenvolver toda a sua obra (Figura 4). Observe um barranco, um monte, ao centro do desenho: um universo delimitado em quadrículas, que poderiam anunciar inconscientemente, as futuras *Caixas* de seu processo criativo. Os quadrados podem ser usados pelos artistas em esboços prévios, para ampliação ou redução de imagens no ato de criação, mas neste caso, em diálogo com outras obras, pode-se imaginar também um olhar para a paisagem, por detrás de um instrumento da Arqueologia, que é a quadrícula.

Na série *Sistemas* o artista utilizou frangos de borracha e minérios de ferro de dimensões variadas, assim como frutas (mamão, abacate) minério de ferro e pérolas. A obra sofria a ação do tempo diante dos olhos do espectador, alterando-se em cor, volume e aroma, do início ao fim da exposição. Em alguns desenhos de uma série sem título, de 1964, já se vê o cerne desta concepção e questionamento do artista, que colocava bananas partidas, ossos, folhas de plantas e pequenos gravetos, completando o traço circular do desenho (Figura 5). Um ciclo que se fecha, que se completa e que se degrada, registrado pela fotografia.



Figura 1 · Roberto Vieira, *Paisagem*, 1975. Óleo sobre tela, 45 X 90 cm. Coleção Errol Flynn Galeria de Arte. Belo Horizonte, Brasil. Foto: Cristina Carvalhaes. Fonte: [Campos & Azevedo, 2014: 22].

Figura 2 · Roberto Vieira, *S/T*, 1986. Chapas de ferro recortado, dimensões variáveis, conforme montagem. Acervo Museu de Arte Pampulha. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/esculturas/>

A presença da matéria viva que se transforma, diante do traço incólume do artista – é como se o tempo estivesse a observar o percurso silencioso da matéria.

As rosas de plástico, cobertas de terra, que surgem em suas obras: vasos, *Caixas*, *Rosáceas*, revelam o questionamento entre a fragilidade e a permanência, pois esta contraposição simultânea, além de lúdica e lírica, provoca o espectador. Uma flor verdadeira, não perduraria sob a ação da terra. Estas rosas com terra, podem nos lembrar uma conhecida música brasileira – *Flores* – lançada em 1989 pela banda de rock Titãs, com os seguintes trechos: “Há flores por todos os lados/ Há flores em tudo que eu vejo [...] As flores têm cheiro de morte [...] As flores de plástico não morrem.” A presença da rosa, sua conotação em seus múltiplos simbolismos, coberta por terra em algumas obras de Roberto Vieira (Figura 6), anuncia este ícone de sensibilidade, que perdura, floresce e permanece, como a cíclica mãe natureza – as flores de terra, de Roberto Vieira, não morrem.

2. Olaria, barro, terra e água – a superfície do mundo

A terra sempre foi a referência para Roberto Vieira, desde o início de sua carreira artística. Suas pinturas *Paisagens* e os barrancos já anunciavam este destino. Em entrevista à Mário Azevedo, ele relata estar em Juiz de Fora, no Bairro Gramma, (por volta dos anos de 1960-70) onde se deparou com uma olaria (fábrica de tijolos). Ele viu um homem barreando uma parede com uma massa de barro e água, cobrindo toda a superfície. Isto o impressionou. A partir daí começou a utilizar a terra sobre as superfícies (Vieira *apud* Campos & Azevedo, 2014:184).

Compreende-se que a visão inicial do artista se deslocou para as superfícies da terra, depois passou para a experimentação/exacerbação/intensificação com as matérias da superfície, atravessando-a – aprofundando – como se realizasse uma escavação arqueológica simbólica.

3. Arqueologia – ‘Arqueologias’

No momento em que o Roberto Vieira nomeia o seu livro de *Arqueologias: Roberto Vieira 50 anos de trabalho*, em 2014, estabelece um diálogo direto entre a Arte e a Arqueologia. É uma metáfora lúdica e, ao mesmo tempo, visceral. Ele nos acena e promove o debate com a finitude – ainda em processo.

Em entrevista concedida por Roberto Vieira, o artista relembra a exposição *Mineiros na Galeria Celina* e afirmou: “eu pintava paisagens – a natureza. Então naquela época, meu trabalho apresentava uma discussão entre a cultura e a natureza” (Pereira, 2015:119).

Cultura e natureza – é possível perceber uma aproximação com a Arqueologia



Figura 3 · Roberto Vieira, *Caixas*. Exposição Individual “*Em Processamento...*” no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

Figura 4 · Roberto Vieira, *Estudo Anos 60*. Lápis de cor sobre papel, 30 x 20 cm. Coleção do artista. Foto: Messias Mendes. Fonte: (Campos & Azevedo, 2014: 22).

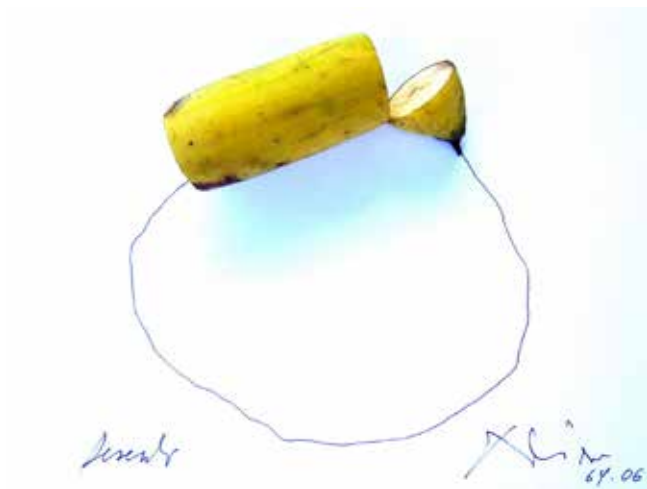


Figura 5 - Roberto Vieira, *Desenho*, 1964. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/desenhos>

Figura 6 - Roberto Vieira e *Rosácea*, 2010. Foto: Messias Mendes. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/rosaceas/>



Figura 7 · Roberto Vieira. Exposição Individual “*Em Processamento...*” no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

Figura 8 · Roberto Vieira trabalhando em Barranco, 2014. Alagoa, MG, Brasil. Foto: Rudá Andrade. Fonte: (Campos & Azevedo, 2014: 198).

através desta fala do artista. Segundo Moberg (1981:57), natureza e cultura são complementares em Arqueologia: “a forma de uma ponta de flecha é um fato de cultura, mas o material da flecha é um elemento natural.” Da mesma forma, “um *tumulus* é um fato de cultura e o seu material, elemento natural.”

A Arte é um fenômeno cultural que surge a partir do *Homo sapiens*. ‘Arqueologias’ de Roberto Vieira é uma metáfora, que abrange diversas questões similares às da Arqueologia (Moberg, 1981:49): O que é um achado? O que é um achado fechado? Há acumulações? Ao se verificar um terreno: os objetos estão destinados a permanecer ou a serem retirados? Existe um corpo? Há túmulos sem corpos? Há corpos sem túmulos? (Figura 7)

Atualmente a Arqueologia abarca muitas Arqueologias diferentes, unidas por métodos e planejamentos comuns. Contribuem para a compreensão da pré-história, da história antiga, como também, das etapas históricas mais recentes. (Renfrew & Bahn, 1993:11). Para Paul Bahn (2005):

A arqueologia consiste no estudo do passado humano através da recuperação e da análise de vestígios materiais. À medida que as pessoas procuram as suas origens, a arqueologia oferece-lhes uma noção de herança partilhada (Bahn, 2005:20).

As obras de Roberto Vieira apresentam simbolicamente a coleta objetos, de vestígios materiais recentes, que se transformam em processo contínuo e que conjugam uma concepção de “herança partilhada”. É uma partilha das inquietações contemporâneas.

A Arqueologia consiste sensivelmente em um modo de ver o mundo através da análise da evidência material deixada por culturas do passado (Aston & Taylor, 1999:6). No presente, Roberto Vieira propõe a sua visão de mundo mediante a análise dos materiais atuais de uma cultura do presente, num ato de reflexão: quais serão as evidências da vida humana atual, que restarão?

Um arqueólogo encontra e retira da terra uma peça, um vestígio, um fragmento e se pergunta, o que aquela peça diz? As investigações científicas utilizam diversas tecnologias para se alcançar a cronologia exata (técnica da datação) análise interna dos materiais, verificação do entorno envolvente, a latitude, as demais atribuições da cultura material relacionadas, as investigações antropológicas, geológicas, da microquímica e demais especificidades do referido período, ao que o achado arqueológico pertence. É um dever do exercício do arqueólogo tentar tornar o invisível, visível. “Na verdade, as questões para as quais o arqueólogo procura resposta concernem exatamente ao imaterial” (Moberg, 1981: 60). Curiosamente, sobre este último aspecto descrito, pode-se dizer que assim como o arqueólogo – este artista também busca expressar visivelmente o invisível – o imaterial.



Figura 9 · Roberto Vieira, *Intervenções*, 2013. Coleção do artista. Objetos revestidos de terra e inseridos em Barranco. Terras Altas, Alagoa, MG, Brasil. Foto: Roberto Vieira Fonte: [Campos & Azevedo, 2014:152].

Figura 10 · Roberto Vieira. Exposição Individual "*Em Processamento...*" no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

Segundo Moberg (1981:59) em Arqueologia, “tudo o que não for registrado, deixa de existir.” Assim o que é acessível é: “o que aconteceu (1), que deixou vestígios (2), que se conservou (3), que foi descoberto, (4) e registrado (5).” É inacessível: “o que houve sem deixar vestígios (A), o que foi apagado (B), o que não se descobriu (C), o que não se registrou (D).” Assim, acredita-se que Roberto Vieira ludicamente trabalha como artista nestas duas vertentes: no universo “do que é acessível”, em processos até realizar o registro – que é a legitimação como Arte; e no universo “do que é inacessível” transita o silêncio do imaterial que é a força de seu conjunto de obras de Arte.

Uma Prospecção da Sensibilidade – Considerações finais

Em paralelo à um arqueólogo em uma prospecção de um terreno, com técnicas especializadas, está um artista, que recolhe objetos obsoletos, os transforma e os insere ao terreno (Figura 8). Por quê? Porque Roberto Vieira trabalha a Arte num exercício de liberdade e consciência de seu tempo. Parece dinamizar ludicamente o lado inverso – num reverso – de uma mesma face, do que faz a Arqueologia.

O questionamento que Roberto Vieira propõe em suas obras nos envolve em uma reflexão acerca da – vulnerabilidade da vida ou não – pela ação do tempo. “A terra como referência universal”, como expressa este artista (Figura 9), reflete o seu *ser e estar no mundo – suas inquietações*. Nossas inquietações.

Não se pretende neste artigo estabelecer qualquer tipo de relação entre religiosidade e a obra artística de Roberto Vieira, mas enquanto humanidade que somos, temos uma frase guardada em nossas mentes: “porque tu és pó e em pó te hás-de tornar” (Gênesis III:19). Assim como há um ideário que gira em torno do barro – a argila, o pó da terra – que nos é descrito como matéria que formou o homem, transformado em ser vivo, após o sopro da vida ser lhe insuflado pelas narinas (Gênesis II:7).

Pela terra seremos tragados. Tudo é transitório (Figura 10). Útil hoje, obsoleto amanhã. A rapidez da substituição irrefletida impera no culto à superficialidade volátil. A ação da terra revela a implacável ação do tempo, que a tudo corrói. Tudo se regenera, mediante uma transformação.

Referências

- Aston, Mick & Taylor, Tim (1999) *Atlas de Arqueologia*. Madrid: Acento. ISBN:84-483-0411-X
- Bahn, Paul (2005). *Arqueologia: o guia essencial*. Paço de Arcos: Artemágica. ISBN972-8772-15-7
- Campos, Glória & Azevedo, Mário (2014) *Arqueologias: Roberto Vieira 50 anos de trabalho*. Belo Horizonte: 2 Linhas Editora. ISBN 978-85-65029-03-2
- Moberg, Carl-Axel (1981) *Introdução à Arqueologia*. Lisboa: Edições 70.
- Pereira, C. (2015) *Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)*. [Tese de Doutorado] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 330p. [Consult. 2018-11-02] Disponível em URL: <http://objdig.ufrj.br/27/teses/824022.pdf>
- Renfrew, Colin & Bahn, Paul (1993) *Arqueologia: Teorias, Métodos y Práctica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A. ISBN 84-460-0234-5
- Vieira, Roberto. *Roberto Vieira* [Consult. 2018-11-02] Disponível em URL: <http://robertovieira.art.br/>

El universo de Manolo Cuervo: pintor pop, de mirada directa

The universe of Manolo Cuervo: pop painter, with direct look

LAURA NOGALEDO GÓMEZ*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España artista visual.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: lnogaledo@us.es

Resumen: Este artículo presenta la obra del pintor y diseñador Manolo Cuervo. Artista de largo recorrido que ha sabido articular el binomio entre diseño gráfico y pintura en su espectacular producción. La metodología seguida ha sido a través de entrevistas directas y revisión de lo publicado. Mostrando su visión pop, colorista, alegre y directa, así como hacer un recorrido por su trayectoria y la construcción de su lenguaje personal.

Palabras clave: Manolo Cuervo / pintor / diseño / publicidad / percepción.

Abstract: *This article presents the work of the painter and designer Manolo Cuervo. Long-time artist who has managed to articulate the graphic design-painting binomial in his spectacular production. The methodology followed has been through direct interviews and, review of what has been published. Show your pop vision, colorful, cheerful and direct, as well as make a tour of his career and the construction of his personal language.*

Keywords: *Manolo Cuervo / painter / design / publicity / perception.*

Introducción

El objetivo principal es acercarnos al universo creativo del pintor y diseñador Manolo Cuervo (Huelva, 1955). Artista de largo recorrido, inició su producción en la época de los 70, con gran influencia del constructivismo con obras que denomina geo-abstracta (Figura 1).

De formación diseñador, destaca por su gran producción de carteles para evento como festival de Jazz o teatro. Carteles muy originales y de gran trascendencia que de manera transversal se incorporan en sus pinturas y que forman parte de la cultura visual sevillana.

Investigador y trabajador incansable, estudia sus obras pictóricas sin estancarse, evolucionando constantemente. Con una estética pop, donde incorporando la imagen, con una visión directa, alegre y colorida.

Analizaremos su última producción, así cómo sus cuadros han llegado a ser habituales de las series americanas como CSI entre otras.

La metodología seguida para elaborar este artículo es a través de investigación en las fuentes tradicionales y con entrevistas y conversaciones con el propio artista Manolo Cuervo.

1. Los inicios: formación y despegue

Manolo Cuervo es un artista apasionado de la pintura, del diseño, del teatro de la música. Inició su formación en la Escuela de Arte de Sevilla, comenzando con diferentes cursos por la tarde como asignaturas extraescolares con la temprana edad de 14 años, realizando diferentes cursos y especializándose en publicidad y diseño.

Sus influencias iniciales “fueron los expresionistas, el diseño las portadas de discos realizadas por artistas famosos, todo lo que llegaba a mis manos, visitar M11 y todo lo que allí se exponía” (Manolo Cuervo, 2017).

El Centro M11 era una galería de arte contemporáneo que se crea en los 70 en Sevilla, trae exposiciones importantes como la de *El grupo el paso*, *El equipo crónica*, estas tendencias artísticas apasionan a Manolo Cuervo, que las incorpora a su expresión plástica. Comenzando a trabajar con un lenguaje rupturista con la tradición y el contexto artístico de la ciudad. Sus obras de estética moderna y colorido vibrantes conforman el lenguaje a identidad de Manolo Cuervo.

En la década de los 70 comienza con sus primeras obras pictóricas, realizando una serie llamada *Ventanas al mar*, cuadros que denomina geo abstractos, con los que empieza a posicionarse en el panorama artístico que conjuntamente a su formación en Publicidad, le abrieron las puertas del diseño de cartelera (Figura 2 e Figura 3).



Figura 1 · Manolo Cuervo junto a algunas de las obras que expondrá en Madrid. PÉREZ CABO. Publicada en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/29/andalucia/1346269153_212141.html

En la década de los 80, Sevilla experimenta una sacudida cultural importante y Manolo Cuervo se posiciona como uno de los cartelistas más conocidos y demandados para realizar estos encargos.

Coincidiendo con este periodo, comienza los estudios de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, pero sus obligaciones profesionales de impiden terminar la carrera.

2. Posicionamiento: binomio diseño-pintura

Todo el trabajo de diseño de cartelería realizado en Sevilla, pronto traspasa fronteras, su estilo fresco, colorista y directo hace que sus obra empiecen a ser demandadas por diferentes compañías nacionales de teatro, danza, espectáculos de jazz, etc. Entre sus trabajos podemos destacar, la imagen de las Citas en Sevilla, el Festivales de Jazz, el Festival de Itálica, el Festival de Nueva Música y el Festival New Age (Universidad de Sevilla), Expo 92, Rising Stars (Fundación Cajazol) o Territorios Sevilla. Destaca su prolifera producción de carteles para teatro que ha realizado a lo largo de su trayectoria para compañías tan importantes como La Jácara, Teatro El Velador, Juanjo Seone Producciones, Salvador Collado Producciones o el Centro Andaluz de Teatro. En el año 2006 realiza el cartel de las Fiestas de Primavera para el Ayuntamiento de Sevilla y en el 2015 recibe el encargo de realizar el cartel para el 450 aniversario de la Hermandad de la Hiniesta, poniendo su sello y dando otra visión a la tradicional cartelería cofrade. Por la innovación y su personal sello en este trabajo, le concedieron el

Premio Gota a Gota a la innovación gráfica dentro del mundo cofrade sevillano. Esta trayectoria y reconocimiento a su excelente labor creadora hace que recientemente se le encargue la realización del cartel de la Hermandad de la Macarena.

Sin embargo, aunque con una trayectoria profesional brillante en el diseño, nunca abandona su faceta pictórica, consiguiendo un binomio creativo que se retroalimenta consiguiendo unos resultados excelentes en ambas direcciones. Un lenguaje propio que fusiona y funciona en las dos disciplinas.

De esta manera sus diseños son claramente pictóricos y su obra pictórica, se conforman de tintas planas y de collage realizados de sus propios carteles.

Crea un lenguaje bidireccional. Pinturas con composiciones directas y coloristas, con clara influencia de sus estudios de diseño y a la vez carteles pintados con acrílicos de vivos colores, influencia de su trayectoria pictórica. Un lenguaje creado por Manolo Cuervo que abastece sus dos pasiones, la pintura y el diseño.

3. Series destacadas

Artista trabajador incansable y de gran producción, realiza multitud de carteles y una prolifera obra pictórica expuesta tanto en España como en el extranjero, desarrollando una extensa trayectoria plástica hasta la actualidad.

Trabaja diferentes temáticas de su interés que distribuye en diferentes series, entre las que destacan temas recurrentes de su interés, como la música y el jazz en especial, disciplina que le apasiona y del que es un gran conocedor. Para él “hacer un cartel no es sólo anunciar un evento, para poder hacerlo tenía que documentarme, entenderlo para plasmar todo lo que encierra en la obra” (Manolo Cuervo, 2017)

Con este planteamiento su cartelería no se limita a ser únicamente anunciadora de datos, busca con su obra una expresión del evento en sí, un factor diferencial que es seña de identidad de su producción.

Una de las series más destacadas es *Mirada indiscreta*, 2012 “va sobre la percepción visual. Es una reflexión en torno al arte contemporáneo a cómo, muchas veces, este campo está lleno de fuegos artificiales y nos dejamos guiar por lo que nos dicen otros” (Manolo Cuervo, 2017) (Figura 4, Figura 5).

La serie, tiene como elemento repetitivo y uno de los centrales la imagen de una mujer realizando una captura fotográfica a algún punto externo a la composición, que sugiere una incógnita para el espectador.

Imagen de la fotografía capturada, que crea un triángulo compositivo entre la obra, el espectador y el desconocido encuadre.

Una reflexión entre la realidad y la percepción de la realidad a través de múltiples miradas.

Apariencia y realidad de las cosas, pasadas por diferentes filtros hasta llegar al espectador-receptor final de la información.

Otro de los elementos principales y recurrentes de esta serie es el ojo de la artista Amy Winehouse, con su característico ravello pintado (Figura 8). Ojo como órgano capaz de recibir las imágenes. Este elemento, incluido por Manolo Cuervo por su admiración del icono que representaba la cantante que falleció mientras realizaba esta serie y que le ha dedicado. Asimismo trabaja en sus obras artistas icónicas como Kate Moss entre otras.

Otra serie importante es *All you need is love*, donde trabaja con la figura icónica del corazón también presente en muchas de sus obras (Figura 9). Con su característica y vitalista paleta cromática y el recurso de su característico dripping, técnica seña identitaria del Action Painting, donde se deja caer la pintura, y componer a través del rastro, del goteo, consigue composiciones vibrantes y directas.

Sus obras traspasan fronteras, realizando gran número de exposiciones tanto en España como en el extranjero, tanto de forma individual como colectivas, llegando a países como Japón, e incluso podemos verlas en series americanas tan prestigiosas como CSI Nueva York, Shake it up, Black-ish o Descolocados entre otras.

No deja de ser sorprendente que al ver una de estas series, encuentres en las paredes de las exquisitas casas donde transcurren los sucesos, las obras de Manolo Cuervo colgadas. Sus características piezas no dejan lugar a equívoco, pero ¿cómo han llegado las obras de Manolo Cuervo a los escenarios cinematográficos de productoras americanas de primer nivel? Le preguntamos al artista sobre esta cuestión, y con toda naturalidad nos cuenta el proceso y las casualidades que le llevaron a New York. "Fue por una exposición que tenía en Madrid, allí una marchante americana se interesó por mi obra, le dieron mi contacto y empezamos a trabajar juntos. Unos de sus clientes es una famosa casa de decoración americana que es la encargada de decorar los escenarios de la productora de la series CSI: Nueva York" y así sus obras terminaron apareciendo en la televisión. Podemos contemplar una de sus obras en el capítulo 12 de la séptima temporada.

Conclusiones

Manolo Cuervo es un artista vitalista de estilo pop, con influencias tanto del equipo crónica como Martin Kippenberger o Jeff Koons, entre otros. Capaz de crear un lenguaje propio pulido por su larga trayectoria. Revoluciona el lenguaje de la cartelería en Sevilla en la década de los 80 y desde allí se hace un nombre en el diseño nacional.

Trabajador incansable, emplea ocho horas diarias en su estudio produciendo



Figura 2 · Manolo Cuervo, obra de la serie *Ventanas al mar*. Imágenes facilitadas por el artista

Figura 3 · Manolo Cuervo, obra de la serie *Ventanas al mar*. Imágenes facilitadas por el artista

Figura 4 · Manolo Cuervo, obras de temática de la música *Naima*, Imágenes facilitadas por el artista

Figura 5 · Manolo Cuervo, obras de temática de la música *Jazz*. Imágenes facilitadas por el artista



Figura 6 · Manolo Cuervo, obras de la serie Mirada indiscreta. Imágenes facilitadas por el artista

Figura 7 · Manolo Cuervo, obras de la serie Mirada indiscreta. Imágenes facilitadas por el artista

Figura 8 · Manolo Cuervo, obras de la serie Iconos. Imágenes facilitadas por el artista

Figura 9 · Manolo Cuervo, obras de la serie All yoy need is Love. Imágenes facilitadas por el artista

su espectacular obra tanto pictórica como gráfica. De gama cromática fuerte, viva con colores puros, trabaja la técnica del collage en sus pinturas empleando sus propios carteles como materia. Sus composiciones directas y con elementos icónicos que nos muestran un lenguaje personal construido a través del diseño publicitario y la pintura. Podemos decir que Manolo Cuervo es un artista icono del diseño y la pintura, figura clave en la historia reciente del diseño y pintura, en Sevilla.

Referências

Molina, Margot de (2012, 29 de agosto)

“Manolo Cuervo, artista de series: el creador sevillano inaugura en el Ateneo de

Madrid: La mirada indiscreta”, *El País*.

Macias; Javier de (2015, 15 de enero) “Las claves del cartel pop cofradiero de Manolo Cuervo para la Hiniesta”, *ABC Sevilla*.

Um jardim dentro de outro jardim

A garden inside another garden

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, Professora, pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: O escultor modernista Cláudio Martins Costa (1932-2008) foi um artista do seu tempo, moderno em suas concepções, e atento ao contexto em que estava inserido. Proponho compartilhar a experiência vivênciar as suas esculturas a partir dos seus jardins-ateliês, com o intuito de perceber e resignificar os espaços da natureza habitados por este artista.

Palavras chave: Cláudio Martins Costa / escultura / jardim / ateliê.

Abstract: *The modernist sculptor Cláudio Martins Costa (1932-2008), was an artist of his time, modern in his conceptions and attentive to the context in which he was inserted. I propose to share the experience of experiencing his sculptures from his studio gardens, in order to perceive and resignify the spaces of nature inhabited by this artist.*

Keywords: *Cláudio Martins Costa / sculpture / garden / atelier.*

Introdução

“O jardim é a menor parcela do mundo e
é também a totalidade do mundo”
(Foucault, 1984)

A complexidade do escultor brasileiro Cláudio Martins Costa (1932-2008) se reflete nas diversas maneiras como este se relacionava com o mundo através de sua sensibilidade estética, imaginação e poética. Na sua trajetória, evidencia-se a tradição modernista europeia nas concepções formais e, ao mesmo tempo, é possível ver a intensidade do homem latino através de suas ambiguidades temáticas. Neste texto, desejo falar do artista que propôs no seu processo criativo uma interação com o meio e a prática de habitar lugares de encontro com o outro e com a natureza. Compartilharei, assim, a experiência de adentrar o jardim de sua casa em Ipanema, Porto Alegre-Brasil e de outros jardins que encontrei ao longo da organização do catálogo de sua exposição *Instantes de Permanência* (2018). Proponho perambular pelos seus jardins-ateliês, lugares de experiências compartilhadas e abertas ao nosso espaço corporal e mental.

Jardins-ateliês permeáveis

Através de fotografias, rememorei, no seu jardim-ateliê da Chácara da Cascata, o registro de um banco de pedra (Figura 1) feito por Torres, em 2002. A imagem imediatamente remeteu-me à obra *Mesa do silêncio* (1937), de Brancusi. Três pedras dispostas naquele espaço. Um lugar a ser habitado. Um ritual. Um convite à permanência de se estar no mundo e contemplá-lo. Em outra fotografia, encontrei, em 1992, neste mesmo jardim, uma índia sentada trabalhando com os ferros das estruturas das esculturas de Martins Costa. Ao tê-la por testemunha, percebo que a cultura indígena, tema recorrente em seus trabalhos não era algo distante, mas muito próximo a este. Talvez os índios, seus amigos, lhe dessem a verdadeira dimensão da conexão entre o homem e a natureza, na sua prática cotidiana como artista. Tema este tão caro para ele, visto que, ao optar pelos indígenas no final do século passado, com certeza houve o afastamento da mídia e dos críticos que ditavam o que deveria ser considerado arte em Porto Alegre. Infelizmente, tempos de cegueira em nossa comunidade, na qual os indígenas não eram merecedores de representação na arte!

Ao visitar o jardim de um dos seus filhos — César Martins Costa —, encontrei três trabalhos que pareciam ter sido dispostos pelo artista Cláudio naquele espaço. Um deles era a *Cabeça* (1988) suspensa em uma árvore, cuja forma lembra imagens dos relevos medievais, ao mesmo tempo, que nos arremessa para os



Figura 1 · Cláudio Martins Costa. Banco no jardim do ateliê na Chácara da Cascata — banco de pedra (2002) Foto: Lizângela Torres

Figura 2 · Cláudio Martins Costa. Trabalho em andamento — bloco de pedra no jardim da casa da família em Ipanema — Porto Alegre (2018) Foto: Thiago Trindade

diferentes significados que pode haver nesta disposição expositiva. Caminho mais alguns metros e encontro neste mesmo jardim, gentilmente acomodadas no chão, junto à lateral de um muro azulejado, uma cabeça de *São Francisco* (1988) e uma cabeça de *Santo Antonio* (1988). Mesmo tendo parte de suas estruturas em metal expostas, indicando um trabalho em andamento, ao serem semicravadas no chão, estas passam a incorporar o solo como seu território de permanência. Que melhor disposição poderia o escultor Cláudio Martins Costa pensar para os seus trabalhos em um jardim?

Ao chegar à praia de Ipanema em Porto Alegre, em frente ao Lago Guaíba, encontro a casa da família e, ao fundo, parte do antigo ateliê do Cláudio Martins Costa, cercado por uma paisagem belíssima e um jardim exuberante, de aparente liberdade em sua organização. Como adentrar aquele território e não imaginar o quanto toda aquela natureza se constituiu como elemento vital do processo criativo deste escultor? A paisagem pulsa naquele espaço como se o tempo houvesse dado uma trégua para que os vestígios dos pensamentos do artista Martins Costa, lá permanecessem. Para Ribon (1991), é no jardim “que se aprende a amar a natureza e, sobretudo, a não temê-la”, pois a paisagem, assim como o jardim, é trabalhada pelo homem e para o homem. Lugares de potências latentes, para aqueles que entendem que o jardim “realiza o mito da ilha encantada que, protegida dos ventos do cosmos e da história, torna a se fechar num espaço tranquilizador e sedentário” (Ribon, 1991:107).

Entre as árvores ao fundo do quintal, em seu jardim-ateliê em Ipanema, esquecida no pátio, encontra-se uma antiga mesa-torno para trabalhos de escultura de Martins Costa. Por alguns instantes, vagueio entre meus pensamentos e tendo a experimentar o espaço ali disposto como um ateliê a céu aberto. Caminho em sentido inverso e vejo à minha esquerda, entre outro grupo de árvores seculares, um trabalho de pequeno porte coberto de limo (Figura 2). Causa-me estranheza, mas ao mesmo tempo, ao pensar aquele espaço como mais um dos seus jardins-ateliês, tudo passa a fazer sentido, pois ao encontrar ali solto um trabalho em andamento, dou-me conta que o artista continua por lá, trabalhando junto com a natureza, em um tempo diluído entre camadas de memórias de um fazer contínuo. A paisagem torna-se presente para o meu olhar, como se pudesse enxergar o mundo em uma pequena porção, posta naquele lugar.

Retorno para a entrada daquele cenário para poder reencontrar as esculturas que estão dispostas no seu ateliê-jardim permanentemente. Visualizo um pequeno espaço, à esquerda de quem entra, um jardim dentro de outro jardim. Surpreendo-me! Alegro-me profundamente, porque ali, naquele lugar, parece estar contida toda a essência do seu trabalho de escultor. Um escultor maduro,

que em algum momento deixou os seus pensamentos ganharem espessura e liberdade imaginária.

Compõem este cenário um *Tamanduá* (1998), uma escultura *Sem Título* (1997) e uma *Cabeça de Caval*o (1994), além de um trabalho em andamento, coberto de limo. E ao passear entre estas esculturas aparentemente díspares entre si, mas absolutamente coerentes naquele ambiente, acabo por experimentar pela percepção uma fluidez sensível naquele jardim-ateliê. Pois a percepção

não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior; o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece." (Merleau-Ponty, 1999:6)

Com a *Cabeça de Caval*o (1994) (Figura 3), disposta no seu ateliê-jardim, o que temos é um fragmento de corpo, um objeto unívoco e independente. Sem torções. Uma cabeça monumento de cimento armado, serena, posta sob uma lâmina e um cilindro de pedra grés. Uma cabeça é apenas uma cabeça, mas, nem por isso, menos inquietante para o nosso imaginário. Uma *assemblage* surreal. Abstrair o entorno ou a "base" de pedra desta cabeça de cavalo é absolutamente impossível quando posta no jardim-ateliê. Os princípios da escultura moderna ficam a brincar com o contexto e acabam por transfigurar a cabeça de cavalo em um objeto que ocupa um *site-specific*. Pergunto-me, que lugar é este que Cláudio Martins Costa nos propõe adentrar?

A escultura *Sem Título* (1997) (Figura 4 e Figura 5), composta de três partes de cimento armado e de três partes de vidro verde, a qual prefiro rebatizá-la carinhosamente de C-3Po, como sugeriu o Thiago Trindade ao fotografá-la, como uma referência surreal ao androide do mundo fictício de *Star Wars*. Um alegre estranhamento! Quando a encontrei no seu jardim-ateliê, confesso que não a entendi, porque parecia não fazer sentido dentro da trajetória do artista. Então, lembrei-me da conversa com Clóvis Martins Costa, filho do artista, na qual ele narra sobre suas aventuras em pular da sacada da casa quando criança para ir brincar naquele espaço entre as esculturas. Qual a criança ou o adulto que não seria feliz com um C-3Po em seu jardim? Uma escultura, sem dúvida alguma, afável, não monumental, com dois olhos de cilindros de vidro, feito binóculos, para poder espiar o mundo muito além do horizonte. Desejo também encontrar, assim como o Martins Costa, os seres de corações verdes e transparentes,



Figura 3 · Cláudio Martins Costa. Cabeça de Cavallo (1994). Foto: Thiago Trindade

Figura 4 · Cláudio Martins Costa. Sem título (1997). Concreto armado, vidro e metal. 157 x 97 x 37 cm. Coleção: Suzana Vergara Martins Costa. Foto: Thiago Trindade





Figura 5 - Cláudio Martins Costa. Sem título (1997) Detalhe. Concreto armado, vidro e metal. 157 x 97 x 37 cm. Coleção: Suzana Vergara Martins Costa .Foto: Thiago Trindade

Figura 6 - Cláudio Martins Costa modelando o Tamanduá. (1998). Porto Alegre, Brasil. Foto: Helena Martins-Costa.

e através deles, olhar e ver os jardins que os homens constroem no mundo, pois segundo Vieira, os jardins são uma “associação íntima do homem com o meio ambiente”, e, por vezes, é neste lugar que se realizam as ideias resultantes do “cruzamento fecundo entre culturas” (Vieira, 2007:51)

Este trabalho nos leva a pensar sobre as proximidades dos trabalhos de Martins Costa em relação aos princípios fomentados por Moore, quando este se junta a Hepworth para defender a escultura vitalista. No entanto, vejo este trabalho mais próximo do pensamento de Arp, com suas esculturas surrealistas e a sua ideia de desenvolvimento orgânico proposto através de suas “concreções”, as quais segundo Arp (ARP apud KRAUSS, 1998:165), designam “uma solidificação, a massa da pedra, a planta, o animal, o homem”, pois “Concreção” é algo que brota.

Entre os desenhos de Cláudio Martins Costa, encontramos alguns animais e, entre eles, o seu *Tamanduá*. Um mamífero da América do Sul, com uma língua longa e pegajosa, com a qual captura e se alimenta de formigas e cupins. Em 1998, Martins Costa lhe dá forma e espessura, modelando-o em cimento armando em seu jardim-ateliê em Ipanema (Figura 6). Em 2000, o *Tamanduá* (1998) participou da sua exposição individual “*Cláudio Martins Costa: Quem somos nós? O gtaum tá de natê? Abá pen dê?*”, em Porto Alegre. Ao findar a exposição, este retorna ao seu jardim-ateliê em Ipanema, onde o encontramos dezoito anos depois, com sua calda enorme e seu focinho escondido entre as folhagens do jardim (Figura 7).

As lendas indígenas se referem ao Tamanduá como um “trapaceiro”, um animal que prega peças e não obedece regras ou normas de comportamento. Talvez por esta sua característica é que André Breton era conhecido entre seus amigos surrealistas como “*Le tamanoir*” (O tamanduá). Segundo Moraes (2002:112), para Breton, no “bestiário surrealista”, o tamanduá teria primazia sobre outras espécies e, ainda, afirmaria que este grande quadrúpede aeróforo, continuava sendo um animal cuja “interpretação hieroglífica permanecia sendo a mais difícil”. Este animal das Américas, levado para a Europa durante a colonização espanhola, fascinou não apenas Breton, que escreverá o poema *After the Giant Anteater* (Depois do Tamanduá Gigante) e, que em 1962, fará uma escultura surrealista de madeira com o título *Le grand tamanoir* (O grande tamanduá), mas inquietará também Salvador Dalí, que irá pintar *Le Grand Masturbateur* (1929) (O grande masturbador) e, este fará para o livro de Breton a gravura *André Breton le Tamanoir* (1929-1931) (André Breton, o Tamanduá). Mas nada é mais icônico da importância deste animal para os surrealistas que a imagem de Salvador Dalí passeando pelas ruas de Paris com um tamanduá-bandeira, logo após a morte de Breton.



Figura 7 - Cláudio Martins Costa.
 Tamanduá (1998). Cimento, ferro e cerâmica.
 110 x 280 x 40 cm. Coleção: Suzana Vergara
 Martins Costa. Foto: Thiago Trindade

O trabalho surrealista se refere a outra ordem de percepção. É um corpo estranho a intrometer-se no tecido do espaço real formando uma estranha ilha de experiência que rompe um sentido racional de causalidade -, um bolsão peculiar de subjetividade (...). E seu tempo, ao contrário do tempo da inferência racional a partir de uma causa dada, é o vagaroso desenvolvimento de uma experiência não-programada. É, portanto, a projeção do tempo vivido para fora - a imposição desse tempo ao contexto material do mundo. (Krauss,1998:176)

Ao aproximar-me do *Tamanduá* (1998) de Cláudio Martins Costa, percebo que esta escultura adquire um grau de presença e de densidade, tanto para o nosso imaginário, como para a nossa realidade, abrindo a poética deste artista para o mundo, resignificando a natureza e os lugares habitados. Um lugar dócil, um espaço de encontro. Lugar de permanente troca com os objetos, os animais e o outro. Para Marin e Kasper (2009:275), é pela “natureza que o ser humano se sente restituído a si mesmo”, uma forma de “alteridade como um atravessamento do outro, de forma que a natureza possa ser identidade, linguagem e poesia.”

Conclusão

Cláudio Martins Costa foi um artista do seu tempo, moderno em suas concepções, mas nem por isso menos atento ao contexto em que estava inserido. Assuntos tratados por este e que lhe davam sentido pela forma como se movia pelo mundo, ecoam hoje no foco das discussões e preocupações da arte

contemporânea. Como exemplo próximo, trago a Bienal de São Paulo de 2016, *Incerteza Viva*, na qual um dos seus curadores, Jochen Volz (2016:21-3), afirma “a incerteza parece controlar os modos pelos quais entendemos ou não nosso estar no mundo hoje: degradação ambiental, violência e ameaças a comunidades e à diversidade cultural” e, segundo ele, apenas a partir da arte é possível moderar nossas contradições, porque esta “é fundada na imaginação, e somente através da imaginação seremos capazes de conceber outras narrativas para nosso passado e novos caminhos para o futuro”. Talvez devêssemos perambular com mais frequência pelos jardins de Cláudio Martins Costa e, assim, perceber o nosso estar e ser no mundo contemporâneo. Um jardim dentro de outro jardim para aqueles que se permitem adentrar os espaços imaginativos.

Referências

- Costa, Cláudio Martins. (2018) *Cláudio Martins Costa : instantes de permanência (Livro-Catálogo)* Porto Alegre : UFRGS. ISBN 978-85-9489-138-9 e e-ISBN 978-85-9489-137-2 Disponível em URL: https://issuu.com/publicacaoarte/docs/catalogo_claudio_martins_costa
- Elderp, R. Bruce. (2015) *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*. EUA. Wilfrid Laurier Univ. ISBN 9781554586417
- Fanés, F. (2007) *Salvador Dali: The Construction of the Image, 1925–1930*. EUA: Yale University Press, ISBN 9780300091793
- Foucault, Michael. (2009) *Outros espaços (1984)* In Foucault, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense. p.411-422. ISBN 9788521803904
- Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 8533609582
- Marin, Andréia A.; Kasper, Kátia M. (2009) *A natureza e o lugar habitado como âmbitos da experiência estética: novos entendimentos da relação ser humano: ambiente. Educação em Revista*. ISSN 0102-4698 v.25, n.02:267-282, ago. Belo Horizonte.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1999) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 853360291X
- Moraes, Eliane Robert. (2002) *O corpo impossível: a decomposição da figura humana : de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, ISBN: 8573211768
- Ribon, Michel. (1991). *A arte e a Natureza*. Campinas: Papyrus, ISBN: 8530801504
- Vieira, Maria Elena Merege. (2007) *O Jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar*. São Paulo: Annablume, ISBN 9788574196954
- Volz, Jochen. (2016) “Jornadas espirais: incerteza viva.” In *32º Bienal de São Paulo: Incerteza Viva*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo,. ISBN 9788585298531 Disponível em URL: <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>

3. *Gama*, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Cromo, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

*Call for papers:
11th CSO'2020 in Lisbon*

XI Congresso Internacional CSO'2020 — “Criadores Sobre outras Obras”
2 a 8 abril 2020, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2019.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2019.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2020.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2020.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 29, 30, 31 e 32 da Revista “:Estúdio”, os números 15 e 16 da revista “Gama”, os números 15 e 16 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2020. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por ‘double blind review’ ou ‘arbitragem cega.’

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

Gama, um local de criadores
Gama, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).

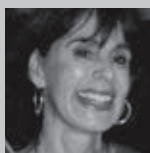


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

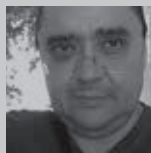


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES; é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

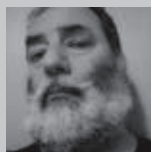


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.

Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



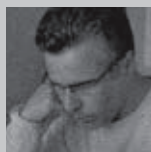
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.

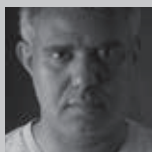


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



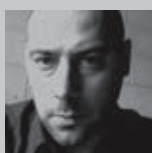
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.

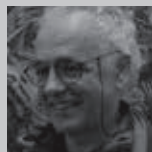


FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.

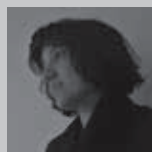


HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve

trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



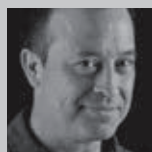
LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

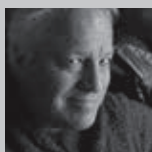
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



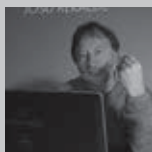
JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da U.Lisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

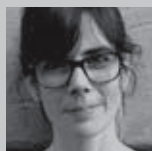


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona.

(1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou varios escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



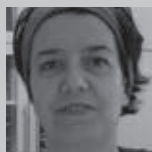
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes – ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



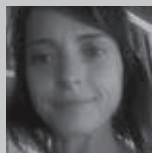
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



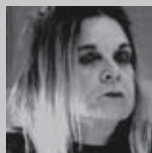
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de dissenys encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.

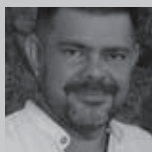


NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índicios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista Visualidades (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833), publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de Issues in multicultural art education: a personal view, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a Gama

About Gama

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Uma linha temática específica

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidas, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

Ficha de assinatura

213

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Gama na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

A revista Gama parece agir como um revelador de imagens latentes: a sua ação é uma ativação social, sempre de reforço simbólico, que permite auxiliar a discernir, e a identificar, aquilo a que todos chamamos de arte. É um projeto de legitimação apoiado nos criadores: que sejam os artistas a apontar os caminhos da arte, onde eles se escondem, onde ela pode passar a ser. Como em Espinosa, na 'Ética,' a arte pode ser uma 'qualia' de uma substância potente, que ao ser percebida e reconhecida, nas páginas do número 14 da revista Gama, nos seus 16 artigos, se percebe como coisa, ocorrência valiosa, ou melhor, 'valente.'

Crédito da capa: Lygia Pape, *Livro da Criação (O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário)*, 1959. Gouache e têmpera sobre cartão, 30,5 x 30,5 cm. P.A. (Ed. 3 + 1 P.A.).
Aspecto da montagem da exposição, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Sala 410 de la Colección 2, "La Guerra ha terminado? Arte en un Mundo dividido (1945-1968)." Fonte: <https://vimeo.com/138172224>. Cortesia Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha.