

GAMA

n.4

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725
CIEBA–FBAUL



GAMA

n.4

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725
CIEBA–FBAUL

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 2, número 4, julho-dezembro 2014,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

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

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 2, número 4, julho-dezembro 2014,
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*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> www.doaj.org
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- Open Academic Journals Index
> www.oaji.net
- GALE — Cengage Learning / Informe académico
> www.cengage.com

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos
Direção: João Paulo Queiroz
Relações públicas: Isabel Nunes
Assessoria: Pedro Soares Neves
Logística: Lurdes Santos
Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira,
Andreia Tavares

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: Sobre obra de José Resende
(2002), *Sem título*. Obra efémera, realizada para
o projeto “Arte Cidade Zona Leste,” São Paulo.
Foto: Christina Carvalho.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Tomás Gouveia, Inês Chambel

Impressão e acabamento: Grafilinha, Lda.

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 355912 / 13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725

ISBN: 978-989-8300-88-1

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 +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 4**

Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Lúis Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

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)

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).

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

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

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 País Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

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, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschky
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

GAMA

n.4

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725
CIEBA–FBAUL

Hoje vivem-se os segredos do futuro

JOÃO PAULO QUEIROZ

The future's secrets are lived today

JOÃO PAULO QUEIROZ

14-18

1. Artigos originais

1. Original articles

20-239

Helena Almeida: A exacta limpidez do mistério

ANTÓNIO F. MONTEIRO PEREIRA DA SILVA

On Helena Almeida: the exactness of mystery

ANTÓNIO F. MONTEIRO PEREIRA DA SILVA

20-27

Uma Escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles

ALINE MARIA DIAS

Raquel Stolf and Victor Meirelles Museum

ALINE MARIA DIAS

28-36

Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis: Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

Visual scores: discordant temporalities, visuality and sound in transit in the work-art of Isabel Carneiro

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

37-43

Nós entre o Visível e o Invisível

CARLOS CORREIA

We, between visible and invisible

CARLOS CORREIA

44-51

Leonilson e as palavras

DANIELA CAVALIN AVELAR

Leonilson and the words

DANIELA CAVALIN AVELAR

52-57

O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem

WILMA FARIAS GOIS

O pescador de palavras: Leonilson and the sensible of his language

WILMA FARIAS GOIS

58-65

Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

Ground Cloth: matter and memory in Acácio de Carvalho's work

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

66-73

Rubens on the beach

SHEILA CABO GERALDO

Rubens on the beach

SHEILA CABO GERALDO

74-81

Para Dona Anita, com um abraço

ALFREDO NICOLAIEWSKY

To Dona Anita, with a hug

ALFREDO NICOLAIEWSKY

82-89

Elementos de intermediação: Malas formas: Txomin Badiola

JON OTAMENDI AGINAGALDE

Intermediation element: Txomin Badiola

JON OTAMENDI AGINAGALDE

90-99

O conhecimento como potência: substância em Anselm Kiefer e Apichatpong Weerasethakul JULIANA ALVARENGA FREITAS	Knowledge as potency: substance in Anselm Kiefer and Apichatpong Weerasethakul JULIANA ALVARENGA FREITAS	100-108
A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	The word in Eduardo Luiz's painting PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA	109-118
Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO	Bruno Schulz: The visual grammar of illustration and the color in text MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO	119-124
O Desenho Como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Popular Portuguesa MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO	Drawing as Grotesque – Paula Rego and the Portuguese Popular Visual Culture MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO	125-135
Pepa Ruiz tim tim por tim tim: um double sens em uma vedeta transcontinental MARILDA DE SANTANA SILVA	Pepa Ruiz tim tim by tim tim: double sens in a transcontinental superstar MARILDA DE SANTANA SILVA	136-144
José Resende: gestos que estruturam espaços TERESINHA BARACHINI	Jose Resende: gestures that structure spaces TERESINHA BARACHINI	145-153
Doorway to Aloisio Magalhães: o livro como objeto artístico RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA & LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA	Doorway to Aloisio Magalhães: the book as art object RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA & LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA	154-160
Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias contidas na obra de Carusto Camargo GILBERTO MENEGAZ	Poetics of Forgetting: memory objects and fictional narratives contained in the work of Carusto Camargo GILBERTO MENEGAZ	161-170
Alcindo Moreira Filho: o ressignificador da matéria MARGARETE BARBOSA NICOLOSI SOARES	Alcindo Moreira Filho: reframer of matter MARGARETE BARBOSA NICOLOSI SOARES	171-181
O “Eu” e o “Outro” nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach ANDRÉA BRÄCHER	The “I” and the “Other” on the portraits and self-portraits of Cris Bierrenbach ANDRÉA BRÄCHER	182-188

A poética da imagem em Joana Rêgo LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	Image poetics at Joana Rêgo LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	189-196
Incurción en el mundo poético de Molinero Ayala MARTA AGUILAR MORENO	Foray into the poetic world of Molinero Ayala MARTA AGUILAR MORENO	197-204
Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina VENISE PASCHOAL DE MELO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	Art and Gambiologia: a look at the artistic dissent in Latin America VENISE PASCHOAL DE MELO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	205-214
Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	Mental scores: the written pieces of Elton Pinheiro RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	215-222
Et in Arcadia Ego: as múltiplas janelas de tempo em Jandira Lorenz VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA	Et in Arcadia Ego: the multiple windows of time in Jandira Lorenz's drawing VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA	223-230
Cabinets de curiosités e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	"Cabinets de curiosités" and nature, drawing by Bárbara Assis Pacheco's curious look CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	231-239
2. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	242-267
Condições de submissão de textos	Submitting conditions	242-244
Manual de estilo da Gama – meta-artigo	Style guide of Gama – meta-paper	246-255
Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa	Call for papers: VI CSO'2015 in Lisbon	256-258

<i>Gama, um local de criadores</i>	<i>Gama, a place of creators</i>	260-267
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	260-266
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About the Gama</i>	267
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	267

Hoje vivem-se os segredos do futuro

The future's secrets are lived today

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Gama. Artista Visual e professor universitário.

AFLIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

O quarto número da *Revista GAMA* percorre, no campo dos Estudos Artísticos, instâncias de memória e de enraizamento, problematizando o futuro através das questões resgatadas do passado. Dá-se seguimento ao rumo estabelecido desde o início, nesta revista, onde artistas escrevem sobre obras de outros artistas. Agora observa-se uma melhor delimitação e focagem no que respeita ao uso criativo ou acidental da diacronia e suas interligações potenciadoras: o arquivo, a obra recordada, o registo, o projeto, a reativação, a meta-linguagem, a identidade.

A *GAMA* segue um caminho prudente como o alpinista que, ao subir, procura fixar pontos de referência no seu caminho que lhe possam vir a ser úteis mais, tarde, na descida. Os que sobem, nesta revista podem ser uns, os que descem podem ser outros. As referências permanecem, à espera da sua utilidade.

O artigo “Helena Almeida: A exacta limpidez do mistério,” de António Pereira da Silva (Portugal), revisita a *pintura habitada*, de Helena Almeida, série de 1975-76, e por algumas obras seguintes como “Ouve-me” (1980). Helena Almeida interpela o espectador, numa poesia quase teatral, onde as máscaras gregas dão lugar aos rostos da autora, invisível por ser tão evidente. Parece difícil ouvir a fotografia.

Aline Dias (Rio Grande do Sul, Brasil), no texto “Uma Escuta: Raquel Stolf e

o Museu Victor Meirelles” apresenta a pesquisa plástica de Raquel Stolf em torno de um pintor do Século XIX, Victor Meirelles de Lima (1832-1903) e especificamente uma *vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro* (hoje cidade de Florianópolis), pintura de c. de 1851. Stolf dialoga com a obra através de uma instalação sonora evocadora de um permanente e inquietante exílio urbano.

O artigo “Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis: Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro,” de Luciano Vinhosa (Rio de Janeiro, Brasil), interroga e atualiza as vanguardas modernistas através da obra de Isabel Carneiro, com ênfases sinestésicos que anseiam religar o que é heterogêneo.

Carlos Correia (Portugal), em “Nós entre o Visível e o Invisível” apresenta o trabalho de Luís Paulo Costa (n. 1968), autor que reinterpreta o lugar dos significantes pictóricos, através do disfarce e da evidência, numa apropriação plástica dos meios de registo vistos como meios de registo em si, através da sua presença. Nada é registável.

Por outro lado os dramáticos registos autobiográficos de José Leonilson, na eminência da doença mortal, são objeto de dois artigos.

O texto “Leonilson e as palavras” (São Paulo, Brasil), de Daniela Avelar, apresenta uma reflexão sobre a sua escrita diária, ora em cadernos, ora persistentemente bordada sobre feltros e tecidos.

Wilma Gois (Ceará, Brasil), no texto sobre este mesmo autor, “O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem,” revisita obras de maiores dimensões de 1986 (*O pescador de palavras*) e de 1991 (*O Penélope, o Recruta, o Aranha*), interrogando os limites do texto e da linguagem sempre tecida.

Em “Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho” Maria Manuela Bronze (Portugal) aprofunda o potencial que os panos de terra, moldagens de espaços negativos que incorporam sentidos de memória, matérias de pensamento, interligando o teatro e a intervenção plástica.

O artigo de Sheila Geraldo (Rio de Janeiro, Brasil), “Rubens on the beach,” reflete sobre duas pinturas de Carlos Zilio, separadas quase trinta anos (*Rubens on the Beach, I* de 1978 e *II* de 2007) contextualizando as obras nos movimentos neoconcretos dos anos 50, 60 e 70 de Lígia Clark e Hélio Oiticica e em que Zilio participou, em 67, na exposição Nova Objetividade. Ativista envolvido na luta armada da época, ferido e preso, exilado em Paris, encontra Cézanne e a sua reflexão sobre Rubens.

No texto “Para Dona Anita, com um abraço,” Alfredo Nicolaiewsky (Rio Grande do Sul, Brasil), reflete sobre uma colagem da sua coleção, de Carlos Scliar (1920-2001) que leva a dedicatória do título do artigo. Revisitam-se as suas influências, de Morandi ao neorrealismo.

Jon Otamendi (Espanha), no artigo “Elementos de intermediación: Malas formas: Txomin Badiola” aborda a montagem ou instalação da exposição de Txomin Badiola, no MBAB (Museo de Bellas Artes de Bilbao), em 2003, especificamente a disposição planimétrica dos seus suportes e peanhas, recorrendo a entrevista com o autor, e detetando ordens espaciais intencionais e hierarquizadas.

O artigo “O conhecimento como potência: substância em Anselm Kiefer e Apichatpong Weerasethakul,” de Juliana Freitas (Minas Gerais, Brasil), estabelece um paralelo entre a obra do pintor alemão Kiefer e do realizador tailandês Apichatpong em torno do conceito aristotélico de substância.

A substância é interrogada na sua tradução verbal e pictórica no texto “A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz,” de Prudência Coimbra (Portugal), onde a articulação palavra-imagem evoca o quotidiano e o acaso, o acidente e o automatismo surrealizante.

Maria Eduarda Coutinho, no texto “Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto” (Portugal), aborda a obra gráfica dos anos 20 de Bruno Schulz, escritor e artista polaco, relacionando os contos “As lojas de canela” com as ilustrações do “Livro dos idólatras” e estabelecendo também ligações com as peças de Almada Negreiros (“Nome de Guerra,” 1938).

O texto “O Desenho Como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Popular Portuguesa,” de Raquel Pelayo (Portugal), estabelece relações entre o imaginário de Paula Rego e os grotescos presentes na arquitectura e azulejaria portuguesas, refletindo sobre a duplicidade das representações.

Marilda Santana, no artigo “Pepa Ruiz tim tim por tim tim: um double sens em uma vedeta transcontinental” (Bahia, Brasil), revela uma atriz espanhola que foi estrela do teatro de opereta, primeiro em Portugal (de 1875 a 89), e depois dessa data, no Brasil.

O texto “José Resende: gestos que estruturam espaços,” de Teresinha Barachini (Rio Grande do Sul, Brasil), visita a obra do escultor e arquiteto José Resende (1945-) exprimindo espaços e tensões, em ligação com a escala do território e a generosidade dos materiais, a par com uma constante presença de oposições de forças à no limite da estabilidade.

O livro de artista é apresentado por Rômulo do Pereira & Luciane Páscoa (Amazonas, Brasil), no artigo “Doorway to Aloisio Magalhães: o livro como objeto artístico,” em que o livro *doorway to portuguese*, de 1957, composto por livro e luva, rasga o pioneirismo da matéria gráfica e da impressão com um vivacidade ainda hoje por igualar: é um testemunho histórico de uma vivacidade plástica impressionante, “selvagem e aberta.”

O artigo “Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias

contidas na obra de Carusto Camargo,” por Gilberto Menegaz (Rio Grande do Sul, Brasil) discute a obra cerâmica de Carusto Camargo, peças de dimensão e expressividade expansivas.

Margarete Soares (São Paulo, Brasil), no texto “Alcindo Moreira Filho: o resignificador da matéria,” apresenta o ambiente de trabalho do escultor Alcindo Moreira Filho, e coloca as suas exposições e temáticas em paralelo, evidenciando o tema da sustentabilidade.

O texto “O ‘Eu’ e o ‘Outro’ nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach,” de Andréa Brächer (Rio Grande do Sul, Brasil), introduz a obra de Bierrenbach, que recupera a técnica fotográfica do daguerreótipo dentro de uma apropriação que ao processo adiciona a discussão do problema de gênero, nas suas (auto) representações de bonecas ou de seres femininos quase assexuados.

Lúis Filipe Rodrigues (Portugal), no artigo “A poética da imagem em Joana Régio” revisita a “ancoragem” barthesiana (Barthes, 1992) que a obra de Joana Régio estabelece entre as imagens e a palavra.

O texto “Incursión en el mundo poético de Molinero Ayala” de Marta Moreno (Espanha) apresenta a obra gráfica de Molinero Ayala (1945-) um autor que elege o desenho como meio privilegiado de expressão autónoma.

Venise Melo (Mato Grosso do Sul) & Luciana Silveira (Paraná) (Brasil) no artigo “Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina” introduzem a obra e o universo de um grupo de artistas da cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais) autodenominado “gambiológicos.” Os objetos recuperados, reencontram novos usos dentro de uma utilidade relativa, onde o seu desempenho reencontrado se exhibe retoricamente.

O artigo “Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro,” de Ricardo Gonzaga (Espírito Santo, Brasil), debate a plasticidade dos desenhos escurituros de Elton Pinheiro (1969-), oscilando sinestésicamente entre a música e letra.

Vanessa Bortucan de Oliveira (Santa Catarina, Brasil) no artigo “Et in Arcadia Ego: as múltiplas janelas de tempo em Jandira Lorenz” apresenta os desenhos classicizantes de Jandira Lorenz, ancorados na tradição representativa das figuras mitológicas da antiguidade.

O texto “Cabinets de curiosités e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco,” de Carla Frazão (Portugal), debruça-se sobre a obra plástica de Bárbara Assis Pacheco que assume o museu, o espécime e o registo como marcadores de um universo povoado por seres ameaçados pelo nosso olhar classificador.

Este conjunto de artigos traduz um posicionamento geral de grande atenção

aos referentes históricos e técnicos, com uma preocupação pela recuperação e preservação dos objetos e criadores interventivos. Através do olhar dos criadores de hoje, a criatividade mantém-se ativa e interventiva, fonte de recomeços que se anunciam.

Referências

Barthes, Roland (1992) "Rétorique de l'image." In *Lobvie et l'obtus, essais critiques III*. Paris: Seuil.

• 1

Artigos originais
Original articles

Helena Almeida: A exacta limpidez do mistério

On Helena Almeida: the exactness of mistery

ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas — Pintura (ESBAP); Mestrado História da Arte (FLUP).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: afsilva@ese.ipp.pt

Resumo: A exactidão da obra de Helena Almeida, parece obedecer aos três axiomas propostos por Italo Calvino em Seis propostas para o próximo milénio. A utilização que faz de múltiplos meios é de uma coerência e perseverança evidentes e revela um investimento continuado numa acção que é instrumento cognitivo. Assim, a sua obra *consiste não na sua forma definitiva mas sim na série de aproximações para a alcançar* num processo de reescrita constante, em direção a uma necessidade interna de visibilidade que busca imagens que congreguem forma e significado em que mais do que construir uma visibilidade, a fotografia é o dispositivo que constrói uma visualidade, determinando a limpidez de um mistério.

Palavras chave: Corpo / performance / processo / desenho / fotografia.

Abstract: *The exactness of the work of Helena Almeida, seems to obey the three axioms proposed by Italo Calvino in Six proposals for the next millennium. The use made of multiple media is consistency and perseverance evident and reveals a continued investment in an action that is cognitive instrument. Thus, his work is not in its final form but the number of approaches to achieve a constant rewriting process toward an internal need for visibility that search images which combine form and meaning that more than building a visibility photography is the device that constructs a visual, determining the clarity of a mystery.*

Keywords: Body / performance / process / drawing / photography.

Introdução

A propósito da obra de Helena Almeida convoco Italo Calvino quando, para definir exactidão, enuncia três axiomas:

- 1) *Um projecto da obra bem definido e bem calculado;*
- 2) *A evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...] “icásticas”.*
- 3) *Uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação* (Calvino, 1992)

A exactidão que identificamos na obra de Helena Almeida, parece obedecer aos três axiomas propostos. Obriga, contudo, a uma necessidade de encontrar palavras que estabeleçam pontes entre o visível e o invisível, sabendo que entre ambos um abismo se estende.

A sua obra usa múltiplos meios e é de uma coerência e perseverança evidentes revelando um investimento continuado numa acção, que é simultaneamente instrumento cognitivo. Podemos afirmar que a obra “consiste não na sua forma definitiva mas sim na série de aproximações para a alcançar”, (Calvino, 1992: 94-95) num processo de reescrita constante, em direção a uma necessidade interna de visibilidade que busca imagens que unam forma e significado.

É na realização da obra, na matéria tornada forma, que “o mundo e o eu, a experiência e a fantasia surgem compostas (...) numa superfície sempre igual e sempre diferente” (Calvino, 1992: 119) num processo incessante que se revela na obra.

A Interrogação Permanente

A sua prática artística, compreende o desenho, o vídeo e a fotografia e desenvolve-se a partir de uma interrogação permanente da pintura. Usados como recursos, considera a disponibilidade que as suas especificidades conferem para uma função particular: pensar-se e partilhar um acto de criação e de mediação e *partilha do sensível*, através de exercícios de preparação, estudos, que são o caminho para as obras.

O processo inicia-se, portanto, com o Desenho, aproveitando o seu carácter simples de indiferenciação entre acto e pensamento, instaurando uma atitude pragmática que configura um modelo programático. Assim, é capaz de desenhando pensamentos, imprevisibilidades, potencialidades, que definem espaços buscando um entendimento, uma compreensão. Joga o reconhecimento do próprio corpo num processo de representação, ensaio, teste, anotação, onde o carácter serial vai evoluindo de um modelo reconhecido do *storyboard* para

uma aproximação à notação coreográfica. Esta aproximação à coreografia reforça a “estrutura performativa do seu trabalho” (Sardo, 2011: 129) e constitui-se como um espaço de permeabilidade entre desenho e performance mantendo em comum gesto, movimento e espaço.

A fragilidade aparente do desenho sustenta, contudo, todo o processo, pelos sucessivos registos, que deixam adivinhar a futura fotografia a preto e branco. Talvez seja esta tentação totalizadora que o desenho possui, que leva Delfim Sardo a classificá-lo como Atlas. (cf. Sardo, 2011)

O desenho tem sempre um carácter informativo, anotando poses e ensaiando situações para depois fotografar, assumindo a exactidão do desenho, como modelo. Esses desenhos, produzidos ao longo de décadas são, hoje, obras que se autonomizaram do seu carácter informativo inicial e constituem, por si, uma narrativa.

O vídeo é usado depois, permitindo analisar e seleccionar poses, a partir de *frames*.

A Fotografia culmina um processo performativo longo e complexo que se organiza em imagens. Estas suscitam interrogações permanentes sobre o seu próprio estatuto onde o corpo é central nesse questionamento: é suporte ou imagem?

O corpo é figura central que se funde com a própria linguagem, numa experiência física constante que se iniciou com a busca e descoberta de uma essência do corpo-pintura.

A identificação de uma *acepção quase analítica, de uma pintura que se transforma em tridimensionalidade* (Sardo, 2011: 109) instituiu, desde cedo, um interesse pelos limites da representação, que falha, perante a eficácia da tridimensionalidade operando uma metamorfose na pintura.

Em *Pintura habitada* (séries de 1975 e 1976) formam-se seqüências narrativas que testemunham um abandono e são um momento fundacional na sua obra. A pintura abandona, assim, o seu suporte tradicional, passando a incluir o corpo no processo, numa passagem que Delfim Sardo (Sardo, 2013) qualifica como um fenómeno de transubstanciação.

Não se trata de assumir o corpo da pintura mas de um processo mais elaborado em que a pintura se liberta da sua aparência perceptível aos sentidos e transpõe a sua substância para a artista. Desta forma, ao ser da mesma essência, Helena Almeida *é e está* na pintura. Não se trata, portanto, de um luto melancólico de uma perda, mas uma passagem a outro estádio, onde a *tarefa do luto* (cf. Bois, 2005) não tem de ser patológica.

As telas são, literalmente, vestidas passando a ser, metaforicamente, a sua pele. A pintura torna-se esse lugar de fronteira, evidenciando os limites físicos do plano da pintura assumindo-o como *um espaço liminal* entre o corpo e os seus limites.

Neste caso o acto performativo constrói uma realidade onde a artista não apresenta já uma imagem, mas uma ação. Assim, a pintura, matéria sobre um suporte, já não é suficiente como meio para a autora se confrontar com a natureza problemática da sua individualidade. Trata-se, portanto de “pensar a pintura a partir do corpo (...) a partir da irredutível materialidade de um corpo” (Sardo, 2011: p. 108).

A *Pintura* libertada do seu corpo-matéria e do psicologismo “retratista”, abandonado o seu corpo visível passa a coincidir com / na artista, que passa a ser / compreender a substância da própria pintura como se pudesse afirmar *eu sou a pintura*.

Para testemunha desta metamorfose, que outro meio convocar senão a fotografia?

O corpo é o assunto e o centro de todo o processo artístico de Helena Almeida, que busca uma cartografia de atitudes e gestos que constroem um léxico, conferindo densidade à matéria sensível do corpo em movimento no espaço.

Andar e abraçar são gestos fundadores recorrentes na obra de Helena Almeida que operam um encontro, simultaneamente poético e performativo, aos quais se juntam dois envolvimento estimulantes: a relação com *o chão* e com *o outro*.

O chão é, a par do corpo e do peso, o assunto fundamental na sua obra numa depuração essencial em que o corpo, inserido no espaço e no tempo, se constitui como alfabeto que se transforma em *texto*. É e representa-se.

A sua obra desenvolve-se, pois, num processo evolutivo de abandono e despojamento, como se o material estorvasse, aumentando a complexidade conceptual à qual não será alheia a estreita relação que tem com a escultura. Atrevemo-nos a considerar que a libertação do *peso* da escultura assume mesmo um carácter de sublimação, que arrasta também a pintura.

O *atelier*, herdado do pai, o escultor Leopoldo de Almeida, é um espaço que preserva um vazio primordial que instaura o lugar para desenvolver a sua obra, a partir de um entendimento de que a essência daquele espaço é o vazio que o corpo transforma em lugar, ao habitá-lo. O *atelier*, revelado nas obras é sempre um espaço vazio, despojado, onde o corpo se movimenta. Carrega uma memória autobiográfica, não visível, a partir da qual constrói uma narrativa que considera o (seu) corpo e os objectos com os quais o corpo interage. Escassos e aparentemente insignificantes (um banco, um arame), estabelecem, no entanto, uma relação intensa com o corpo.

O seu trabalho constrói-se, portanto, a partir de poucas, mas fortes relações, numa ligação de intimidade com um número reduzido de elementos, instituindo

uma economia e uma atitude de depuração, em que as situações fotografadas são meticulosamente encenadas, criando complexas composições visuais.

A obra organiza um mundo a partir desse acto primordial de criação, revelando-o através da fotografia, que faz parte do próprio processo. Esta assume, portanto, um papel central no *métier*, funcionando como registo da obra, enfatizando a simplicidade dos processos e reforçando que é possível jogar com muito pouco. A fotografia é estratégica e serve o propósito final de dar a ver, de *tornar visível*. Documenta um acto performativo apresentando-se como substituto de um corpo, de um espaço e de um contexto. À autonomia da imagem estética contrapõe-se a serialidade documental.

A fotografia serve, pois, o propósito de partilhar a experiência sensível em que é médium e medeia e, assim, torna-se o instrumento que melhor serve para apresentar pintura e corpo simultaneamente.

Usada como instrumento e não como disciplina, assume uma relação de proximidade funcional que encurta a distância entre a artista e o seu processo, numa imediatez contraditória porque o processo se alonga no tempo. A fotografia, não dando a ver esse processo inclui-o, puxando-o para dentro dela. O tempo de composição, invisível nas imagens, nas *frames*, presentifica-se no intervalo existente entre cada imagem.

Não sendo cinema, é um trabalho que é cinemático, afirmado pela sua característica serial em que o sentido de cada imagem é afectado pela anterior e pela posterior em múltiplas variáveis. Na obra de Helena Almeida não há, portanto, imagens isoladas e o espaço que medeia entre elas, produz um efeito colateral importante na construção do seu trabalho. A serialização alimenta, assim, a tensão entre o processo reflexivo e a obra, entre o conteúdo latente no processo de trabalho, a manufactura e a obra realizada. É nesse intervalo que aumenta a possibilidade de uma acção do observador, espaço a partir do qual ele se pode imiscuir na narrativa.

Mais do que construir uma visibilidade, a fotografia é o dispositivo que constrói uma visualidade.

A fotografia, na sua acepção clássica, pressupõe que a temporalidade pontual do instantâneo, ceda lugar a um regime da imagem que implica um tempo complexo, que é simultaneamente passado, presente e futuro. Na obra de Helena Almeida esta suspensão no tempo deixa entrever as camadas sedimentares do processo, no resultado. Desta forma é, simultaneamente, um fim e um meio, através do qual é partilhada a alegria de uma descoberta.

Para Susan Sontag diferente da pintura, que é uma interpretação selectiva, a "fotografia pode ser encarada como uma transparência selectiva" que não

escapa contudo às relações equívocas de arte e verdade. “Ao decidirem como deverá ser uma imagem (...) os fotógrafos impõem sempre normas aos temas que fotografam (...) ditando uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos” (Sontag, 1986: 16).

Em Helena Almeida estes processos são usados de forma inclusiva e o que fica da acção performativa é, portanto, a fotografia que, mais que um registo, possibilita o acesso a esse acontecimento único, quase dando a ilusão de participação.

Este longo processo necessita de uma cumplicidade para inscrever esse acto performativo no tempo e essa cumplicidade é a do fotógrafo que assume, desde o início, o papel de parceiro nessa aventura. Contudo, se fizermos corresponder o fotógrafo a uma alteridade do observador, este fica excluído da acção. Opera-se, assim, um corte que fende o espaço do plano, num cá e lá, no eixo de z da profundidade, que se combina com a planimetria do eixo de x da serialização.

É imprescindível, contudo, referir que o fotógrafo em questão é Artur Rosa, marido da artista que, pela relação de intimidade, se tornou o cúmplice mais acessível para esta aventura. Esta é, por isso, uma íntima parceria que estabelece uma dupla relação de intimidade, agora com o trabalho artístico, que determina a sua participação no processo de criação.

Será legítimo perguntarmo-nos se não estaremos na presença não de uma autoria individual mas de uma autoria partilhada? Ou pelo menos um particularíssimo caso de relação de interdependência, sobretudo quando o fotógrafo começa a aparecer, como no caso de *Sente-me, Ouve-me Vê-me*, de 1979, e em *Ouve-me*, de 1980? Este último, onde essa relação de respiração de dois corpos inclui afirmadamente Artur Rosa como par e, particular e distintamente, em *Abrço*, de 2007 e ainda no vídeo, assumido como obra (*Sem título*, 2010) (Figura 1).

O trabalho de Helena Almeida trata, sempre, de auto-representação e não de auto-retrato, na medida em que não é uma abordagem autobiográfica. A representação expõe um corpo genérico, que não revela biografia nem psicologia.

No entanto, nas obras referidas e mais recentemente com uma intensidade afirmativa, abre-se um espaço para a biografia, com a presença de Artur Rosa, revelando aquele que esteve sempre *do outro lado* a fotografar, assegurando a missão de dar a ver sem ser visto, embora tenha tido sempre a tarefa de olhar *com os olhos de quem é olhado* (Tavares, 2010: 655).

Estes *abraços* revelam, assim, uma dupla intimidade e, conseqüentemente, uma biografia. O corpo, sempre no centro da sua obra, passa a incluir também o *outro* no jogo de reconhecimentos: o meu corpo — o da artista, os meus — o corpo, uno, individual e, no entanto plural, modificado pelo tempo, o outro o teu, os nossos.



Figura 1 · Helena Almeida.
Ouve-me, 1980. Fonte: Helena Almeida,
2003. Centro Cultural de Belém.

Nestes últimos trabalhos (*Abraço*, 2007), o alastramento da mancha negra revela um peso e densidade que se aproxima da escultura, um *negro agudo*, uma massa negra que suscita uma circularidade, num *eterno retorno* que a sua obra sempre consubstancia a partir desse *lugar* fundacional e de regresso que é o atelier onde trabalha há 70 anos, desde que posava para seu pai.

No caso do vídeo (*sem título*, 2010) pode-se afirmar que essa intimidade biográfica se adensa duplamente: no diálogo dos corpos e na visualidade construída. Os dois surgem atados por um fio eléctrico ligando a perna direita da artista à perna esquerda do seu marido. Caminham amarrados, em profundidade, num vaivém aparentemente infinito, entre a parede de fundo e a boca de cena. Os corpos nunca se chegam a libertar um do outro, prosseguindo num trabalho infinito e aparentemente sem sentido.

A imagem estática oferece um tempo de observação continuado, dando ao observador a oportunidade de controlar o tempo da fruição, enquanto o filme impõe uma legibilidade, uma ordem, uma duração. Se a imagem fixa favorece a memorização na imagem em movimento, a pregnância da imagem é, neste trabalho, conseguida através da repetição que se prolonga num movimento repetitivo.

Conclusão

A sua condição de mulher, adestrou o olhar de quem é centro do olhar. Esta aguda consciência exercitou-a na construção da visualidade da sua obra onde assume, também, a sua condição feminina: os sapatos, o vestido negro, a relação do corpo com o olhar próprio e com o olhar dos outros. Esta dimensão funde-se com a sua existência e assume um lugar determinante na sua obra e na sua carreira.

Helena Almeida pertence a esse grupo raro de artistas que fez sempre aquilo de que não se estava à espera, contornando a dificuldade de afirmação das mulheres no mundo da arte, confirmando a sua existência na arte, com a exacta limpidez do mistério.

Referências

- Bois, Yves-Alain (2005) *Pintar: a tarefa do luto*, in *Abstracção depois da abstracção*. Colecção Público Serralves. Ed. Johannes Mainhardt.
- Calvino, Italo (1992) *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida*. Lisboa: Caminho.
- Helena Almeida (2013) *Transubstanciação*. Curadoria de Delfim Sardo. Fundação Leal Rios, Lisboa.
- Sardo, Delfim (2011) *A Visão em Apneia*. Lisboa: Athena.
- Tavares, Gonçalo M. (2013) *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.

Uma Escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles

Raquel Stolf and Victor Meirelles Museum

ALINE MARIA DIAS*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, artista e pesquisadora. Bacharelado em Artes Plásticas, Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestrado em Poéticas Visuais, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. Colégio das Artes. Apartado 3066, 3001 — 401 COIMBRA, Portugal. E-mail: alinedias@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda o trabalho artístico de Raquel Stolf no contexto da exposição Diálogos com a Desterro, no Museu Victor Meirelles. A partir da aproximação com uma paisagem pintada por Victor Meirelles no século XIX, a artista formula uma proposição sonora. O artigo destaca as contribuições deste diálogo para o projeto curatorial, enquanto uma escuta para o museu.

Palavras chave: exposição / paisagem / proposição sonora / museu / escuta.

Abstract: *This article discusses Raquel Stolf art work in the context of the exhibition Diálogos com a Desterro, in the Victor Meirelles Museum. From the approach to a landscape painted by Victor Meirelles in the nineteenth century, Stolf formulates a sonorous proposition. The article stresses the contributions of this dialogue for the curatorial project as a listening for the museum.*

Keywords: *exhibition / landscape / sonorous proposition / museum / listening.*

Em abril de 2010, o trabalho *Escuta do Desterro [18-02-2010 + 18-10-2009]*, da artista Raquel Stolf foi apresentado no Museu Victor Meirelles, integrando a 15ª edição do Projeto *Diálogos com a Desterro*.

Raquel Stolf (1975-), artista brasileira, vive e trabalha na cidade de Florianópolis, onde atua como professora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Desenvolveu Doutora-

do em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua pesquisa explora as relações entre conceitos de silêncio, deslocamentos de sentido, envolvendo processos de desenho, escrita e escuta.

O projeto *Diálogos com a Desterro* integra a exposição de longa duração *Victor Meirelles — Construção*, com curadoria de Paulo R. O. Reis e consiste em uma aproximação de uma pintura do artista Victor Meirelles, integrante ao acervo do museu, e trabalhos de outros artistas, provenientes de diferentes contextos espaço-temporais, tendo em comum uma discussão sobre paisagem e, de forma ampliada, sobre Florianópolis, cidade em que está sediado o museu (onde nasceu o artista) e tema da pintura.

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), artista brasileiro do século XIX, desenvolveu pinturas históricas de grandes dimensões, como as populares telas *A Primeira Missa no Brasil* e *Batalha de Guararapes*, retratos e panoramas, além de uma extensa produção de desenhos e esboços. A curadoria de Reis no Museu Victor Meirelles procurou destacar dois aspectos do termo “construção” que intitula a mostra: a construção do artista, seu aprendizado e processo de trabalho e a relação do artista com a construção de uma certa idéia de brasilidade, ligada à ideologia e contexto do segundo império no Brasil.

Apesar de Meirelles ser conhecido por pinturas históricas do século XIX, neste projeto é uma paisagem, realizada pelo artista no início de sua formação, que se coloca em diálogo (Figura 1). A imagem mostra uma vista do centro de Florianópolis, na época chamada de Nossa Senhora do Desterro — justificando o nome do projeto e apontando para as ressonâncias do sentido da palavra *desterro*.

A cada nova edição, no período de 2005-12, foram exibidas obras de 21 artistas diferentes (cuja escolha não foi orientada exclusivamente pelo curador, mas incluiu a participação da equipe do museu nas indicações) tendo, segundo Reis (2009), a paisagem enquanto “gênero, prática e pensamento” como operação investigativa norteadora do projeto.

Embora ciente da importância de pensar a paisagem no projeto, o presente texto é motivado e pautado pelo contato do autor com a produção artística de Raquel Stolf, somado ao acompanhamento comprometido e privilegiado do projeto *Diálogos com a Desterro*, constituindo uma reflexão sobre as contribuições da proposta da artista no contexto desta exposição.

Em uma sala pequena, a penúltima do percurso linear da exposição de Meirelles, apresentam-se a pintura de Meirelles e, na parede adjacente, o trabalho convidado (Figura 2). Em um pequeno painel frontal, também costuma ser exposta uma de três aquarelas pertencentes ao acervo do museu, realizadas no



Figura 1 · Victor Meirelles (c. 1851), *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro — Atual Florianópolis*. Óleo sobre tela, 78,2 × 120,0 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil.

Figura 2 · Vista da exposição *Diálogos com a Desterro*, 2010, com as obras de Victor Meirelles e Raquel Stolf, no Museu Victor Meirelles (Viegas, 2010).

mesmo período e com o mesmo tema. São expostas alternadamente, evitando longos períodos de exposição à luz, considerando a fragilidade do suporte. Aproximadas física e conceitualmente, as obras deixam de estar *sozinhas* e passam a ser percebidas em relação. O trabalho de Meirelles, apresentado no contexto de uma exposição monográfica, com um determinado partido curatorial, cujas obras integram a mesma coleção, passa a ser percebido também em relação aos conteúdos que cada obra convidada formula (diferenças e similaridades na abordagem da paisagem, linguagem, período histórico, etc). Por sua vez, o trabalho do artista convidado é inserido nesta situação expositiva específica (a exposição de Meirelles, num museu a ele dedicado) e de diálogo com a paisagem novecentista da cidade, ou seja, assimilando não apenas o espaço físico e fenomenológico da exposição, mas as implicações de estar lado a lado nesse contexto que é também discursivo (Kwon, 2004).

À diferença da maior parte das edições, cujas obras dos artistas foram realizadas e exibidas anteriormente em outras circunstâncias e, posteriormente, convidadas a participar dessa curadoria, a proposta de Raquel Stolf foi desenvolvida especificamente para o lugar (físico e contextual) do projeto no museu. Assim, o diálogo com a pintura de Meirelles, com o espaço expositivo, a estratégia curatorial e o discurso da instituição são pontos de partida e parte constituinte da sua proposta.

O trabalho de Stolf consiste em uma proposição sonora acompanhada de um desenho. Com os fones, escutamos uma sequência de menos de 3 minutos: sirene, motor de carro, pássaros, entre outros ruídos menos facilmente identificáveis. O áudio provém da edição de duas gravações: uma na escadaria da Igreja do Rosário, no centro da cidade (em janeiro de 2010, pela tarde) e outra feita da janela da casa da artista, na Lagoa da Conceição (em outubro de 2009, de manhã cedo). As captações envolvem dois momentos e dois lugares distintos, com intervalos relativamente pequenos (e nada é pequeno sem ser relativamente): poucos meses e poucos quilômetros. Os contextos são os mesmos (a mesma cidade, a mesma época) e diferentes (casa e rua, dois bairros diferentes, dois momentos do dia).

O trabalho foi a primeira proposição do projeto *Escuta do Desterro* que, além da captação de fragmentos de paisagens sonoras de Florianópolis, inclui a coleção e edição, através de operações de justaposição, sobreposição, deslocamentos e reconfigurações, “construindo outras proposições de paisagens acústicas” (Stolf, 2010).

A pesquisa da artista também explora relações entre som, escrita e desenho, entre *processos de escrita e situações de escuta*. As experiências são apresentadas no espaço expositivo através de diversos meios como instalações,

vídeos, desenhos, fotografias, intervenções e ações no espaço urbano, além de múltiplos e publicações.

Neste trabalho, o áudio é acompanhado por um desenho, feito em um bloco de anotações comercializado do museu, cuja capa reproduz a obra de Meirelles com a qual Stolf estrutura seu diálogo (Figura 3, Figura 4). Com as dimensões de um cartão postal, o desenho apresenta uma espécie de gráfico, onde percebemos a tentativa da artista de mapear e organizar a experiência de escuta, identificando os ruídos e localizando-os na duração da faixa sonora.

Stolf propõe, nesse diálogo, uma *experiência de escuta* para a pintura de Meirelles. O lugar da primeira gravação, no alto da escadaria, é o lugar onde Meirelles elaborou o ponto de vista da pintura, aproximadamente 160 anos antes. Lá, Stolf pôs-se a escutar e a captar a paisagem sonora (Figura 5, Figura 6). Interessada não apenas nas coincidências e diálogos, mas também nos desvios, lacunas e deslocamentos, e com minuciosa atenção, a artista explorou os encontros/desencontros entre os contextos e os sentidos (visual, sonoro, espaço-temporal) que não só se interpõem, mas que constituem nossa experiência. Stolf explora o que está *fora*, referindo-se tanto a noção de fora formulada por Maurice Blanchot, enquanto uma potência de um pensamento que não se deixa apreender ou “prática estética e ética na literatura”, ligada a impossibilidade e ao neutro, entre outras concepções do autor (Levy, 2011), quanto ao que está literalmente fora do museu (a cidade), da imagem (o som), do lugar de referência da pintura de Meirelles (a casa da artista).

Com essas operações, a proposta problematiza a posição do sujeito: sempre fora daquilo que vê e, ao mesmo tempo, sempre dentro, pois implicado na construção do sentido de cada imagem, numa relação cujas posições entre dentro/fora não são fixas.

Ao mesmo tempo em que vai ao encontro do outro artista, Stolf insere no diálogo outras escutas e ruídos, como a paisagem sonora ao redor de sua casa. As distâncias, tanto quanto as aproximações entre os contextos, expõem ao espectador a impossibilidade e o desejo que permeia a imagem. Uma imagem que, silenciosa e estática como costumam ser os objetos de museu, também é carregada de vozes e de potência.

James Putnam (2009), em investigação sobre a relação dos artistas contemporâneos com os museus, mapeia as estratégias de intervenção, crítica ou assimilação dos procedimentos classificatórios e colecionistas das instituições. Referindo-se às intervenções de artistas nas coleções ou espaços dos museus, cuja visibilidade é **crescente nas últimas décadas, o autor aponta que estas intervenções são um desafio estimulante para muitos artistas e uma metodologia de crítica institucional, mas podem ser usadas como simples atrativo para novos públicos, para reanimar ou dinamizar as abordagens de seus acervos** (termos

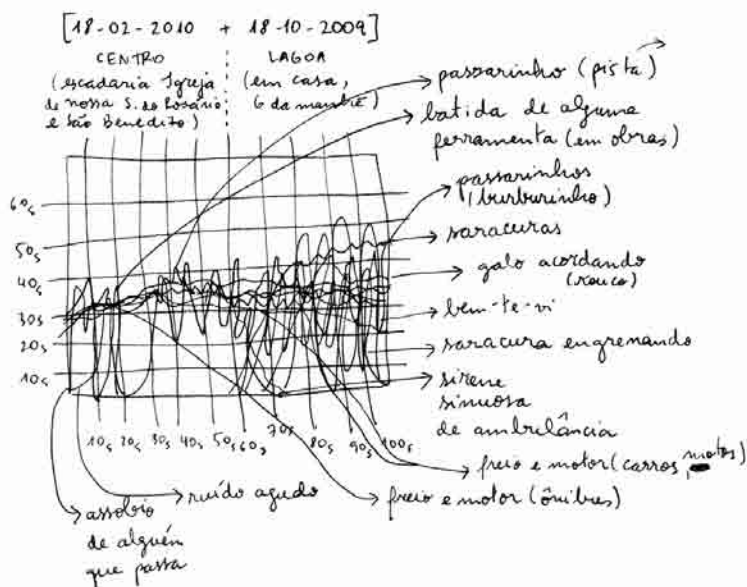


Figura 3 · Proposição sonora acompanhada de desenho de Raquel Stolf, vista da exposição *Diálogos com a Desterro*, 2010, no Museu Victor Meirelles (Viegas, 2010).

Figura 4 · Raquel Stolf (2009-10), *Escuta da Desterro* [18-02-2010 + 18-10-2009]. Desenho [que acompanha a proposição sonora], 10 x 15 cm. Coleção da artista, Florianópolis, Brasil.



Figura 5 · Registro do processo de gravação de *Escuta da Desterro* de Raquel Stolf (Martinovsky, 2010).

Figura 6 · Registro do processo de gravação de *Escuta da Desterro* de Raquel Stolf (Martinovsky, 2010).

por si só sintomáticos dos seus usos), criando a imagem de uma instituição auto-crítica (Putnam, 2009 : 155-156).

Neste projeto, as questões do processo artístico de Stolf (situações de escuta, paisagem sonora, oscilações dos sentidos) são intencionalmente interseccionadas com o contexto de Meirelles e do museu. A paisagem sonora que propõe e, sobretudo, a escuta que oferece, não apenas contrapõe períodos históricos distintos e evidencia as transformações da paisagem (como destacam alguns dos releases institucionais), mas permite uma reflexão sobre as próprias estratégias expositivas do museu, formulando um território de experimentação dentro da curadoria.

Podemos pensar a escuta como uma percepção mais atenta do espaço do museu (que não é neutro, silencioso nem fechado) e do mundo (que não é apenas ruidoso), em que os diálogos não são apenas formais, temáticos e tampouco se estruturam nos termos binários de enfrentamento ou afirmação conciliatória. Diferentemente de outra proposta com a qual *Diálogos com a Desterro* guarda afinidades e diferenças, o projeto *Respiração* da Fundação Eva Klabin, definido pelo curador através de termos como “embate, fricção” (Doctors, 2012), o Museu Victor Meirelles define a situação de diálogo como estratégia de aproximação, interlocução, contato, entre outros termos pacíficos.

Uma escuta não é sinônimo de passividade, mas parte imprescindível de um diálogo onde o outro também fala — e onde artista, instituição e público podem ser capazes de se mover entre escuta/fala. E, assim como o olhar, a escuta demanda a construção de um sentido, requisitando o exercício de um pensamento e de uma experiência que não extingue o fora, mas se configura como dispositivo que aciona a produção de outras imagens.

A artista destaca “o exílio inevitável de uma escuta (subjéctiva)” em sua prática e, seguindo seu processo podemos pensar o *desterro* da linguagem, os silêncios, assim como a noção de uma *escuta porosa* (por isso suscetível, capaz de absorver o que está à sua volta), como outras possibilidades de contato entre museu e artista. Colocar em diálogo não se restringe a um enunciado, a uma fala, mas envolve uma escuta, envolve (como propõe *Escuta do Desterro*) pensar o lugar em que estamos, aquilo que nos interpela e também o que se mantém inevitavelmente fora.

Referências

- Doctors, Márcio (2012). *Projeto Respiração*. Rio de Janeiro: Cobogó: Fundação Eva Klabin. ISBN: 978-85-60965-24-3
- Kwon, Miwon (2004). *One place after another: site-specific art and location identity*. Cambridge: MIT. ISBN: 978-0-262-11265-9
- Levy, Tatiana Salem (2011). *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ISBN: 978-85-200-1018-1
- Martinovsky, Helder (2010) Fotografia. Arquivo digital fornecido por email ao autor em 2012-12-02.
- Meirelles, Victor (c. 1851) *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro — Atual Florianópolis*. [Consult. 20140121] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/acervo/colecao-victor-meirelles/#sthash.OHP2aBeO.dpuf>
- Putnam, James (2009). *Art and Artifact — The Museum as Medium*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-28835-1
- Reis, Paulo (2009) *Paisagem, Paisagens*. In.: Turazzi, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles — Novas Leituras*, São Paulo: Studio Nobel. ISBN: 978-85-755-3064-1
- Stolf, Raquel (2010), *Escuta da Desterro*. [Consult. 20140121] Reprodução de desenho. Coleção da artista. Arquivo digital fornecido por email ao autor.
- Stolf, Raquel (2010), *Escuta Desterro, texto + projeto*. [Consult. 20140121] Texto não publicado. Arquivo digital fornecido ao autor por email em 2012-12-02.
- Viegas, Ana Maria (2010) Fotografia. Arquivo digital fornecido por email ao autor em 2012-12-26.

Partituras visuais: temporalidades inconciliáveis: Visualidade e sonoridade em trânsito na obra de Isabel Carneiro

Visual scores: discordant temporalities, visuality and sound in transit in the work-art of Isabel Carneiro

LUCIANO VINHOSA SIMÃO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artístavisual. Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFF), Mestrado: Artes Visuais / História e Crítica da Arte (Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro — EBA/UFRJ). Doutorado Études et Pratiques des Arts (Université du Québec à Montréal — UQÀM/Montréal, Canadá).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense (UFF), Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes. Rua Tiradentes 148 — Ingá — Niterói — RJ — CEP 24210-510, Brasil. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo discuto certos aspectos da obra da artista brasileira Isabel Carneiro que transita entre a visualidade e a sonoridade. Em geral, as pinturas/colagens da artista são pensadas como partituras a serem executadas da mesma forma que certas “músicas” podem ser pintadas ou desenhadas. O elemento que faz este trânsito é o corpo performático, que pode ser o da artista ou o de qualquer outro, quando as executa.

Palavras chave: Isabel Carneiro / visualidade / sonoridade / colagem.

Abstract: *In this article I discuss certain aspects of the work of Brazilian artist Isabel Carneiro transiting between visuality and sound. In general, in his work, paintings/ collages are created as music to be performed. Similarly, certain “music” created by the artist can be painted or drawn. The element that makes this transit is performing body of the artist or any other.*

Keywords: *Isabel Carneiro / visuality / sound / collages.*

Introdução

A tentativa em conciliar pintura (cores) e música (sonoridades) não é inédita nem na história da arte, nem na história da música. Foi observada já no século XVIII na invenção frustrada do padre Jesuíta Louis-Bertrand Castel, o *clavecin oculaire*, espécie de órgão construído para projetar luzes coloridas quando as notas eram acionadas. Aparecerá também nas concepções teóricas dos simbolistas que pretendiam que suas pinturas soassem como música aos ouvidos, abrindo todo um caminho para arte abstrata. Kandinsky, que a certa altura passou a titular suas pinturas de *Composição*, certamente foi influenciado por essas idéias. Estava convicto que entre os ritmos das pinceladas, formas e tons de cores residia uma relação oculta que soava para os olhos como os acordes para os ouvidos. A história das vanguardas modernas é repleta de exemplos que vão de Paul Klee à Mondrian, passando pelo argentino Xul Solar que construiu um cravo cuja escala tonal era disponibilizada por um teclado em que atribuiu valores cromáticos. Muitos exemplos de mesma empreitada podem ser encontrados na arte contemporânea. O fato é que, embora acene no horizonte do possível, a relação direta entre música/sonoridade e as artes plásticas/visualidades permanece uma hipótese circunscrita nos limites das subjetividades e das sugestões. A obra que Isabel Carneiro vem elaborando nos últimos anos assume esse risco e investe na imanência expressiva do tempo. Portanto, a fim de superar as dificuldades impostas pelo simples processo de tradução de uma coisa à outra, como normalmente se tenta fazer, Isabel constrói o **trânsito entre música e visualidade** no ato performático da *execução*. Em grande parte de suas invenções a lacuna entre partitura-quase-pintura e pintura-quase-partitura é ocupada por uma relação arbitrária que não responde à hipótese acima mencionada, mas a reformula de outro modo: Seria Possível se tocar uma pintura? Ao contrário, seria possível se pintar uma partitura? A ponte de incertezas que une essas duas entidades, não fosse o caráter positivo que assume na obra da artista, permaneceria intacta. No entanto, Isabel a explora como força poética, arrancando dela toda emanção expressiva. O presente artigo pretende analisar algumas proposições em que o fragmento, a ambiência, a temporalidade, o humor, a serialidade e as ações programadas que a artista se impõe diariamente como norma criativa são atravessadas pelo *ato performático* que, no caso específico, deve ser entendido no sentido próprio do termo "obra em processo" e, como tal, inacabada e transitória.

1. A obra é um fragmento

A colagem talvez seja o meio de expressão mais constante na obra de Isabel

Carneiro. Normalmente a artista usa como suporte para seus trabalhos pequenos formatos seriais, de dimensões modestas e padronizados industrialmente (papel A4). Nessas pequenas superfícies, estão dispostas algumas áreas mal cobertas de matéria pictórica, rala e pouco trabalhada, pedaços de diferentes partituras coladas, signos gráficos indicando ritmos, escalas e compassos em dispersão, pedaços de jornais rasgados e mal aderidos ao fundo e muitos... muitos intervalos e vazios. Uma escritura convencionada, mas que permanece enigmática aos olhos de quem as contempla. A sensação que essas colagens nos passa é a de um certo incômodo visual marcado por um quase desolamento estético. A falta de vigor plástico a primeira vista faz com que tudo flutue sem elegância sobre o fundo branco, muito aparente, do papel ordinário. Os elementos heterogêneos parecem francamente conspirarem uns contra outros, mantendo suas individualidades, sem nunca aderir ao todo. Somos levados ao quase impulso de interferir diretamente no trabalho, arrancando um pedaço de jornal mal colado, por exemplo. Tudo parece escorrer e esvaír pelas bordas, pelas laterais líquidas em que se transformam os limites pouco afirmativos do papel, contaminando o módulo seguinte. No conjunto, uma folha comunica com a outra e revela, na sucessão dos acidentes e convenções intrínsecas, a partitura singular que espera ser *performada*. São séries, portanto. A visualidade fraca torna-se, então, força ao converter-se potencialmente no ato de execução que lhe daria finalmente corpo de expressão sonora. Vejamos, por exemplo, o trabalho *Acordes* (2013). Uma série formada por nove partituras/ pinturas em formato A4 (Figura 1).

Em cada trabalho individual a artista estabelece uma correspondência entre um acorde sonoro com as cores e formas aplicadas à pintura. Para construir o motivo sonoro das pinturas, a artista se apropriou da relação cor-nota que o padre jesuíta Louis-Bertrand Castel criou para seu *Clavecin*. As lacunas [intervalos] que residem entre os módulos de pintura são potencialmente preenchidas pelos acordes que, por sua vez, são tomados como instâncias isoladas que não trazem em si nenhum senso de harmonia intrínseco. São, por isso mesmo, colados uns contra outros sem jamais induzir aos ouvidos qualquer música que seja quando executados. Tudo como nas “pinturas”, em que sobre as manchas mais extensas recortam-se outras figuras cromáticas menores, outras intensidades e texturas independentes, os acordes, simplesmente justapostos ou superpostos, são como massas de cores que vibram em seus tons individuais. *Florais de Bach* (2012) é um outro exemplo (Figura 2). A partir de prescrições de *florais*, a artista estabelece uma relação entre a essência, a cor e a nota. Como cada essência tem um número “x” de vezes que é administrada ao dia, ela criou, para cada uma

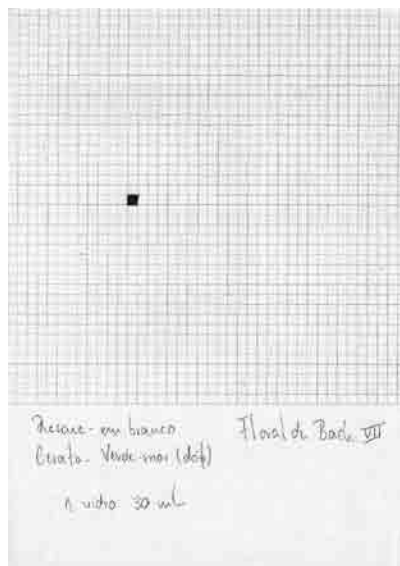


Figura 1 · da série *Acordes*, Isabel Carneiro, 2013
(imagem digitalizada a partir de colagem original)

Figura 2 · da série *Floras de Bach*, Isabel Carneiro, 2012
(Imagem digitalizada a partir de desenho original)

delas, um desenho específico em papel milimetrado. No conjunto esses desenhos funcionam como instruções para uma ambiência. Trata-se, no entanto, de notações sonoras, cujas insinuações tonais se atêm às suas explícitas visualidades que podem ser, a qualquer momento, executadas.

2. Ambiência

Nem música nem pintura, mas campo de decisões performáticas reunindo cores e formas coligados aleatoriamente pelo som que evocam. O som é assim o elemento plástico que preenche o espaço tridimensionalmente. Falemos, portanto, de ambiências visuais habitadas por sonoridades plásticas, uma quase escultura. Mais recentemente, a artista tem criado alguns vídeos que deixam suas intenções mais claras. No curto *Intervalo* (2012, duração 1':56"), a artista aparece parcialmente de costas ao piano onde foi afixada uma partitura (Carneiro, 2013a). Apoiadas ao alto do piano de armário estão os vidros com os florais de Bach e aos quais atribuiu notas individuais correspondendo a um fragmento de partitura escrita por Johann Sebastian Bach. Ao furo e a medida em que a artista consome as gotas essenciais, executa a partitura. O resultado é carregado de humor, experimentalismo e certa melancolia. No vídeo em questão, o silêncio ganha conotação sombria e confere densidade à ação. O aspecto amador com que é realizado, a luz fraca, o som direto e as longas pausas reforçam essa sensação. Apresentado normalmente em mines monitores com fones de ouvido, afixados à parede em uma altura um pouco abaixo dos olhos, o modo expositivo do trabalho reforça a introspecção e a intimidade, convidando o espectador a mergulhar solitário no ambiente sonoro da imagem. Por outro lado, a preferência da artista pelas estruturas seriais faz do tempo um fator evidente participando ativamente de suas colagens.

3. Ações programáticas e tempo serial

Em muitos dos trabalhos Isabel impõe a si mesmo um ritual cotidiano, estabelecendo a priori uma regra, um método de criação. Em *1 compasso por dia* (2012), por exemplo, ela se propõe a realizar uma colagem por dia reunindo aleatoriamente em uma pequena superfície um fragmento de partitura, correspondendo a um compasso, a um pedaço de pintura de modo a criar uma nova partitura. O trabalho inicia-se em 15 de março e termina no dia 31 de maio, se delongando, portanto, por 77 dias. Toda a ação é registrada em vídeo. Em *90 telas em 90 dias* (2009) o mesmo ritual se impõe (Figura 3). Como o título indica, durante 90 dias consecutivos a artista se propôs a realizar uma pintura/ colagem por dia no formato 30 × 30 cm. Embora esse último trabalho não resulte diretamente

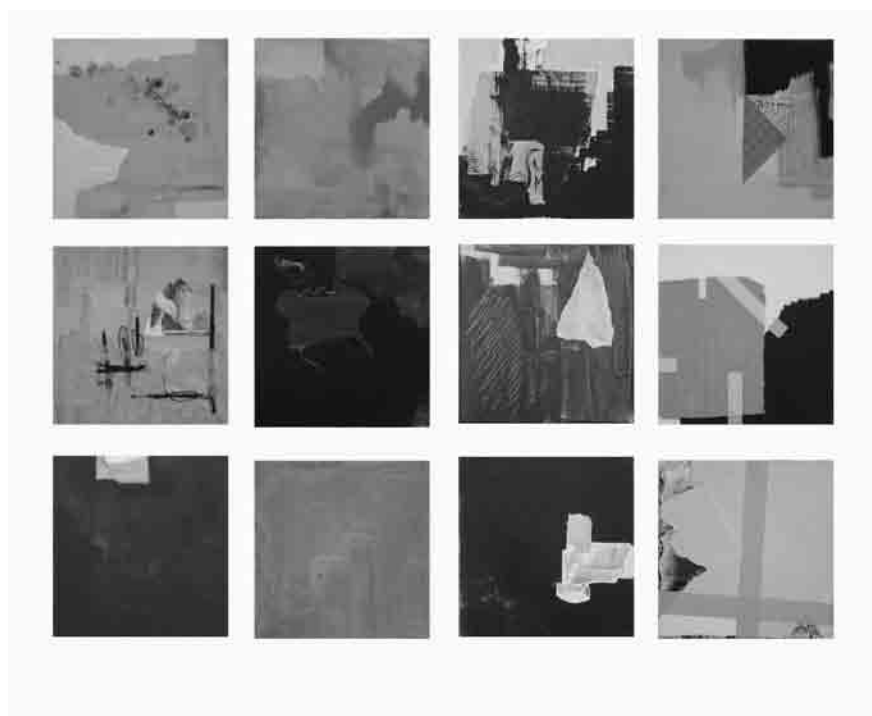


Figura 3 · da série *90 telas em 90 dias*,
Isabel Carneiro, 2009

em uma “partitura” que possa ser executada como no primeiro caso, guarda familiaridade com os processos de criação musical que enfatizam ritmo, seriedade, repetições, variações, escalas tonais, modulações e intervalos.

4. Humor senão dor

O humor, carregado por vez de um tom de melancólico e pontuado por uma auto-ironia, como remarcado anteriormente no vídeo *Intervalo*, é uma constante na obra de Isabel Carneiro. Ele parece no trabalho *Farsa* (2012), de fato uma série em que a artista registra sua própria voz, de 11/08 a 24/11/2012, todos os dias ao acordar, pronunciando a seguinte frase: “Hoje acordei feliz. Tudo faz sentido!”. Segundo Isabel, o trabalho é um jogo sarcástico com os métodos de auto-ajuda. Em *Embate com a obra*, vídeo (1’: 15”) que pode ser apreciado em sua página no *Youtoobe*, fazendo uso de câmera subjetiva, a artista, conduzindo o aparelho na altura de sua cabeça a conduz ao encontro de uma escultura de Amílcar de Castro (Carneiro, 2013b). Bate insistentemente com a câmera contra o aço de sua superfície, produzindo um som metálico e estridente. O resultado, tomado por uma leveza espontânea, ao mesmo tempo que revela a angustia do não-saber diante da arte é, cômico.

Para concluir

Seja nas pinturas seriais, seja nas notações visuais para serem executadas, seja nos vídeos em que a artista registra suas ações ou naqueles em que executa suas *partituras visuais de temporalidades inconciliáveis*, o que atravessa toda sua obra é um corpo performático, muitas vezes invisível, mas subentendido na ação. A performance, na obra de Isabel Carneiro, não é nunca espetacular, está marcada pelo ritual da rotina, das decisões aleatórias e impessoais das prescrições. O próprio corpo quando age, se comporta como elemento ativo de uma colagem forçando a união dos materiais heteromorfos sem contudo se impor como presença narcisista. Manifesta-se antes de tudo como cola, o quase transparente adesivo dos heterogêneos.

Referências

Carneiro, Isabel (2013a) *Intervalo*.

Gravação vídeo. [Consult. 2014-01-02]
Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=z0eMvzHwSak>

Carneiro, Isabel (2013b) *Embate com a obra*.

Gravação vídeo. [Consult. 2014-01-02]
Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=TbYp7HRNsH4>

Nós entre o Visível e o Invisível

We, between visible an invisible

CARLOS CORREIA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD, CR). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia — Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Artes Visuais e Design.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL) Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: corrcarlos@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a obra do artista português Luis Paulo Costa. Ainda que o seu trabalho se manifeste maioritariamente através da pintura, a instalação e mesmo a escultura povoam, pontualmente, a sua produção artística. Independentemente do medium escolhido, a reflexão sobre a visibilidade e os diversos dispositivos a esta associados, são uma constante na sua obra.

Palavras chave: Pintura / visibilidade / dispositivo / espectador / técnica.

Abstract: *This article presents the work of Portuguese artist Luis Paulo Costa. Though his work manifests itself mostly through painting, installation and sculpture also populate, even occasionally, his artistic production. Regardless of the chosen medium, a reflection on visibility and the various devices associated to it are a constant in his work.*

Keywords: *Painting / visibility / device / beholder / technic.*

Introdução

O *itálico* do título fica a dever-se ao duplo sentido desempenhado aqui pela palavra *nós*: por um lado somos *nós*, os espectadores e por outro são os *nós* produzidos por algo que se cruza sem, contudo, se anular. Mostrar e esconder, baralhar e voltar a dar as cartas; e *nós* aqui, perante os *nós* que o visível e o invisível entre si vão tecendo.

O objectivo deste artigo é o de levantar um pouco o véu sobre a obra do artista português Luís Paulo Costa. Nascido em Abrantes em 1968, o artista vive e trabalha actualmente em Lisboa. Tem exposto com regularidade, individual e coletivamente, desde a segunda metade da década de 90 e o seu trabalho encontra-se representado em numerosas colecções públicas e privadas, em Portugal e no estrangeiro.

O trabalho deste artista tem vindo a manifestar-se maioritariamente sobre a forma de pintura, mas este não é o único medium pelo artista utilizado. Ainda assim, convém notar que, mesmo nas situações em que a obra de Luis Paulo Costa assume outros mediuns que não a pintura, esta continua a estar presente enquanto assunto de releção, enquanto presença conceptual, se preferirmos.

Pintura e dispositivos ópticos

Podemos então dizer que o trabalho de Luís Paulo Costa se centra, quase sempre e de formas diversas, em questões relacionadas com a visibilidade, sendo a pintura intitulada *Uma e Outra Vez* disto um exemplo (Figura 1). Mas dizer que um corpo de trabalho se centra sobre “questões relacionadas com a visibilidade”, é algo de muito vago. Reconhecendo isto, tentemos então lançar mais alguns dados; o trabalho de Luís Paulo Costa é sobre a visibilidade, perscruta os limites da representação pictórica e manifesta-se, quase sempre, enquanto pintura. Este “quase” parece ir em sentido contrário à busca de clareza a que este lançamento de dados se propôs, mas ele não surge sem um sentido preciso que no decorrer do artigo mostrará ao que veio.

Mas voltemos, para já, aos dispositivos ópticos e à sua representação, servindo-nos para tal reflexão a pintura que surge na Figura 1 e o video *Standing*, apresentado em 2006 numa exposição individual que o artista realizou na Galeria Cristina Guerra. Escolhemos estes dois trabalhos, pois se por um lado a questão da visibilidade está presente em ambas as obras, por outro essa mesma questão assume contornos suficientemente distintos nos dois casos. Pretendemos desta forma proporcionar uma aproximação à vastidão não só conceptual mas também formal que o assunto visibilidade assume na obra de Luis Paulo Costa.

Na Figura 1 temos uma pintura na qual surgem representados três filtros fotográficos. Estes objectos serão facilmente identificados, mesmo por quem apenas detenha conhecimentos básicos de fotografia. Ora, temos então que um conjunto de objectos que habitualmente servem para ajudar a ver de modo diferente, que normalmente desempenham um papel secundário na captação da imagem (não são o que vai ser captado pela máquina, nem tão pouco a máquina, ou seja, são simplesmente algo que introduz uma diferença, mas sem chegarem a ser essenciais para que a captação da imagem se realize), assumem



Figura 1 · Luís Paulo Costa. *Uma e Outra* Vez. 2012. acrílico sobre impressão a jacto de tinta sobre tela. 40 x 41 cm

aqui o papel principal. Se esta simples alteração de papeis seria já digna de nota e motivo para reflexão sobre uma vasta série de assuntos (por exemplo, a relação da pintura com a fotografia, o enaltecimento da banalidade através da sua representação pictórica ou mesmo o questionamento da pertinência da cisão figurativo/abstracto nos dias que correm — apesar de facilmente identificável, a imagem da Figura 1 não deixa de ser um conjunto composto pela sobreposição de três círculos, mais ou menos transparentes sobre um fundo cinzento), o facto de esta pintura ter sido realizada com recurso a uma técnica que — sem constituir uma novidade absoluta — de algum modo foge da norma, adensa ainda mais a teia conceptual que se esconde sobre a sua aparente simplicidade.

É que o artista não pintou sobre uma tela em branco, mas sim sobre a impressão da referida imagem numa tela. E fê-lo, para mais, sem que a sua intervenção manual tenha deixado um rasto visível. Para descortinar a presença da actividade manual do artista nesta obra — daquele gesto que, por mais discreto que seja, não deixa de inscrever uma nota de originalidade na tela, resgatando-a assim da banalidade inerente aos objectos produzidos industrialmente — o observador dela terá que se aproximar. Para abarcar tudo o que esta pintura encerra, não basta olhar; é preciso ver.

Passemos agora ao vídeo *Standing*: num écran suspenso, o espectador vê tudo branco, como se nada se passasse, como se nada houvesse para ver; um visitante menos paciente ficaria provavelmente por aqui; mas depois de uma observação mais cuidada podemos perceber que o que o écran mostra é algo de muito sólido e concreto: nada menos do que a parede oposta ao projector que lança o vídeo. Uma vez que a parede é branca, assim é a sua imagem. Ao invés de ser o observador a questionar a obra, é antes a obra que interroga o espectador. O tempo empregue a olhar para a (imagem da) parede da galeria seria, provavelmente, empregue de outra forma se esta peça não estivesse entre o observador e a parede. Como diz Paul Virilio:

Behind the wall, I cannot see the poster; in front of the wall, the poster forces itself on me, its image perceives me. (Virilio, 1994: 62).

E o que têm em comum estes dois trabalhos? Precisamente a questão da visibilidade e da invisibilidade, suportada pelo aturado trabalho do artista que o leva à decisão sobre o que, em determinada obra, se dará a ver ao espectador e em que grau é que tal terá lugar. Neste vídeo, para além das questões já referidas, temos ainda a proposta de uma ligação à imagem em movimento, ainda que no final esta possibilidade nos seja negada.

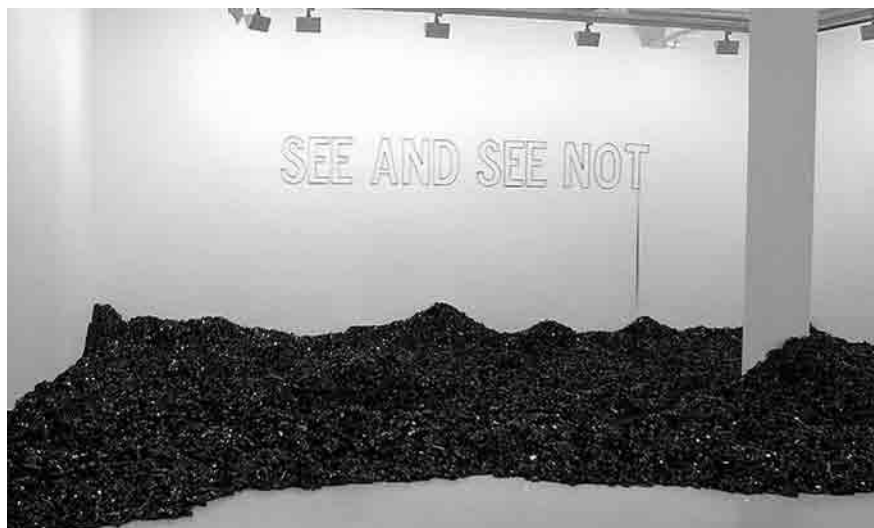


Figura 2 - Luís Paulo Costa. *See and See Not*.
2006. Fitas VHS. Dimensões variáveis.



Figura 3 · Luís Paulo Costa. *Fly Ring*. 2012.
Acrílico sobre impressão a jacto de tinta sobre
tela. 70 × 90 cm.

Uma outra obra que propõe o estabelecimento de uma relação do trabalho deste artista com a imagem em movimento sem que, contudo, esta se verifique de facto é a peça intitulada *See and See Not* (figura 2). Aqui Luís Paulo Costa amontuou uma significativa quantidade de fitas VHS e amontuou-as junto a uma das paredes da galeria.

Na dita parede podemos ainda ler o título da obra, escrito igualmente com fitas VHS. E onde se verifica aqui o nó que dá título a este artigo? Precisamente no facto de o artista dar a ver o que habitualmente não se vê numa cassete VHS: por um lado vemos a fita em toda a sua extensão; por outro, o artista garante que o que habitualmente se vê numa cassete VHS, não será aqui visto, pois as referidas fitas estão inutilizadas.

O pintor e o artista

Parece-nos que assim já temos mais alguma matéria para pensar, mas há ainda que esclarecer alguns aspectos respeitantes à prática pictórica de Luís Paulo Costa, clarificando, na medida do possível, que tipo de pintor é este artista. Como já dissemos, ainda que a sua obra se encontre invariavelmente em dívida para com a pintura, ela nem sempre assume a bidimensionalidade da tela ou do papel como suporte de eleição. Para mais, mesmo quando o faz, as medidas de segurança ou prevenção são variadas e rebuscadas.

Luís Paulo Costa encontra-se em permanente jogo com o espectador: quando produz objectos artísticos que se afastam da ideia clássica de pintura,

o espectador mais atento consegue descortinar as ligações que o artista silenciosamente teceu entre esses objectos e a pintura; quando produz pintura que, num primeiro olhar, não deixa margem para dúvidas quanto à sua natureza, o espectador mais demorado encontrará indícios de que essas pinturas, não deixando de o ser, se encontram repletas de armadilhas não só conceptuais, como também formais.

Posto isto, devemos então afirmar que Luis Paulo Costa é um pintor que também produz obras que não são pinturas ou deveremos antes dizer que se trata de um artista que também pinta? Provavelmente, estas definições não serão o mais relevante para que abarquemos toda a riqueza de uma obra que se quer livre de definições estanques e paralizadoras. Aliás, paralização é uma palavra que não tem lugar no dicionário deste artista, pois ao percorrer a sua obra ficamos cientes de que mesmo a quietude exigida pela pintura tem força para mover e derrubar paredes de betão. Luis Paulo Costa, mais do que separar, estabelece ligações.

Conclusão

Ora, este modo de proceder em relação à pintura, que por um lado a coloca em primeiro plano, mas que por outro nunca a deixa assumir por completo as rédeas do jogo, faz com que a obra de Luís Paulo Costa se encontre num permanente estado de vai-vem, como se de um *Fly Ring* se tratasse; neste sentido, a Figura 3 pode servir como uma meta-representação do estatuto da pintura dentro do corpo de trabalho do artista.

Assim, situado numa perpétua oscilação entre o amor incondicional à pintura e a recusa de dar asas a essa pulsão, o trabalho de Luís Paulo Costa vai construindo, apresentando, fazendo e desfazendo nós de visibilidade e invisibilidade, dos quais se liberta uma certa ideia de pintura e um muito peculiar modo de exercer o ofício de pintor.

Num artigo com estas características, é mais o que fica por dizer do que o que se diz. Gostaríamos apenas de deixar uma nota sobre a fina ironia que se desprende dos textos que Luis Paulo Costa muitas vezes escreve sobre o seu trabalho. Mas esta discussão terá que ficar para uma próxima oportunidade.

Referências

- Costa, Luis Paulo, *Errata Para um Press Release Aparentemente Ausente*. [Consult. 20131107]. Disponível em http://www.galeriapedrooliveira.com/archive/artists/luis_paulo_costa/pressrelease%20it%20can%20be.pdf
- Costa, Luis Paulo, *Uma e Outra Vez*. [Consult. 20131107]. Disponível em http://www.galeriapedrooliveira.com/press/Press_luis_paulo_costa_2012_PT.pdf
- Nicolau, Ricardo (2006), *Tudo à Vista*. [Consult. 20131114]. Disponível em <http://www.cristinaguerra.com/artist.exhibition.php?artistID=6>
- Mendes, Carla Utra (2012), *Quando a Pintura Quebra o Protocolo*. [Consult. 20131118]. Disponível em <http://www.cristinaguerra.com/artist.exhibition.php?artistID=6>
- Virilio, Paul, (1994). *The Vision Machin*. Indiana University Press: Bloomington, USA

Leonilson e as palavras

Leonilson and the words

DANIELA CAVALIN AVELAR*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina e Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP, CEP 13083-854 — Caixa Postal 6159, Brasil. E-mail: dani.cavalin@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende abordar a obra do artista Leonilson com ênfase na utilização da linguagem verbal. Seus trabalhos apresentam-se em suportes variados, mas possuem, entre si, um ponto de contato: a construção de uma poética por meio da escrita apoiada em suas experiências pessoais. Nesse sentido, será explorada a ideia do conjunto de sua obra como um diário pessoal, no qual o artista apresenta ao público-leitor sua intimidade e afetos.

Palavras chave: Leonilson / linguagem / escrita / diário.

Abstract: *This article aims to address the work of the artist Leonilson with emphasis in the use of verbal language. His works are presented in various medias but they have between them a point of contact: the construction of a poetic by writing based on his personal experiences. As such, it will be explored the idea of the body of his work as a personal diary, where the artist presents his intimacy and affection to the public-reader.*

Keywords: *Leonilson / language / writing / diary.*

Introdução

A obra de José Leonilson Bezerra Dias (1957 — 1993) inclui muitos desenhos e pinturas, algumas gravuras e objetos tridimensionais e, produzidos em seus últimos anos de vida, os bordados. O ponto de contato entre essas obras é a presença da linguagem verbal. Com isso, Leonilson tornou-se referência para a arte contemporânea brasileira com sua poética construída por meio da escrita.

Este trabalho pretende contribuir para novas leituras em relação ao uso da

linguagem verbal como possibilidade expressiva das artes visuais para além das relações entre imagem e palavra ou mesmo das discussões sobre intercâmbio entre artes visuais e literatura.

1. Escrita como registro íntimo

Leonilson fez de sua obra, quase que exclusivamente autobiográfica, um registro de sua interioridade. Nos momentos em que suas histórias pessoais surgem estão mais voltadas para um questionamento do próprio destino do que a um simples relato biográfico. Esse questionamento concretiza-se por meio da escrita em seus trabalhos que compõem uma narrativa intimista.

Nesse âmbito, a obra de Leonilson pode ser lida como um diário pessoal — o que era um hábito do artista (Figura 1). Em 1991, aos 34 anos, Leonilson descobre ser soropositivo ao vírus HIV. O fato é registrado no trabalho, *34 with scars*, que consiste em um tecido com o número e desenhos de cicatrizes bordados. Partindo do hábito da escrita, Leonilson transporta seus escritos diários dos cadernos para seus desenhos e bordados, compartilhando, principalmente, questões sobre sua sexualidade e relacionamentos amorosos.

Em entrevista Leonilson afirma: “Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta” (Lagnado, 1998: 86). Tendo isso em vista, um diário íntimo é, por definição, “espécie de gênero autobiográfico no qual um autor, instalado na sua própria solidão, conta a sua vida a si próprio” (Faria; Pericão, 2008: 238). Nesse sentido, é possível analisar as frases e os trabalhos do artista como uma vontade de recriar e registrar momentos vividos, tal qual em um diário, no qual o leitor é aquele mesmo que o escreveu.

Contudo, esses relatos pessoais se organizam como um diário no qual se escreve imaginando que alguém o leia, com mensagens criadas para um destinatário específico — seu objeto de paixão do momento. As mensagens criadas por metáforas (como em *O gigante com flores*, *Todos os rios levam a sua boca* e *Para o meu vizinho de sonhos*) ou em referência a situações específicas (por exemplo, em *A distância entre as cidades* e *O Zig-zag*: “Apaixonado o zig zag/5 minutos a porta/Pérolas abraços sem beijos”) reforçam a ideia de um desejo de comunicação endereçada a um leitor em especial (Figura 2).

A correspondência entre o artista e esse leitor pode ser ilustrada com a obra *Voilà mon cœur* (Figura 3, Figura 4), que consiste em um pequeno pedaço de lona com cristais bordados e explicita sua relação de exposição da intimidade ao intitular um objeto frágil de “eis meu coração”. No entanto, o que não estava às vistas do público era o verso desse trabalho que, como em um bilhete, ele escreve “Voilà mon cœur, il vous appartient [sic]” — “Eis meu coração, ele lhe

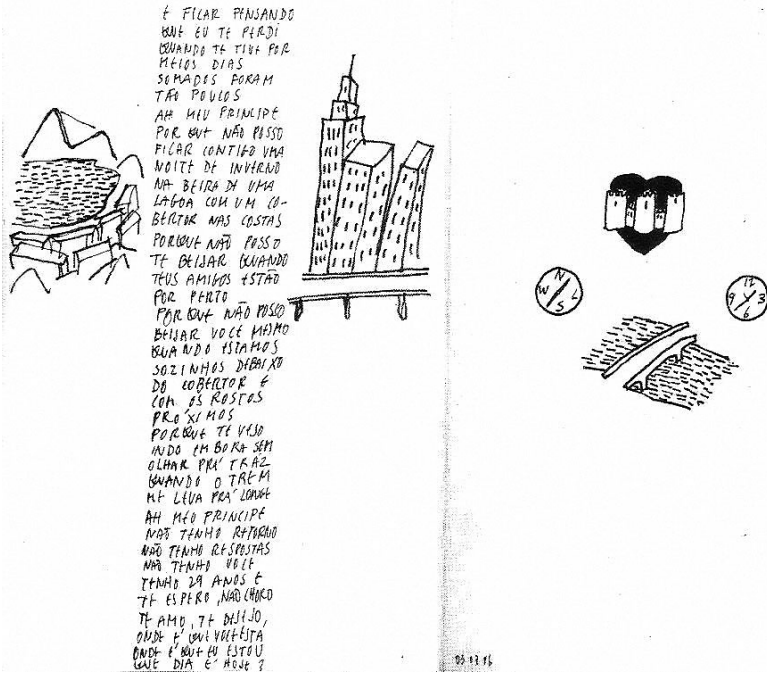


Figura 1 - José Leonilson. Caderno
 de anotações do artista, 1986. Fonte:
 Projeto Leonilson.

pertence” — e termina com uma frase que pode sintetizar toda a visceralidade de sua obra: “ouro de artista é amar bastante”.

2. Artista-escritor?

Podemos pensar em Leonilson como um escritor que operava a partir da arte e não da literatura. A escrita é mais uma possibilidade expressiva das artes visuais. Nesse sentido, Leonilson trabalhava com a linguagem verbal como matéria-prima e a partir dela seus trabalhos poderiam resultar em pinturas, desenhos ou bordados.

Pois é possível definir um escritor como

pessoa que escreve, embora não tenha obrigatoriamente obra publicada [...]; aquele cuja escrita é artística, [...] com trabalho da linguagem, construção de personagens complexas, fabulação de ações diversificadas, temática ideológica própria e se referencia por meio de um conjunto de símbolos cujo todo estético harmônico constitui o universo representacional de sua obra (Faria; Pericão, 2008: 305).

Com isso, pode-se dizer que Leonilson é um artista que trabalha a linguagem e por meio dela cria e fantasia personagens inspirados na própria vida, além de todo um universo simbólico — como o vulcão, coração, rio, escada etc — que ora aparecem em palavras, ora em imagens e constroem seu universo de representações. Tal qual um escritor.

A escrita tinha, para o artista, uma importância de desabafo sentimental e confissão de sentimentos tão pessoais que são mais fáceis de serem confiados ao papel — ou qualquer outro suporte empregado pelo artista com o mesmo fim.

Italo Calvino discorre sobre as disparidades entre o mundo escrito e o não-escrito, ou seja, do mundo do texto, simbólico, em relação ao mundo pragmático. Nesse sentido, Leonilson utilizava a escrita — e a leitura, como o faz todo aquele que escreve — como uma espécie de ferramenta para melhor compreender ou mesmo aceitar sua doença, paixões e desilusões:

Enquanto espero que o mundo não-escrito se torne mais claro, sempre há uma página escrita aberta diante de mim, onde posso voltar a mergulhar: faço-o sem demora e com a maior satisfação, porque ali, pelo menos, mesmo que só compreenda uma pequena parte do todo, posso alimentar a ilusão de que mantenho tudo sobre controle (Calvino, 1998: 141).

De certo modo, acho que sempre escrevemos sobre algo que não conhecemos, escrevemos para dar ao mundo não-escrito uma oportunidade de expressar-se através de nós (Calvino, 1998: 147).

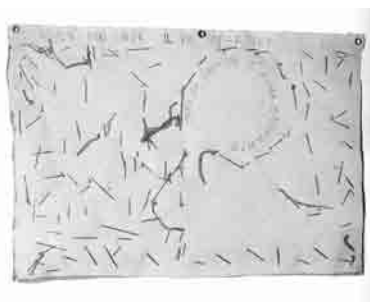
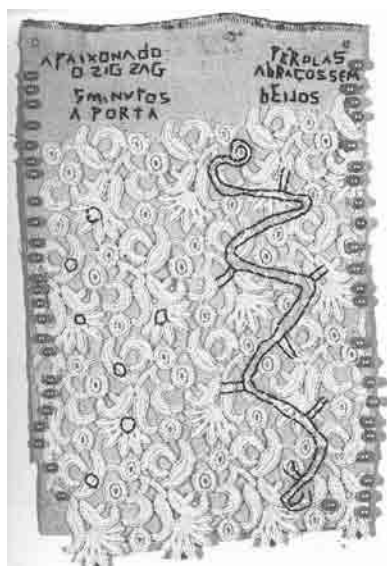


Figura 2 · José Leonilson. *O Zig-zag*, 1991. Bordado e pedras sobre tecido, 33 × 22 cm. Fonte: *Projeto Leonilson*.

Figuras 3 e 4 · José Leonilson. Frente e verso de *Voilà mon cœur*, c. 1989. Bordado e cristais sobre feltro, 22 × 30 cm. Fonte: *Projeto Leonilson*.

Partindo das ideias de Calvino, o mundo escrito (não só o da literatura, mas também, neste caso, o da arte) funcionava para Leonilson como um escape para o que *não* se pode compreender do mundo *não*-escrito e, ao mesmo tempo, com as experiências do mundo pragmático é que alimentava sua vida simbólica.

Conclusão

Por fim, a experiência de Leonilson apresenta um modo de lidar com a linguagem que suscita a discussão sobre o uso da palavra na arte, de que modo e por que é utilizada por artistas visuais. E quanto a essas questões é possível retornar à ideia de um artista-escritor, que fez uso do textual de modo livre, distante de preocupações formais ou linguísticas — cometendo, por vezes, erros ortográficos em seus escritos — com o objetivo principal de organizar e materializar seus sentimentos transformando o corpo de sua obra em um diário aberto a qualquer leitor.

Referências

- Calvino, Italo. *A palavra escrita e a não-escrita*. In: Usos & Abusos da História Oral. Amado, Janaína. Ferreira, Marieta de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Faria, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do Livro: Da Escrita ao Livro Eletrônico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- Lagnado, Lisette. *São tantas as verdades = so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.
- Mesquita, Ivo. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Projeto Leonilson* (2014) [Consult. 2013-12-28] Disponível em www.projetoleonilson.com.br

O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem

*O pescador de palavras: Leonilson
and the sensible of his language*

WILMA FARIAS GOIS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, Designer. Bacharelado em Design de Moda (2011) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Ceará (UFC), pesquisadora do Laboratório de Estudo e Experimentação em Audiovisual (LEEA). R. Paulino Nogueira — Benfica, Fortaleza — Ceará, CEP 60020-270, Brasil. E-mail: wilmafg@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata do artista visual Leonilson (1957 — 1993) e desvios que estabelece para produzir a sua própria linguagem artística.. Em especial, o uso da palavra em duas obras escolhidas — O Pescador de Palavras (1986) e O Penélope, Recruta, O Aranha (1991) — oferecem — nos pistas para detectar o sensível que perpassa por sua produção e que singulariza a sua obra.

Palavras chave: leonilson / linguagem / uso da palavra / sensível / obras.

Abstract: *This meta-paper approaches Brazilian visual artist Leonilson (1957 — 1993) and the detours he sets forth to produce his very own artistic language. The use of words in two selected works — ‘O Pescador de Palavras’ (1986) and ‘O Penélope, Recruta, O Aranha’ (1991) — offers, in particular, hints to detect the sensible that cross-cuts his production and makes his artwork a singular feat.*

Keywords: leonilson / language / use of words / the sensible / artwork.

Leonilson: um breve enunciado

O cearense que nasceu em Fortaleza, Ceará, Brasil e logo foi morar a maior parte da sua vida em São Paulo com a família, tem suas obras espalhadas por diversas instituições, acervos mundialmente conhecidos e coleções particulares. O

legado artístico de Leonilson é um lugar de interesse e procurado por críticos, curadores, artistas e pesquisadores das mais diferentes áreas. Tal busca deve-se ao motivo das inúmeras possibilidades de suas produções.

O artista nos deixou um acervo com mais de mil obras que mesmo depois de dez anos de sua morte, em 1993, ainda não terminou de ser catalogado. Neste acervo, constam, além de suas obras, também todos os objetos que Leonilson possuía. De objetos de decoração da infância, seus lápis de cor e aquarela que o acompanhava por todos os lados, tecidos, papéis, agendas, cadernos aos livros de arte e sobre artistas por quem tinha apreço.

José Leonilson Bezerra Dias propôs-se a compor formas para as artes visuais, onde dizia-se mais um ‘curioso’ ou um ‘andarilho’ do que artista. Desde a infância, acompanhado de lápis e caderno, Leonilson desenvolveu traços simples e seu interesse pela experimentação de diferentes possibilidades. Foi um ‘andarilho’ nos diversos modos de estar nas artes: do figurinista-cenógrafo para o espetáculo ‘A Farra na Terra’ — com o Grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, de fazer co-autoria em instalações com Albert Hien, de ilustrador da coluna semanal de Bárbara Gancia na Folha de São Paulo ao ‘bordadeiro’ de sua relação entre a arte e a vida.

É a partir da escrita, recorrente em sua obra em pinturas, desenhos ou bordados e em diferentes meios como papel, lona, voile, veludo, lápis de cor, aquarela, tinta acrílica, bronze, cristais, etc, que proponho discutir como o uso da palavra em sua obra oferece pistas para delinear a linguagem artística de Leonilson.

Utilizando duas obras em especial: ‘O Pescador de Palavras (1986)’ e ‘O Penélope, O Recruta, O Aranha (1991)’, investigaremos como o artista faz deslocamentos na linguagem, trazendo para a tela outro idioma e inversão dos artigos definidos e de gêneros, pondo palavras do gênero feminino para o masculino. A partir destas duas obras e acompanhando-se de estudos que tomam a arte como forma de pensamento e a obra como um plano de composição de sensações (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992), pergunta-se: Como a obra do artista Leonilson produz desvios entre duas linguagens — visual e escrita — a produzir sua própria linguagem?

O Pescador de Palavras

Com tinta acrílica e traços ora em curvas ora em retas, Leonilson compõe, em 1986, em uma lona de tamanho 105 cm × 95 cm, a obra *O pescador de Palavras* (Figura 1). Um azul arroxeadado toma quase toda a lona, trazendo pequenos traços na cor preta em sentido circular. Se olharmos atentamente, uma espiral nos é apresentada com os pequenos traços pretos permitindo-nos fazer analogia a um redemoinho.

O pescador está como uma figura desenhada em curvas e sua forma toma a nossa atenção com a cor branca, pondo em destaque um corpo disforme, acompanhado de um pequeno detalhe em vermelho ao que parece ser a cabeça da figura. Delineado na lateral esquerda da lona e apoiado ao que parece a metade de uma árvore, o pescador, sentado ao pé de uma árvore segura uma vara de pescar. Nesta vara o fio de pesca direciona o olhar para uma figura acompanhada da palavra *rababa*.

A cor branca destaca a figura que se forma de um triângulo invertido na parte superior, com cinco pontas arredondadas e um fino retângulo completa a figura. Ao lado, podemos ler a palavra *rababa*. Ao fazer uma rápida busca em um *site* de pesquisa *online* encontramos o significado desta palavra. *Rababa* é possivelmente o mais antigo instrumento de corda datado antes do século VIII e de origem árabe. O instrumento é descrito como contendo um pequeno corpo arredondado com um longo pescoço fino, possuindo cordas que seguem verticalmente entre uma ponta e outra. Atentando para o traço simples e não-realista do artista, encontramos semelhanças à figura que traz em sua obra.

A figura e a palavra, citadas acima, encontram-se entre outros elementos neste redemoinho que Leonilson produz. Do lado direito da lona, está uma figura composta por quadrado, triângulo e um retângulo na parte interna. Assemelhando-se ao desenho de uma casa. Abaixo da figura olhamos a palavra *Haus*. Uma palavra alemã que quer dizer *casa, moradia, etc.*

Mais próximo à figura do pescador, olhamos uma figura em diagonal com duas pontas formando uma curva no meio. Abaixo desta figura podemos ler outra palavra alemã: *Brucke*. Palavra que designa ao que conhecemos no idioma nativo do artista — o português brasileiro — como *ponte*. Recorrente nas obras Leonilson, *a ponte* nos convida a fazer um paralelo do seu sentido como um 'entre', o estar entre lugares e linguagens. Deste modo, o artista traz em sua obra palavras estranhas ao seu idioma de origem em composição com formas não rebuscadas, oferecendo-nos a levantar discussões relacionadas à sua linguagem.

A inserção de palavras em sua obra visual põe a palavra em lugar de atenção. Palavras, estas, que supostamente dão significado aos desenhos que acompanham e que produzem uma estranheza por seu estrangeirismo.

Se pensarmos como o pescador é conhecido popularmente no Brasil como um contador de histórias inventadas ou um inventor de histórias impossíveis, surge a possibilidade, nesta obra chamada de *O Pescador de Palavras (1986)*, perceber as relações que estabelece com as palavras e ao que ela designa. O pescador, neste caso, traz para a composição as diferentes linguagens, ocupando o mesmo espaço. Palavras que nos deslocam da experiência de tradutibilidade da obra para



Figura 1 · José Leonilson. O Pescador de Palavras (Leonilson, 1986)

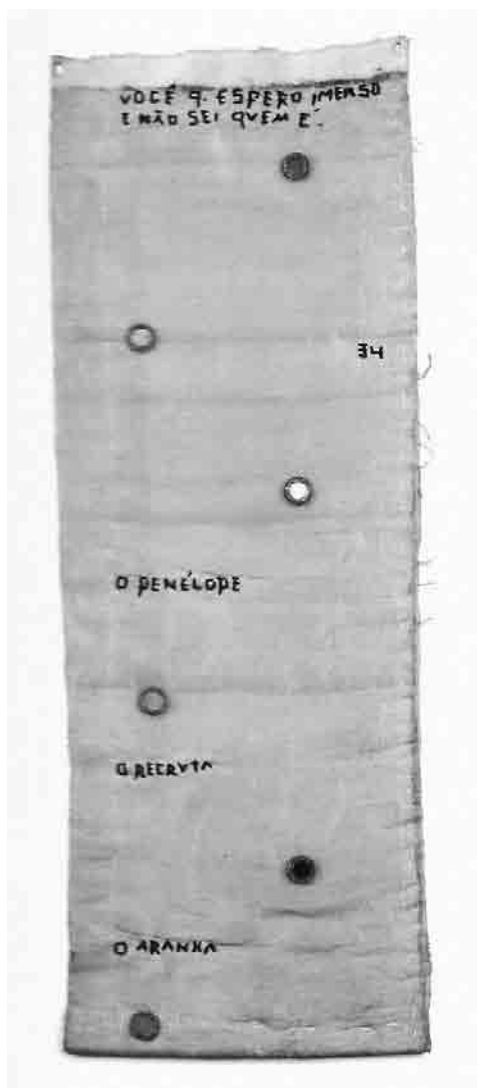


Figura 2 · José Leonilson. O Penélope, O Recruta, O Aranha (Leonilson, 1991).

“pescar” o improvável que uma obra de arte pode produzir. Neste exemplo, um jogo entre formas e palavras de diferentes origens; entre lugares e formas de vida distintas sendo avizinados no redemoinho que Leonilson oferece-nos.

O Penélope, O Recruta, O Aranha

Com bordados sobre voile e lona, esta obra de 1991, medida de 50 cm × 18 cm em tom ocre claro, traz em sua extensão vertical seis pequenos círculos recortados e em zigue-zague. E ainda, cinco bordados espalhados pela obra, trata-dos a seguir.

Na parte superior o bordado em linha preta, está a seguinte frase dividida em duas linhas: “você q espero imenso e não sei quem é.” Logo abaixo, está o número 34 bordado, a idade de Leonilson no período. Ao trazer para a composição dados de sua biografia, Leonilson oferece-nos uma aproximação interessante à linguagem de sua obra. Proximidade tal que ultrapassa de questões voltadas apenas para a visualidade e o sentido plástico de sua obra. O número 34 diz-nos que o artista está na obra de modo singular.

Ao descer um pouco mais o olhar, nossos olhos podem ver no lado esquerdo do tecido os nomes com que Leonilson titula a obra, em pequenas distâncias de um para o outro: ‘o penélope’, ‘o recruta’ e ‘o aranha’ (Figura 2). Notamos aqui, a associação de palavras do gênero feminino com artigos definidos para o masculino, produzindo uma inversão e não é somente de gêneros. Podemos chamar de desvios de linguagem.

Em “*O Penélope*”, o artista traz uma lenda da mitologia grega. Da esposa que espera o seu marido retornar da guerra e da mulher que cria artimanhas para permanecer na espera desse homem, chamado Ulisses. Tal artimanha se dá quando os anos passam e Ulisses não retorna, Penélope então, passa a ser pressionada a casar-se novamente. Aceita com a condição de que casará novamente apenas quando terminar de tecer um tapete. Tecendo-o durante o dia e desfazendo de noite. Passadas décadas, Penélope não termina de tecer o tapete e um dia Ulisses retorna para o seu lar.

O mito da mulher que espera pelo retorno do amado é trazido para esta obra numa inversão de gênero. Quando Leonilson traz-nos o artigo definido ‘o’, fala-nos que não é uma mulher que espera, e também um homem.

Com “*O Recruta*”, palavra que de acordo com o dicionário *priberam*, diz-se daquele que está iniciando na instrução militar. A palavra recruta é substantivo feminino de dois gêneros que, de acordo com as regras gramaticais permite ser acompanhado por dois artigos definidos ‘o’ ou ‘a’, sem perder a sua forma e sentido.

“*O Aranha*” desestrutura o substantivo feminino aranha. Popularmente

relacionada a um animal que tece lentamente a sua teia com habilidade e precisão. Leonilson produz um jogo, trazendo o artigo ‘o’ para acompanhar a palavra ‘aranha’, a fazer um deslocamento literal não só da palavra e de seu sentido, como também de uma linguagem artística.

Quando traz “O Penélope”, “O Recruta” e “O Aranha”, o artista está nos sugerindo das possibilidades da arte de ultrapassar normas, como também, na invenção de sua própria linguagem.

Conclusão: o pescador do sensível tece sua linguagem

Falar da obra do artista Leonilson por vezes nos leva a cair, e de difícil saída, na armadilha de querer saber muito de sua vida para entender a sua obra ou saber muito de sua obra para explicar a sua vida. Digo armadilha, porque pode nos deixar presos na encruzilhada de uma necessidade de explicação que a obra de arte não está responsável para produzir.

As produções de Leonilson passam por composições com material — seja papel, lona, *voile*, veludo, lápis de cor, aquarela, tinta acrílica, bronze, cristais, etc. — e formas como desenhos e palavras, aqui tratados como personagens de sua linguagem desenvolvida entre temas que circulam pelo tempo, o mundo, o infinito, o homem, os desejos, as paixões, as lembranças, os mapas e os seus limites ou fronteiras. Temas, estes, enviados entre si que se torna difícil uma arqueologia ou uma genealogia de sua obra.

O Em seus estudos, Deleuze e Guattari (1992) nos falam da arte como a única ‘coisa’ do mundo que se conserva em um bloco de sensações, composto por *perceptos* e *afectos*, sugerindo a composição que envolve a obra de arte para além de percepções e relações com afetividade. E, também, “nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica” (Deleuze e Guattari, 1992: 248).

O artista caracteriza a sua obra como ambígua para uma não definição de seus trabalhos. Assim, Leonilson nos oferece uma pista de como discutir a sua obra: desviar-se de definições e traçar outros modos de fazer artístico. Como diz em entrevista à Lisette Lagnado, o artista diz:

Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta. Eu nunca me conformei com um lado único das coisas. Sabe esses andarilhos vagabundos na estrada? Que correm o mundo? [...]. Sou mais curioso do que um artista. (Lagnado, 1995: 128-9)

Interessa, de antemão, como a palavra está na obra como duas linguagens — visual e literária — visto que, discussões sobre obras visuais são relacionadas

com sua materialidade e formas adquiridas. Um paralelo entre as artes visuais e a literatura se instaura, no caso das duas obras analisadas neste texto, com palavras deslocadas de seu lugar comum de compreensão.

As palavras nas obras de Leonilson convidam-nos a voltar o nosso olhar e perder a si mesmo na tentativa de capturar as forças que estas produzem. Não há uma gramática na obra e sim uma linguagem própria ou inventada.

A obra de Leonilson oferece-nos um lugar para pousarmos nosso olhar, pois produz um deslocamento que ultrapassa as barreiras de tratar a obra de arte como algo que precisa ser explicado ou entendido. As obras de Leonilson chama-nos para outras experiências.

Deleuze e Guattari (1992) entendem que o artista faz surgir outra visão ao que já está estabelecido, ao que chamam de 'clichês'. O artista abre fendas para uma sensação, para a invenção de outros modos de pensamento e criação. Para estes autores a arte põe a vida em devir, um devir sensível em que "algo ou alguém que não para de devir-outro" (Deleuze e Guattari, 1992:209). Se é a obra de arte traz em sua composição o 'devir-outro', deste modo, podemos tratar as obras analisadas neste texto com uma linguagem artística em devir. Em constante deslocamento. Daí, envolve-se o sensível.

Referências

- Cassundé. Carlos Eduardo Bitu *et al.* (2012) *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo — Catálogo de exposição ISBN: 9788589680264
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992) *O que é a Filosofia?*. Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34. ISBN: 9788585490041
- Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Tradução Roberto Machado. ISBN: 9788537800256
- Lagnado, Lisette. (1995) *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI. ISBN: 9788585983017

Pano de Terra: matéria e metáfora no trabalho de Acácio de Carvalho

*Ground Cloth: matter and memory
in Acácio de Carvalho's work*

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista plástica e figurinista. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutoramento em Artes, Universidade de Vigo, Pontevedra, Espanha.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende especular sobre as intenções do artista face à problemática da memória na instauração da obra, quer no âmbito das artes plásticas quer no das artes cénicas. Enfatizando o carácter processual da relação de Acácio de Carvalho com matérias e meios diversos, abordamos a relação íntima entre sentidos e suportes, físicos e conceptuais, olhando os objetos artísticos.

Palavras chave: corpo / memória / matéria / teatro / gravura.

Abstract: *This paper intends to speculate about the artist's intentions while dealing with memory issues and facing their instauration process within the fine arts and the performing arts. Emphasizing the nature of Acacio de Carvalho's process through different materials and media, one approaches the intimate relationship between meanings and supports, either physical and conceptual in the artistic objects.*

Keywords: *body / memory / materials / theater / engraving.*

Introdução

Em 2001, Acácio de Carvalho (AC) concretiza *Panos de Terra*, uma série de 6 trabalhos, cada um deles medindo 244 × 184 cm.

Também, por ocasião da Porto 2001- Capital Europeia da Cultura, AC realiza a cenografia para Brundibár (ópera infantil de Hans Krasa, representada em 1943 pelas crianças de Theresienstadt), desta feita integrada na programação, com encenação de Paulo Lages e apresentada no Museu do Carro Eléctrico.

Acácio de Carvalho, nasce em 1952 no Porto onde vive e trabalha. Artista plástico licenciado pela ESBAP, desenvolve a sua prática artística explorando um dilatado arco de possibilidades que contempla pintura, gravura e escultura e que articula no campo das artes cénicas com a encenação e a cenografia. É na Boston University, USA, que realiza o Master of Fine Arts in Scene Design. Recentemente desenvolve pesquisas em Media Arte Digital.

Nas obras aqui abordadas, se autor e temática são os mesmos, são porém diversos os modos, as maneiras e os objetos. A releitura de *Fragmentos Estéticos* de Walter Benjamin foi o estímulo recente para a contextualização de algumas etapas do carácter conceptual e processual das obras escolhidas, as quais contribuem para o reconhecimento da instauração de uma metáfora de memória, na sua relação íntima com o corpo, o sentido e a matéria.

1. Um quadro pede para ser exposto na vertical diante de quem o vê (Benjamin, 2006: 295)

Durante o processo os panos são estendidos na horizontal, previamente ensopados em polivinil. Pressionados contra interstícios e textura das lajes de granito, moldam as superfícies erodidas pelo tempo. Pela primeira e última vez, estes panos se aconchegam às pedras, enquanto AC, sobre ambos, repetidamente, os afaga.

Tal como outrora, o artista continua a projetar as extremidades do seu corpo: a cabeça, as mãos e os pés (como instrumentos ou como vectores de vestígios) e isso é o mesmo que dizer os lugares da casa. Após a secagem, ficam gravadas e acumuladas impurezas e areias. Resquícios orgânicos que resgatam o lugar a transformar-se pela força das circunstâncias. Os sinais e a matéria da obra (Figura 1), compõem-se desse trajeto entre o sentido natural das identificações primárias e os sentidos convencionais que as alegorias explicam na sua referência às fontes literárias. São estas aderências matéricas, muito próximas desse *sentido aderente* que “é uma questão de experiência convencional partilhada, e [que] cabe ao artista o privilégio de reordenar e enriquecer essa experiência dentro de certas limitações” (Kubler, 2004:43), que percebemos nestes e noutros trabalhos, qualquer que seja o meio explorado por de AC.

Assim, o interesse por este chão/matriz, nesta relação íntima com estoutro suporte é, também, especulado com um banho de polytoanças e ee brundibarvocassem a mem’a ao da possibilidade acumulada de lhe conferir essa nova



Figura 1 · Acácio de Carvalho, *Panos de Terra #1*, 2000, técnica mista s/ tela e madeira, 244 x 184 cm. Fonte própria.

Figura 2 · Acácio de Carvalho, *Panos de Terra #5*, 2000, técnica mista s/ tela e madeira, 244 x 184 cm. Fonte própria.

capacidade de se insinuar, tanto numa terceira dimensão como na verticalidade. Da dialética entre a energia primordial da superfície e a incisão na tela, do contacto e da distância, do positivo e do negativo surge uma gravura. Para todos os efeitos, esta génese processual que configura um negativo e um positivo, vai manter para sempre na separação de cada uma das partes e em si própria — a totalidade da obra — a existência de algo que confirma o seu contrário, tal como o dia e a noite ou o macho e a fêmea. Assim, o vestígio manifesta-se sobretudo na conjugação subtil de algo que é, ao mesmo tempo, muito próximo e muito afastado pois “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (Bergson, 2006: 90).

Nesta série não só “a linha da gravura (...) é determinada pelo contraste com a superfície (...) determinando-a, na medida em que a subordina a si como seu fundo”, mas como se pode ver na Figura 2, também a mancha lhe acrescenta uma significação temporal através do seu *medium* (Benjamin, 2006: 297). Esta mancha inunda ou contorna a superfície gravada quando, sobre o suporte de madeira, é lançada a encáustica, uma outra forma de *gravar a fogo* que é, afinal, uma técnica de pintura que utiliza como aglutinante do pigmento a cera diluída pelo calor. Em contraste com a anterior superfície gravada, temos agora uma outra, com identidade própria, cujo acabamento denso é polido e liso.

Articulando a questão explorada por Benjamin com referência ao quadro e à pintura a partir da mancha, consideramos agora secundário nomear a pintura, embora estejamos perante a verticalidade expositiva desta série de trabalhos, após o tal *corte transversal simbólico*, por sua vez anterior ao *longitudinal* da questão expositiva. Sublinha-se, no entanto, que o artista, ao deixar manifestar-se a mancha, acentua a metáfora de memória e confere à obra o carácter de uma dupla gravura.

2. [Os desenhos infantis] *Se os colocarmos à nossa frente em posição vertical, iremos na maior parte dos casos contra o seu sentido mais íntimo* (Benjamin, 2006: 295)

Para a cenografia de Brundibár (Figuras 3; Figura 4), AC concebe uma ampla superfície acrílica rectangular que, funcionando como *pano de terra* (na linguagem teatral: tecido de lona, pintada e texturada, que cobre o piso do palco e é parte integrante da cenografia), se percebe densa porque translúcida, lisa e espelhada. Ladeavam esta superfície rectangular, nos lados de maior comprimento, duas filas de pequenas cadeirinhas de madeira pintadas de cinzento.

Aí se sentavam as crianças (os pequenos atores cantores), frente a frente,

quando não estavam implicadas em determinadas cenas e os espectadores que, atrás delas, ocupavam a bancada construída para esse fim. Conforme a orientação dos projetores, por vezes, havia a sensação que estávamos sobre o gelo. Como não estamos a falar de um espaço teatral convencional, uma vez anulada a 4ª parede, a proximidade e a distância entre os pequenos atores e os espectadores favorecia o reconhecimento da cumplicidade na luta contra Brundibár (o mal). A proposta dramaturgic de P. Lages é a de “um teatro que pretende tratar os elementos do real no sentido de uma série de experiências”, onde *a ilusão é inútil* (Benjamin, 2006: 289) e onde todo o colectivo funciona como um corpo. Este corpo conjunto é o **que agora afaga, desenha e risca a superfície do *pano de terra***, para deixar gravada na memória do espectador uma imagem deste contacto.

Hoje, a primeira coisa que corta como o frio quando penetramos em Terezin é o vazio do espaço. Este dispositivo cénico não pretende ser uma réplica do espaço onde, outrora, se passaram os acontecimentos. Situa-se no presente e, enquanto espaço de representação é, isso sim, uma alusão a essa pós sensação presente e uma reação ao silêncio do lugar. As crianças cantam agora a mesma canção de ontem, numa tentativa de identificar o que se sente quando evocamos a memória colectiva e traumática do holocausto. Na realidade não estamos aqui em presença de uma memória testemunhal, mas sim de uma memória construída pela geração seguinte — uma pós memória (*apud* Gibonns, 2007:73).

Essa superfície acética e neutra, polida e pronta a ser gravada, é o lugar onde se desenvolve, técnica e emocionalmente, uma outra relação íntima de opostos: matéria permanente da superfície e mancha efémera da *performance*, “(...) une théâtralité des relations — à partir du moment où l’on prend acte de *dissemblance* que suppose, dans un seul object, l’enchaînement lui-même, le passage, le *déplacement* perpétuel d’images en images contradictoires” (Didi-Huberman, 1992: 94). O que se convoca é a memória da indignação. Assim expostos somos todos, a um tempo, acusados e testemunhas. Esta não é uma memória gravada na matéria. Esta é uma memória de incisão ontológica permanente, pois “uma má vontade teria levado o homem a fechar a si mesmo os olhos” (Derrida, 2010:20).

Em cada representação operam-se um conjunto de incisões. Contacto e distância. Vida e morte. *O corte transversal é simbólico, contém os sinais* diria W. Benjamin e acontece com as palavras e as ações, que de tão próximas do espectador, moldura reflectida na fria superfície, questionam a nossa consciência colectiva, invadida pela mancha cromática — *magia temporal* — dos movimentos das crianças. Uma encáustica.



Figuras 3 - *Brundibár*, cenário: Acácio de Carvalho, encenação: Paulo Lages, ópera de Hans Krasa, Porto 2001. Fonte própria.

Figuras 4 - *Brundibár*, cenário: Acácio de Carvalho, encenação: Paulo Lages, ópera de Hans Krasa, Porto 2001. Fonte própria.

Conclusão

Cientes de que “ao fundo está destinado um lugar preciso” (Benjamin, 2006: 297) abordámos as superfícies trabalhadas por AC, nas quais reconhecemos formas de lidar com as matérias da lembrança. No processo do autor, os princípios da realidade de cada uma das *superfícies* são os mesmos; e desenvolvidos visual e plasticamente através de interações muito particulares de espaço e tempo. Quer enquanto pessoais ou quer como propostas dramaturgias, pois tal como afirma Bergson “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (Bergson, 2006: 15). O corpo tem esse privilégio de potenciar as imagens da lembrança (matéria), construindo subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Esta intimidade extrema que manifesta desde logo uma excessiva aderência ao seu referente e também à sua representação, não é mais que o suporte físico da formação do próprio objecto.

Em *Panos de Terra* estamos perante uma memória pessoal. Em Brundibár o *pano de terra* do dispositivo cénico assume uma memória social. Ambas as propostas vivem do inquietante movimento circular da impressão (gravura) que é um o jogo entre o contacto e a perda e que o autor, numa coincidência de evocação, materializa nas superfícies (esquema representacional) através da metáfora instrumental, da colisão de um *estar* e de um *não estar*.

Para ambas as superfícies a memória, enquanto exercício de metáfora, potenciou objetos diferentes (artes plásticas e artes cénicas) os quais, num primeiro olhar, parecem não estar sequer próximos, pois “(...) este contraste não se limita a ter nela apenas um significado visual, tem também um significado metafísico” (Benjamin, 2006: 297).

W. Benjamin fala-nos de mancha, sinal, gravura e pintura relacionando-os com a palavra o que, para nós, faz ainda mais sentido no *déplacement* deste dois objetos/obra e face a uma realidade atual que articula a significação da metáfora de forma mais ampla e complexa. Contudo, há qualquer coisa que ressoa ainda da *magia temporal* de Benjamin: esse momento entre o passado e o futuro que, no presente, será sempre uma forma de resistência e de composição. Uma forma de conhecimento da imagem do corpo, aquela que só percebemos fora do próprio corpo.

O que há em *pano de terra* de literal e de simbólico reside no olhar e nas possibilidades de leitura. Porque também é preciso virar os olhos para dentro, a obra oferece-nos uma percepção da realidade do autor que é vista segundo a realidade do espectador; em outro momento o próprio espectador constitui uma parte da realidade dessa obra quando, em cena, é convertido em objecto artístico e olha o *pano de terra* enquanto os outros o olham pois, todo o espectador é uma parte ativa em cada obra.

Referências

- Benjamin, Walter (2006) *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bergson, Henri (2006) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Derrida, Jacques (2010) *Memórias de Cego*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- Didi-Huberman, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Gibbons, Joan (2007) *Contemporary Art and Memory*. Londres: Tauris.
- Kubler, George (2004) *A Forma do Tempo*. Lisboa: Veja.

Rubens on the beach

Rubens on the beach

SHEILA CABO GERALDO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, pesquisadora em Artes Visuais. Graduação em Desenho e Plástica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É bolsista de pesquisa PROCÊNCIA na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também é professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Artes (ART), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), Rua São Francisco Xavier, 524, 11º andar, bloco E, sala 11.007, Maracanã CEP 20550-010 Rio de Janeiro/RJ, Brasil. E-mail: sheicg4@gmail.com

Resumo: Na análise das pinturas *Rubens on the beach*, de 1978, e *Rubens on the Beach II*, de 2007, de Carlos Zilio, constata-se que na primeira versão há na pesquisa do gesto artístico a marca da repressão política brasileira, assim como das tentativas irônicas de libertação da arte e da cultura condenadas ao moderno. Na segunda, o gesto se amplia e se afirma como fabulação, o que não deixa de ser uma maneira de utopia e transformação.

Palavras chave: pintura / experimentação / ironia.

Abstract: *In the analysis of the two Carlos Zilio paintings: Rubens on the beach (1978), and Rubens on the Beach II (2007), it appears that in the first version there is in the artistic gesture a label of the Brazilian political repression, as well as attempts ironic liberation of art and culture doomed to modern. In the second, the gesture is extended and states as fabulation, which is nonetheless a way to utopia and transformation.*

Keywords: *painting / experimentation / irony.*

1. Memória e fabulação

A pintura *Rubens on the beach II*, de Carlos Zilio, realizada em 2007 (Figura 1), contém uma densa conjugação de temporalidades, correspondentes não só a importantes momentos da produção do artista, mas também da arte e da cultura brasileiras. Coincidem nessa conjugação os abalos que conformaram a modernidade da arte na terra de Pindorama (Andrade, 1928), mas também as

fissuras adversas (Oiticica, 1967) da contemporaneidade. São momentos reativados como memória voluntária, por citação histórica e teórica da arte, ou involuntária, por gesto impulsivo, em que aflora toda uma fabulação subjetiva (Geraldo, 2011).

A mais forte referência temporal ativada nos remete ao ano de 1978, quando pinta a primeira versão de Rubens *on the Beach*. O final dos anos 1970 foi um período de profundos questionamentos e ousadas mudanças para o artista. Zilio havia participado da conturbada movimentação cultural e artística dos anos 1960, no Rio de Janeiro, tendo exposto nas seminais mostras *Opinião 66* e *Nova Objetividade*, de 1967, que seguiu o lema “Da adversidade vivemos”, como escreveu Hélio Oiticica no catálogo. Nessa última, Zilio participou com *Coisificação, Visão total e Reina tranquilidade*, objetos que se poderia entender como verdadeiros manifestos de antiarte, no sentido desenvolvido por Mario Pedrosa, que não são apenas contra a arte do passado, mas criam “novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de proponente ...ou mesmo educador” (Oiticica, 1967) (Figura 2).

Tendo a arte concreta e neoconcreta, desde a década de 1950, especialmente com Lygia Clark, problematizado o plano do espaço pictórico, desestruturando o quadro tradicional, há, a partir de então, acelerados processos que chegam à década seguinte, como os de Antonio Dias e Rubens Gerchman (Oiticica, 1967), em que a quebra da estrutura do quadro vem associada ao que Mario Schemberg (Oiticica, 1967), chamou processo realista, ou seja, vem associada a mensagens sociais. A participação de Carlos Zilio na exposição de 67 — que mudou definitivamente as aspirações da arte moderna brasileira, incluindo-a no contexto contemporâneo internacional —, insere-se, dessa maneira, no que foram as premissas realistas da Nova Objetividade, ou seja, a “tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavelete”, mas também a tomada de posição “contra...o conformismo cultural, político, ético, social...” (Oiticica, 1967) (Figura 3).

2. Tomada de posição.

Como artista que se coloca no debate da arte no final da década de 1960, Zilio envolve-se nas turbulências políticas da época assumindo radicalmente a “tomada de posição”. Em 1968, descrente das utopias das vanguardas e do potencial transformador da arte, adere efetivamente à militância em uma organização armada, que combatia a ditadura militar. Com o Ato Institucional Nº 5 passa para a clandestinidade. Ferido em uma ação, foi preso em 1970, permanecendo encarcerado até meados de 1972. Entre 1967 e 1970 Zilio havia abandonado toda atividade referente à arte (Zilio, 1997). No presídio volta a desenhar

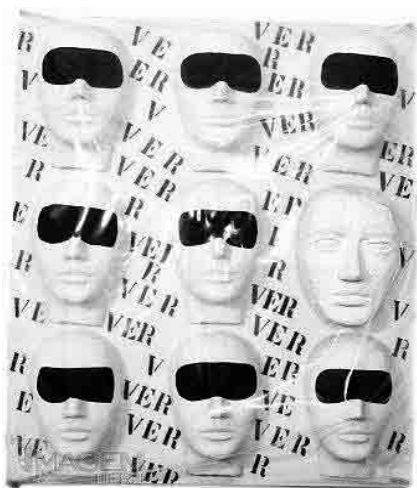


Figura 1 · Carlos Zilio. Rubens on the Beach II, 2007.

Figura 2 · Carlos Zilio — Visão total, 1966.

Figura 3 · Carlos Zilio — Lute (marmita), 1967.

e pintar como uma forma de depoimento autobiográfico (Figura 4). Depois da experiência traumática da prisão, em que sua vida esteve em alto risco, passa a procurar formas de retomar o ritmo da vida, em uma reinvenção de si, assim como de retomar a produção de arte interrompida. São desse período as fotografias da série *Para um jovem de brilhante futuro* (1973), a instalação *Espaço-Vida*, em que uma placa retangular de madeira branca é a base para pregos desordenados (1973), e os seis desenhos *Paisagem* (1974) que alinham esses pregos. Esses foram alguns dos trabalhos apresentados na primeira exposição depois da prisão, em 1974, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, em que Paulo Sergio Duarte observa uma certa vontade de ordem aliada à permanência da crítica social, ambas coroadas por um humor irônico, que vai perpassar grande parte de sua obra (Figura 5).

3. Desconcerto

Tendo estudado com o pintor Iberê Camargo no início dos anos 1960, em 1976, já exilado em Paris, pressionado pela persistente vigilância da repressão política brasileira, passa a investigar a obra de Cézanne e, assim, a pintura volta a se apresentar como uma possibilidade. Fez parte também dessa opção a memória das condições da arte no Brasil (Zilio, 1997), ativada por sua condição de estrangeiro, o que o faz refletir sobre a busca da identidade cultural e artística no país “condenado ao moderno”, como escrevera Mario Pedrosa discutindo o que chamou de pós-moderno nos anos 1960.

Ainda em 1974 Zilio havia feito uma viagem a Paris, onde vivia seu amigo Paulo Sergio Duarte. Foi Paulo Sergio que o levou a ver a ópera de Phillip Glass, *Einstein on the beach*, na montagem de Robert Wilson. Segundo depoimento do artista, a música, a encenação e a dança o deixaram desconcertado. O título da ópera ficou em sua cabeça como algo ligado à ironia e à transgressão (Zilio, comunicação pessoal, janeiro 2014). Assim, em 1978, Rubens toma o lugar de Einstein no título da pintura, que Zilio empresta de Glass e Wilson. Havia lido nos escritos de Cézanne sobre Rubens, o que o faz perceber que “Rubens era matéria (óleo/ cor de pele) e um vermelho que organiza sempre o conjunto”. Tanto o quadro de 1978 quanto o de 2007 ficam, dessa maneira, no emaranhado que liga Cézanne, Rubens, Glass e Wilson, ou seja, entre a sobrevivência da pintura, a transgressão na arte e uma desconcertante ironia.

Em meio a questionamentos sobre a ontologia do gesto artístico, que estudava em Cézanne, passa a fazer a série de pinturas em que o tempo é assumido como objeto primordial de investigação, o que o leva à proximidade da arte e da pintura com a história e a memória. É dessa maneira que Zilio faz *Mecanismos*



Figura 4 - Carlos Zilio — Fixação, 1970.

Figura 5 - Carlos Zilio. Para um jovem de brilhante futuro. 1974.

do tempo (1978), *Tico-tico no fubá* (1978) (Figura 6) e a primeira versão de *Rubens on the beach* (Figura 7, Figura 8), em que as verticais vermelhas agem como intervalos sequenciais, remetendo à organização pela cor vibrante de Rubens, mas também aos ruídos e fissuras que distorcem a ordem, como a relatividade espaço-temporal de Einstein, que Glass e Wilson absorvem na ópera. Ao tempo sequencial do vermelho — que em si sofre a distorção do gesto na linha mais espessa — opõe-se, ainda, como interferência, a linha sinuosa azul, ativando na memória além do movimento da água do mar e das ondas na praia, o subjetivo neoconcreto, que amolece o rigor concreto. Mas essa é uma linha interrompida, que deixa no ar a pergunta pelo futuro da arte e da humanidade, como certa melancolia percebida na foto de Einstein à beira da praia, mas que também remete ao monge de Caspar Friedrich.

Já na retomada de 2007, a linha alargada e vermelha, como uma dobra sobre o redemoinho de linhas pretas, sublinha e protege o gesto sem fim da forma circular, carregada de tensão, tal qual “massa de serpentes moventes”, como escreveu Aby Warburg sobre as imagens temporalmente sobrecarregadas e densamente tensionais. É nessa época que aparecem com mais intensidade as formas de repetição gestual, cuja referência, nomeada pelo artista em uma série de pinturas de 2005 e 2006, são as Banhistas, de Cézanne. A opção pela pintura, como dito anteriormente, teve como um dos marcos importantes a possibilidade de se aproximar melhor da pintura de Cézanne, o que lhe foi facilitado pela mostra *O último Cézanne*, organizada por Willian Rubin, em 1978. Voltando-se para a dúvida cezanniana, volta-se, com gesto tenso, para o tempo da busca de solução apaziguadora, jamais alcançável, que retorna, como trauma, sobretudo quando as ideologias utópicas modernas se perdem no mundo marcado pelas imagens em profusão, em sua maioria esvaziadas de potência estética transformadora. Para Zilio, a pintura agora é experimentação, aprendizado e, como diz, prazer. “Existe prazer...em aprender um ofício que parece estar desaparecendo....”

Com o fim do projeto utópico moderno, escreve Rancière, passou-se a tentar novos modos de agir e pensar que apontassem para uma zona de indeterminação acionada pelo jogo, em que as experiências da vida e da arte pudessem encontrar expressão. Pintar pareceu a Zilio, como a Cézanne, esse jogo de reinvenção de si, que é o jogo de reinvenção da arte e da cultura, mas, sobretudo, de reinvenção do tempo no gesto, onde se cruzam muitos agoras, como defende Walter Benjamin. Repintar e repintar Cézanne, Matisse, Rubens foi e tem sido também repintar sua própria experiência e memória como artista e como pintor fabulador, atingindo, como escreveu Georges Didi-Huberman em outro

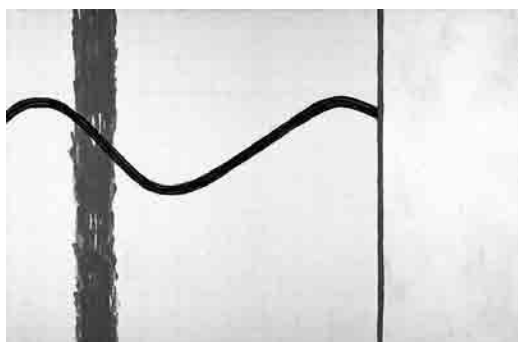
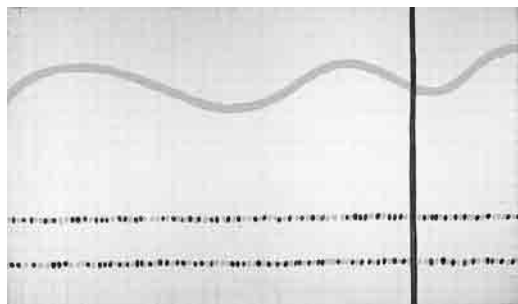


Figura 6 · Carlos Zilio — Tico-tico no fubá, 1979.

Figura 7 · Carlos Zilio. Rubens on the beach, 1978.

Figura 8 · Carlos Zilio. Anita Schwartz Galeria de Arte, 2008.

contexto, mas que parece caber aqui, o “coração dos hiatos de significação”. Um projeto talvez ainda utópico, considerando-se que a utopia tenha deixado de ser aquela teleológica, constituindo-se como uma constelação de pequenos, subjetivos e “intensos corpos reais propulsores de transformações”.

Referências

- Andrade, Oswald (1928) “Manifesto Antropófago. Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928. [Consult. 2014-23-01] Disponível em <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>
- Deleuze, Gilles & Guatarri, Felix (1996) *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Duarte, Paulo Sergio (2006) “Crítica da razão executiva.” In *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify.
- Geraldo, Sheila Cabo (2011) “Memória e Fabulação”. In *Carlos Zilio: paisagens 1974-1978*. Curadoria. Sheila Cabo Geraldo e Luiz Claudio da Costa — Rio de Janeiro: UERJ, Decult., Catálogo.
- Oiticica, Hélio (1967) “Esquema Geral da Nova Objetividade.” In *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, Catálogo.
- Pedrosa, Mario (1981) “Arte ambiental, arte moderna, Hélio Oiticica” In. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva
- Warburg, Aby. (2005) “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”. *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj. Nº 8, julho. Tradução Jason Campelo.
- Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34.
- Zilio, Carlos (1997) *A querela do Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Para Dona Anita, com um abraço

To Dona Anita, with a hug

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Artista visual. Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Artes Visuais, Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Este artigo discorrerá sobre uma obra específica do artista brasileiro Carlos Scliar, que intitula de “Para Dona Anita, com um abraço”. Farei uma análise desta obra e de como tive contato com ela. Também estabelecerei algumas relações deste trabalho com o restante da produção do artista e, finalmente, porque defino a obra como “estranha”.

Palavras chave: Carlos Scliar / colagem / dedicatória.

Abstract: *This paper will discuss a work by Brazilian artist Carlos SCLIAR entitled “To Dona Anita, with a hug.” I will be reviewing this work and how I came in contact with her. Also establish some relations of this work with the rest of the artist’s production, and finally, I’ll discuss why I understand this work as “strange”.*

Keywords: Carlos Scliar / collage / dedication.

A obra sobre a qual vou escrever é uma pequena colagem do artista brasileiro Carlos Scliar (Figura 1). Extremamente sintética é uma obra de exceção na produção do artista, por ser uma simples colagem e pelo fato de ser um “trabalho dedicatória”, isto é uma obra na qual, toda área central do suporte é ocupada por um texto manuscrito, uma dedicatória.

Cabe aqui relatar como tive conhecimento deste trabalho:

Sou freqüentador de galerias de arte e também colecionador. Acabei tornando-me colecionador, principalmente, de arte do Rio Grande do Sul, da primeira metade do séc. XX, pois as obras deste período são bem mais acessíveis do que boa parte da produção contemporânea. Na cidade onde moro, Porto Alegre existe uma galeria, a Sala de Arte de Porto Alegre, que trabalha principalmente com este segmento do mercado. Sou freqüentador assíduo e regular, para ver o que apareceu de novidade. Em uma destas visitas, seu Jorge Karam, o proprietário, mostrou-me uma colagem do Carlos Scliar, perguntando o que eu achava, e se eu sabia quem era Dona Anita, nas relações do artista. Como não conheço muito da vida pessoal do Scliar, disse não ter a menor idéia quem seria esta senhora, mas também disse que gostava muito do trabalho.

Cabe aqui dizer que Carlos Scliar (Santa Maria, RS, 1920 — Rio de Janeiro, 2001), foi um importante artista brasileiro, que atuou, principalmente, como gravador, designer gráfico e pintor. Muito jovem foi morar em Porto Alegre, partindo posteriormente para o Rio de Janeiro. Participou da II Guerra Mundial, lutando na Itália, fazendo paralelamente, através de desenhos, um registro do cotidiano dos soldados, os “pracinhas” da Força Expedicionária Brasileira. Na volta ao Brasil retorna ao Rio Grande do Sul, ajudando a criar o *Clube de Gravura*, com um grupo de jovens artistas, que se tornarão nomes importantes na arte brasileira — Glauco Rodrigues (Bagé, RS, 1929 — Rio de Janeiro, RJ, 2004), Glênio Bianchetti (Bagé, RS, 1928) e Danúbio Gonçalves (Bagé, RS, 1925) — entre outros. Este grupo, com vínculos com o Partido Comunista, tem uma produção voltada à crítica social, tendo como tema a vida das classes trabalhadoras urbanas e rurais (Figura 2).

Ao final dos anos 1950 Scliar radica-se definitivamente ao Rio de Janeiro, mantendo intensa produção de gravuras e pinturas, nas quais predominam as naturezas mortas e as paisagens. Dedicava-se simultaneamente ao design gráfico, atuando de modo intenso e decisivo na criação da revista *Senhor*, publicação de referência na história do design gráfico e do periodismo brasileiro.

A vinculação de Carlos Scliar a produção gráfica e periodística têm nas revistas *Horizonte* e *Senhor* seus momentos culminantes. A *Horizonte* surge em 1949 e é editada até 1956, tendo como missão divulgar novas idéias e autores e, a partir de sua vinculação mais estreita com o Partido Comunista ela torna-se o veículo de comunicação da Frente Cultural do Partido Comunista no Rio Grande do Sul. De acordo com Luciana Haesbaert Balbueno a revista, visual e conceitualmente, orientava-se pelo realismo socialista e contava com uma equipe editorial composta por alguns dos principais intelectuais e artistas da época, em atividade no Rio Grande do Sul (Balbueno: 2001). A *Senhor*, publicada entre

1959 e 1964, era voltada para um público mais amplo, de alto nível intelectual, plenamente habilitado para assimilar e fruir de um produto de elevado arrojo gráfico e conceitual (Figura 3). Chamado a colaborar pelo seu editor, o jornalista Nahum Sirotsky, a revista contou com Carlos Scliar, que assumiu a responsabilidade pelo departamento de arte.

A atuação de Scliar se deu, conforme podemos constatar, em uma multiplicidade de frentes: na gravura junto ao Clube de Gravura, na pintura e no periodismo, como ilustrador e editor e, finalmente, como diretor artístico. Suas referências eram evidentemente amplas o bastante para abranger todo esse espectro de ações, o que fez com que seu trabalho se desenvolvesse, a partir dos anos 1950 e 1960, num caminho de recursos e meios os mais diversos. No campo das artes plásticas podemos imaginar que conhecia, e gostava, da obra de Giorgio Morandi, artista que teve uma ampla divulgação no Brasil, principalmente nos anos 1950, quando participou de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, uma delas com uma mostra retrospectiva. Se a obra de Scliar se aproxima de Morandi na temática e no tratamento simplificado dos trabalhos, no uso da cor, apesar de muitas vezes utilizar os tons baixos do italiano, outras vezes ele mescla estas cores com tonalidades vibrantes. Suas composições, apesar de serem sintéticas, têm um movimento diferente das obras do artista italiano. Nas suas naturezas-mortas percebemos a forte influência do cubismo de Pablo Picasso e de Georges Braque, principalmente no que diz respeito à utilização da colagem (Figura 4, Figura 5).

Mas voltando a minha história, bastante tempo após seu Jorge Karam ter me mostrado a colagem pela primeira vez, um ano ou dois depois, ele apresentou-me novamente o trabalho e me fez novamente a pergunta: o que eu achava daquela colagem? Respondi da mesma forma: que gostava muito e, passo seguinte, ele declarou que ela era minha. Evidentemente feliz, fiquei me perguntando por que ele teria me dado aquele trabalho, já que isto nunca tinha acontecido. Imaginei então que ele não tendo conseguido vender a obra, por ela ser “estranha”, tinha a presenteado para alguém que realmente gostava dela. Muito gentil.

Finalmente, o que torna este trabalho “estranho”? Scliar é um artista com uma obra fortemente decorativa, bonita, extremamente bem executada. Este trabalho, porém, feito para Dona Anita, tem uma característica única: é um “trabalho dedicatória”. No centro da composição, e ocupando uma grande área do papel, temos a dedicatória: *Para Dona Anita com um abraço do Scliar* — 5.3.96. Para a grande maioria das pessoas, compradores e/ou colecionadores de arte, talvez seja estranho ter em casa um trabalho com uma dedicatória, com tanto destaque, para alguém que não se sabe quem é. Foi, porém exatamente esta

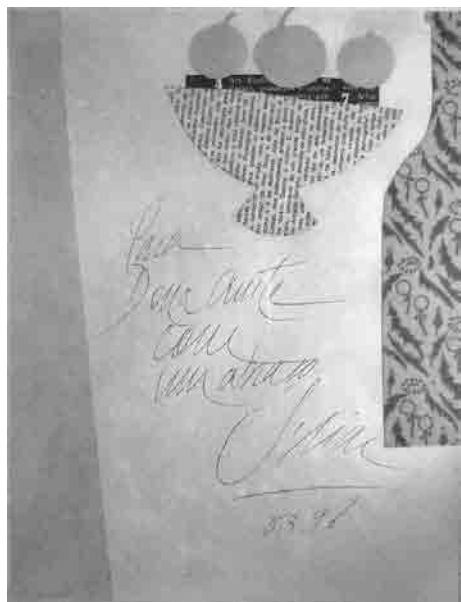


Figura 1 · Carlos Scliar. *Para Dona Anita, com um abraço*, 1996. Colagem sobre papel, 28 x 21 cm. Coleção particular.

Figura 2 · Carlos Scliar. *Sesta II*, 1954. Linóleogravura e pochoir, 30 x 45 cm. Coleção particular.

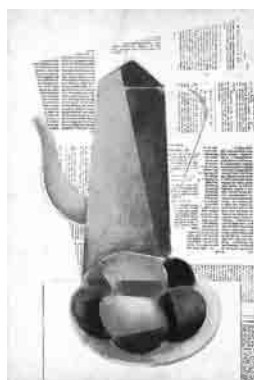
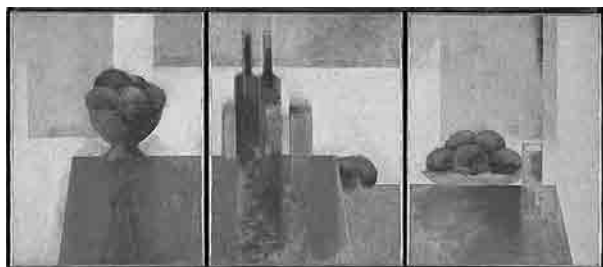


Figura 3 · Carlos Scliar. Revista Senhor, setembro de 1959.

Figura 4 · Carlos Scliar. *Natureza morta* [Tríptico], 1960. Têmpera encerada sobre tela, 75 x 55 cm cada. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul — MARGS.

Figura 5 · Carlos Scliar. *Bule azul*, 1979. Vinil e serigrafia encerada sobre tela, 56 x 37 cm. James Lisboa Escritório de Arte.

característica que me atraiu tanto para esta colagem: o texto escrito, com uma linda letra, e que funciona, do meu ponto de vista, como um forte elemento gráfico.

Mas vamos examinar a obra: é basicamente uma pequena colagem, sobre papel, medindo 28 × 21 cm. Uma natureza-morta — tema tão freqüente na obra do artista — na qual vemos uma garrafa, uma fruteira com três frutas dentro, um elemento geométrico (muito sutil) e o texto escrito à caneta esferográfica (Figura 1).

Neste trabalho, feito para Dona Anita, o fato das colagens estarem sem nenhuma interferência dá uma limpeza e torna muito clara a estrutura da obra. Os três elementos — garrafa, fruteira e faixa vertical — estão colocados junto às bordas do papel, saindo da composição e expandindo-a para além dos limites do suporte, ao mesmo tempo em que cercam a dedicatória. Scliar frequentemente usou colagens em suas obras, principalmente papéis impressos, bem dentro da tradição modernista: papéis com textos ou com padronagens (utilizados para embrulhar presentes). Neste caso que estamos examinando, e é o único que conheço, usou exclusivamente a colagem, sem interferir com tinta sobre ou junto dos elementos colados (Figura 6).

Vamos examinar os elementos separadamente: a garrafa fica na lateral direita, ocupando 3/4 desta. É feita em papel de embrulho, que tem uma estampa vermelho escuro sobre uma cor que lembra um ouro velho, fosco. A estampa faz referência a ramagens estilizadas, criando um padrão com ênfase nas diagonais e com pequenas circunferências entre as ramagens. Visualmente, estas circunferências estabelecerão uma sutil relação com as frutas, que estão na fruteira. A fruteira, com as frutas, é formada por cinco elementos recortados, todos levemente sobrepostos: são três círculos amarelos, com pequenas variações de tonalidade — as frutas — com pequenas saliências na parte superior. Estes elementos estão sobrepostos a uma estreita forma trapezoidal preta, com texto em branco, formando leves linhas horizontais. Este elemento escuro sugere a parte interna da fruteira. Sobreposto a este tem o recorte em forma de taça de um papel branco com texto em preto. Este texto é composto de letras bastante pequenas e colocadas quase na vertical, parecendo ser, em um primeiro olhar, apenas um papel com linhas.

O terceiro elemento é o mais sutil, porem fundamental no equilíbrio da composição. É uma fita adesiva larga, que ocupa todo lado esquerdo da superfície do papel, criando um plano, cujo limite é levemente diagonal. Por ser feito de fita adesiva, a cor é quase inexistente, mas tem certo brilho, que ganha destaque, dependendo do ângulo de visão. Esta faixa, mesmo tendo uma presença muito suave é o que faz com que a composição não se desestruture (Figura 7).

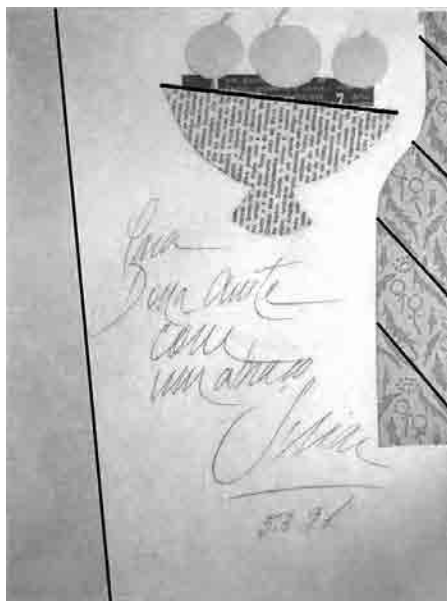
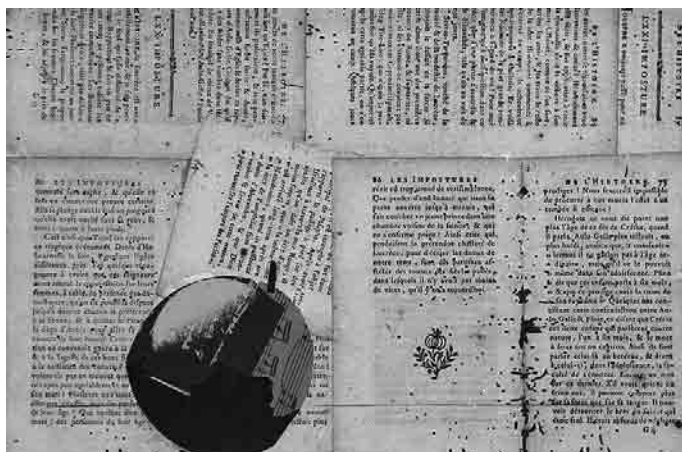


Figura 6 · Carlos Scliar. *Fruita e memória*, 1999. Pintura e colagem sobre tela, 26 x 37 cm. Galeria Espaço Arte.

Figura 7 · Carlos Scliar. *Para Dona Anita, com um abraço*, 1996. Imagem com indicação de linhas estruturais.

Analisando a composição mais detidamente, percebemos que, apesar da extrema simplicidade e equilíbrio, ela tem certo grau de instabilidade. O fato de boa parte dos elementos estarem estabelecendo sutis diagonais, ou nos limites das formas ou nas padronagens, produz um movimento do olhar que interliga os elementos, ao mesmo tempo em que expande a composição para fora das margens do suporte. Esta delicada movimentação é reforçada pelo texto manuscrito. Apesar das palavras estarem escritas na horizontal, quase todas as letras finais terminam com um longo movimento curvo, que graficamente as amplia e integra umas às outras.

Além da beleza da composição sintética, das questões da estrutura do trabalho, um outro aspecto me prende ao trabalho: as dúvidas sobre quem foi Dona Anita. Não sei nada sobre ela, e tudo são conjecturas: Scliar, ao fazer este trabalho, já tinha 75 anos. Imagino-a como uma velha amiga, talvez uma compradora de seus trabalhos, para quem, em alguma data especial fez este trabalho. Já que o trabalho caiu no mercado de arte, e ela não se desfaria do presente do amigo, imagino que ela faleceu.

Eu me questiono: como os herdeiros puderam se desfazer de algo assim? Este tipo de situação sempre me intriga, pois sendo uma obra com características tão ímpares, não tem aceitação do mercado. Sendo assim, não vale muito dinheiro, mesmo sendo de um artista renomado. Se o trabalho chegou a uma galeria comercial, e não sendo pelo valor monetário, aparentemente é porque os herdeiros queriam simplesmente se desfazer dele, pois não gostavam e não o valorizavam.

Não gostavam por ser muito “simples”? Por ser uma “simples colagem”, feita com um papel impresso? Por ter um texto manuscrito como elemento central? É difícil ter as respostas para estas perguntas, mas provavelmente a resposta é afirmativa para todas elas. Estas características tão especiais deste “trabalho dedicatória” é que o torna tão rico para os verdadeiros apreciadores da arte e para Dona Anita, todos com condições de verdadeiramente apreciar a sua excepcionalidade. E é em homenagem a esta amizade, que imagino, ligou o Scliar e a Dona Anita, que hoje eu guardo, cuido e admiro este trabalho.

Referências

Luciana Haesbaert Balbuena (2001). *A estética engajada da revista Horizonte*. In v.2 Selecta do Museu. Organização Cida Golin Francisco Marshall. [Consult. 2014-

01-06] Disponível em <URL: http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_aestetica.php>
Revista Senhor. [Consult. 2014-01-12]
Disponível em <URL: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Senhor_\(revista\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Senhor_(revista))>

Elementos de intermediación: Malas formas: Txomin Badiola

*Intermediation elements.
Txomin Badiola*

JON OTAMENDI AGINAGALDE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista, investigador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV), Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. Campus de Leioa Barrio de Sarriena s/n. 48940, Leioa — Bizkaia, Espanha. E-mail: otamendi.jon@gmail.com

Resumen: El artículo plantea un recorrido por la exposición *Malas Formas*, retrospectiva donde distintos elementos cumplían una función de intermediación al tiempo que eran los organizadores de un complejo sentido ambiental. Para estudiarlos nos apoyamos tanto en los planos de montaje de las dos exposiciones, maquetas y esquemas previos del propio artista; como en conceptos desarrollados por distintos autores como J. Baudrillard o J. L. Moraza.

Palabras clave: escultura contemporánea / peana / dispositivo / ambiente.

Abstract: *The article presents a tour through the exhibition Malas Formas, retrospective where different elements played an intermediary role while they organized a complex environmental sense. To study them we rely on both the display drawings of the two exhibitions, mockups and artist's own previous schemes, and concepts developed by various authors such as J. Baudrillard or J. L. Moraza.*
Keywords: *contemporary sculpture / pedestal / dispositif / environment.*

En el 2003 tuvo lugar en el MBAB (Museo de Bellas Artes de Bilbao) la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola (Bilbao, 1956).

Se dieron dos exposiciones de *Malas Formas*, la que tuvo lugar entre el 15 de

marzo y el 2 de junio de 2002 en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), y la que se dio en el MBAB entre el 28 de octubre de 2002 y el 26 de enero de 2003. La idea de la exposición surgió de José Lebrero Stals, entonces subdirector del MACBA, bajo la dirección de Manuel J. Borja-Villel. Como la que yo pude ver fue la que tuvo lugar en el MBAB es a la que me voy a referir. El concepto de la exposición era llevar a cabo una retrospectiva, pero no convencional.

El miércoles 9 de junio del 2010 tuve un encuentro con el artista para hablar de esta exposición y en él Badiola explica que su trabajo no progresa linealmente: avanza, retrocede... por lo que la propuesta de una exposición retrospectiva le interesó teniendo esto en cuenta; si no, no tenía sentido para él hacer una exposición retrospectiva en clave cronológica. Había que dar con otra manera. Para la disposición de los distintos trabajos, de manera que cada uno de ellos quedara trascendido, Badiola inventó unos elementos de intermediación que soportaban estas disposiciones tanto física como sensiblemente. Estos elementos son, a fin de cuentas, peanas. Pero son peanas que nacen de la necesidad del montaje, de manera que dan cuenta en su plasticidad del sentido general de la exposición. Su manera de estar, su nivel de realidad sensible, hacía que la transición entre el espacio expositivo, la arquitectura de la sala, y los trabajos fuera tan suave como brillante.

Para poder ejemplificar esto que digo voy a presentar unos esquemas, basados en los planos de montaje que me facilitó el MBAB (Figura 1, planta de la exposición). A través de ellos señalaré dos cuestiones concretas; el ambiente generado en una exposición como valor propio de determinado orden y la peana como elemento de intermediación y ordenadora del espacio.

Lo primero será aclarar a qué me refiero por ambiente. Este concepto lo desarrolla Baudrillard en *El sistema de los objetos*. En esta obra Baudrillard hace un estudio de distintas tendencias de decoración de interiores para llevar a cabo una interesante clasificación. Entre ellos se refiere a lo que denomina el “sistema funcional” (Baudrillard, 1969: 2). Este sistema, dice, se funda sobre dos aspectos opuestos; la colocación y el ambiente. Para entender a qué se refiere por colocación hay que considerar que no es el resultado particular de cada uno de los elementos, sino que pasa al nivel de un sistema de signos. En este, se da la búsqueda de una coherencia de conjunto, donde las partes se simplifican para comportarse como elementos de código. Se lleva a cabo un cálculo de las relaciones en las que, conforme a una combinatoria, el hombre establece su “discurso estructural” (Baudrillard, 1969: 24). Según Baudrillard este valor de colocación no es instintivo y psicológico, sino táctico. La colocación resume el aspecto organizacional del entorno.

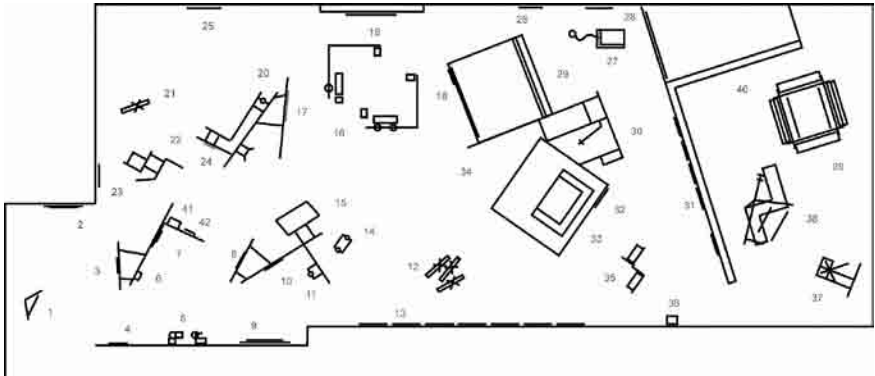


Figura 1 - Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Esto podía sentirse en la exposición de *Malas Formas*. Esa parte, táctica, ese diseño cuidadoso; una especie de distancia respecto del acontecimiento. Y pudiera parecer que esto conlleva una carga netamente negativa, manipuladora, controladora. Algo que recordaría a las interpretaciones más rancias y literales de los dispositivos foucaultianos. Pero en *Malas Formas* había un cuidado exquisito en evitar la literalidad. La ausencia de una jerarquía pro-narrativa estaba tan presente como la cuidada distribución espacial. La realidad material, tanto de las obras, como de los dispositivos (esos elementos de intermediación) eran el soporte de la experiencia *Malas Formas*, y no el relato, que aparecía y desaparecía, fragmentado y polisémico. Entonces, ¿cómo podemos llamar a eso que superaba el cálculo de la colocación? Pues, nos dice Baudrillard, que hay otros valores del sistema como el color, los materiales, las formas a los que él llama “ambiente” (Baudrillard, 1969: 24).

Este valor de ambiente sería, como el del propio sistema, de información, de control, de objetividad, etc. pero presentaría como valor propio la función de “movilizar un espacio” (Baudrillard, 1969: 25). Y en este sentido es muy interesante la valoración que hace del espacio intermedio de los elementos, del que dice que queda connotado como vacío; el “ambiente” sólo es una disposición formal, en la que un vacío calculado “personaliza” algunos objetos y se comporta ambiguamente como un lugar de proximidad y distancia, intimidad y rechazo de ésta, de comunicación y no-comunicación.

Como vemos la línea divisoria que traza la afirmación de que “el sistema funcional se funda sobre dos aspectos opuestos; la colocación y el ambiente” no es fácil de identificar. Entenderemos esta diferencia como que, mientras la colocación parece atender a la lógica del sistema desde valores intrínsecos de los elementos que lo constituyen, las estructuras de ambiente atienden directamente a los valores del conjunto.

Vamos pues a identificar sobre plano las distintas obras, conjuntos y grupos (como distintos grados de relación) y esos elementos de intermediación, esas peanas, que posibilitan la aparición del ambiente.

Dividimos ésta exposición en base a los distintos tipos de relación entre los elementos en: ambientes, grupos, conjuntos y elementos. Esta división traza la descomposición del comportamiento de las obras en su montaje, yendo de lo más complejo a lo más simple.

Tenemos el “ambiente”, que en el caso de esta exposición era uno; el de la totalidad. Es la constante (sensación) que atravesaba toda la exposición.

Dentro de esta totalidad podían reconocerse, tal y como ahora iremos desarrollando, distintos “grupos”. Grupos que se diferenciaban entre sí, con cierto grado

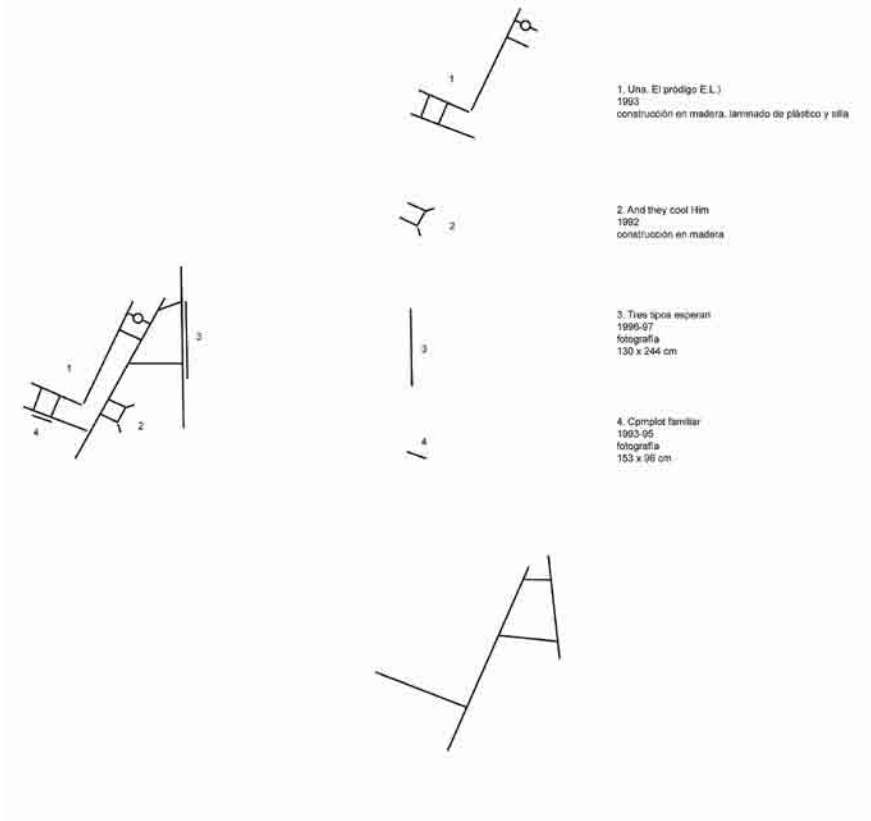


Figura 2 · Dispositivos a los que Badiola llama "elementos de intermediación:" las peanas.

de autonomía en cuanto al modo de cumplir su función de cara a esa totalidad.

En los grupos había algo así como subgrupos, que llamaremos “conjuntos”, en los que los elementos se agrupaban creando sensaciones, por encima del propio de cada elemento-obra. Y decimos por encima porque estas sensaciones estaban dirigidas, primero hacia los grupos y, a través de estos, hacia el ambiente, es decir, hacia el orden general.

Finalmente llegaríamos a los elementos que, como obras de arte autónomas y totales, generarían su propio sentido, germen de todo el resto.

En los pasos de elemento a conjunto, de conjunto a grupo y de grupo a ambiente se dan cambios, que pueden ser o no materiales. Por eso hemos marcado en el esquema esos espacios intermedios como zonas de relación. Recordemos que Baudrillard se refiere a estas zonas como el espacio intermedio de los elementos, del que dice que queda connotado como vacío; el “ambiente” sólo es una disposición formal, en la que un vacío calculado “personaliza” algunos objetos y se comporta ambigüamente como un lugar de proximidad y distancia. Cuando en estas zonas las relaciones se articulan a través de soluciones materiales coincidirán con los dispositivos a los que Badiola llama “elementos de intermediación” y que nosotros anteriormente habíamos identificado en este esquema como “elementos de transición”: las peanas (Figura 2).

Ahora que ya hemos identificado los elementos a los que nos referimos y hemos comentado distintos aspectos refiriéndonos a ellos como elementos de intermediación, como una versión compleja de peana, conviene centrarse en la idea misma de peana.

La mayoría de los estudios que se han hecho sobre las peanas han considerado estos dispositivos como límites o cercos, pero no han prestado una atención específica a la propia materialidad de estos límites, a la propia materialidad de los dispositivos. Este trabajo lo llevó a cabo Juan Luís Moraza en su tesis doctoral *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. En ella hace un recorrido por la historia del arte analizando las distintas funciones que cumple el dispositivo, tanto físicas-constructivas de la propia obra, como emocionales o sensibles.

Lo primero que aclara Moraza es que los pedestales cumplen dos extremos funcionales: el apoyo y la elevación, directamente relacionados con la permanencia y la preeminencia respectivamente. Es decir, la peana le da a la escultura un lugar en el que quedarse (permanencia) y señala su valor (preeminencia) (Moraza, 1994: 116). Estos dispositivos cumplen por lo tanto una función de (dis)continuidad. Razona el paréntesis explicando que si bien por un lado el dispositivo, pongamos por caso, peana, separa la obra del lugar que ocupa

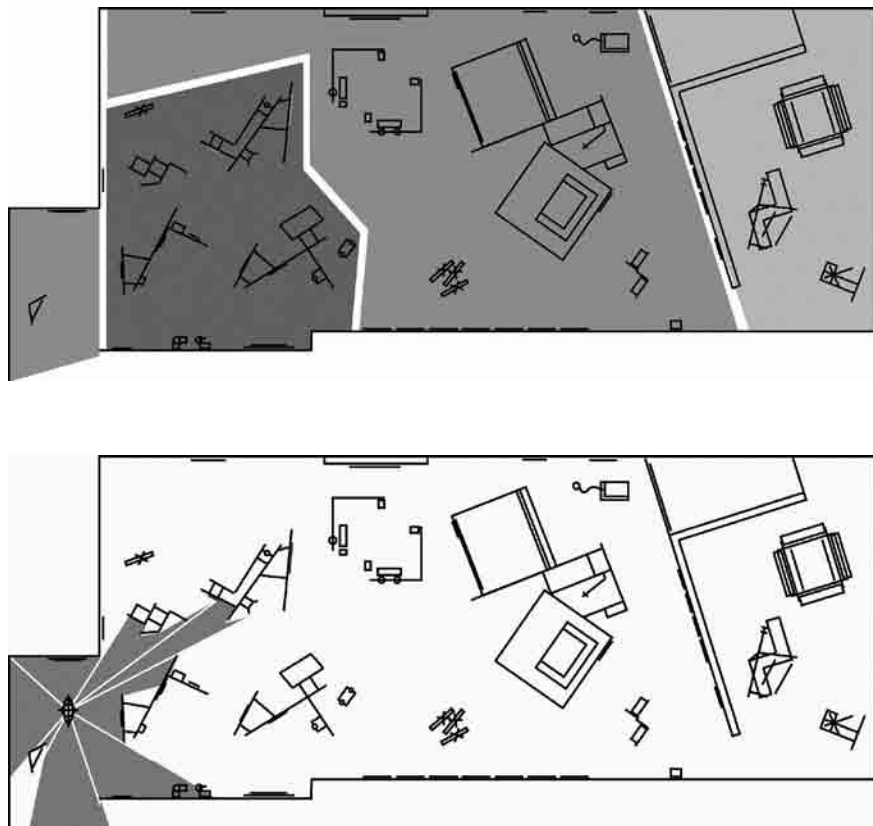


Figura 3 - Se pueden identificar cinco zonas en la planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003. Fuente: propia.

Figura 4 - Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

otorgándole un espacio propio, simbólico, lleva a cabo al mismo tiempo la función inversa. La peana, tanto como mecanismo de apoyo, tanto como elemento de transición, señala el lugar de la escultura, la sitúa, por lo que le da algo así como una continuidad en el espacio que ocupa (Moraza, 1994: 220).

Si pensamos en una escultura pública hay que tener en cuenta, además, lo siguiente: la peana fija en un lugar una escultura que ocupa espacio público. Esto, que en sí mismo es una obviedad, es tan natural como inadvertido el resultado; este espacio ocupado es un espacio al que el ciudadano no accede. La escultura tiene un lugar privilegiado con una vista única.

Todo esto son distintos grados de un mismo mecanismo de legitimación: arrojarse a la estatua el valor de lo singular y privilegiado. Y, advierte Moraza, esta capacidad de legitimación de la peana es un mecanismo de legitimación política, capaz de establecer una determinada jerarquía social. Es importante notar que la peana llega incluso a establecer ciertos órdenes, no sólo simbólicos, sino espaciales, contribuyendo, por ejemplo, a la ordenación de la plaza. Interviene por lo tanto en la ordenación urbanística (Moraza, 1994: 147).

Y esa es justo una parte importante de la ordenación de esta exposición, y una de las funciones más claras que estos elementos a los que nos referimos cumplen. La sensación que dan estos planos es la de responder a un plan tal y como podría hacerlo un proyecto de urbanismo. Dentro de ese orden se pueden, a partir de la planta, identificar cinco zonas (Figura 3).

Puede verse que, entre unas zonas y otras, varía la densidad de piezas, así como la posible circulación espacial, y el tamaño de los elementos y conjuntos. Para ver esto gráficamente hemos puesto en los planos a un supuesto visitante que hemos ido moviendo por cada una de las zonas. De esta manera comprobamos gráficamente la extensión que éste podía abarcar con la mirada (Figura 4, Figura 5, Figura 6) dando lugar a las siguientes consideraciones:

Tenemos la zona I que es el acceso a la exposición. Desde aquí no tenemos acceso visual al total de la exposición, ya que nos lo impiden los conjuntos de la zona II (Figura 4).

La zona II es más compleja, cerrada pero con líneas de fuga a todas las direcciones (Figura 5).

Ésta, la zona III, es la más abierta, de mayores distancias y los trabajos que hay en ella son de poca altura, por lo que no bloquean el espacio ni visual ni sensiblemente (Figura 6). Es un espacio más tranquilo que el de la anterior zona con una relación de escala con el visitante muy distinta a la de antes. En el dibujo podemos ver cómo la zona II es ahora una barrera visual respecto de la salida: estamos dentro.

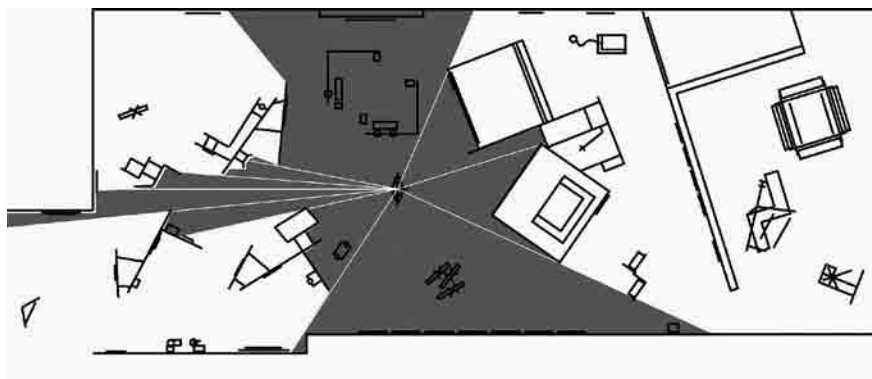
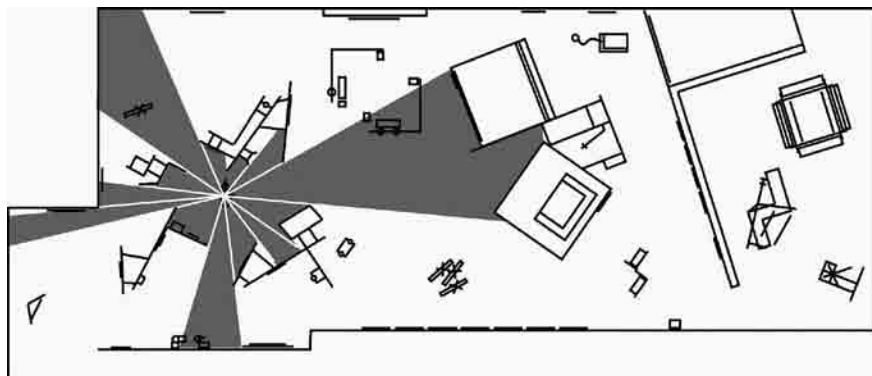


Figura 5 - Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Figura 6 - Un supuesto visitante y la extensión que éste podía abarcar con la mirada. Planta de la exposición *Malas Formas*, del artista Txomin Badiola, MBAB, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Si seguimos moviéndonos por el espacio pasaremos ahora a la zona IV. En esta zona está el conjunto D, que es, como se ve en el esquema primero (Figura 1), bastante cerrado, pero en cuyo interior se podía circular. Lo constituían cuatro trabajos distintos que formaban un solo cuerpo arquitectónico.

Continuando el recorrido con el visitante llegaríamos finalmente a la zona V. En el anexo podemos ver que el campo visual que desde ahí se pudo tener del resto de la exposición quedaba anulado totalmente, pero no como lo hacía la zona II, que era una barrera transitable, permeable, sino mediante una pared.

Ahora hemos ido viendo el complejo uso de los dispositivos-peana que se dan en esta exposición y la complejidad con que se organiza el ambiente, estableciendo órdenes y sub-órdenes de relación en la sala y “moviendo el espacio”. Es importante recalcar la dificultad que había en la exposición para establecer los comienzos y los finales de los distintos trabajos, sin que hubiera por ello ninguna falta de definición. Era una exposición asumida por el artista en toda su complejidad.

Para acabar quiero referirme a otra cuestión planteada por Juan Luis Moraza. Explica que la idea de un arte total (Moraza, 1994: 115) hará que el arte quiera instalarse en el espacio real, superando lo que el arte mismo parece interpretar como un aislamiento, es decir, superando ese obstáculo, esa discontinuidad respecto de la realidad, que son las peanas. Las peanas, como todos los dispositivos que funcionan en nuestras sociedades, no desaparecerán, pero sí que tomarán otra apariencia, y esto cambiará ligeramente su significado.

Referências

- Badiola, Txomin. (2002) *Malas Formas 1990-2002*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. MBAB, . 236 p. ISBN 84-87184-71-5
- Badiola, Txomin. (2002). *Malas Formas*. (Cat. Exp.) Barcelona: Edit. MACBA, 173 p. ISBN: 84-89771-98-7
- Badiola, Txomin. (2007). *La forme qui pense. The thinking form*. 96-06. Edit. Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole. 255 p.
- Badiola, Txomin. (1997) *Bestearen jokoa / El juego del otro*. (Texto: Brea, José Luis) Edit.
- Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián,. 107 p. ISBN: 84-7907-209-1
- Baudrillard, Jean. (1969) *El sistema de los objetos*. México: Edit. Siglo XXI, 229 p.
- Moraza, Juan Luis (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco.

O conhecimento como potência: substância em Anselm Kiefer e Apichatpong Weerasethakul

*Knowledge as potency: substance in Anselm
Kiefer and Apichatpong Weerasethakul*

JULIANA ALVARENGA FREITAS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Farmácia, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Mestre em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro (UA).

AFILIAÇÃO: artista independente. E-mail: jualvarengaf@gmail.com

Resumo: Análise crítica de obras de Anselm Kiefer e Apichatpong Weerasethakul, nas quais se identifica o conceito de substância de Aristóteles, sob a perspectiva da poiesis em Giorgio Agamben. Através de analogias, as obras são abordadas a partir de suas poéticas, desvelando o conhecimento-potência. Assim, os artistas determinam uma tendência: a necessidade de reinserção da natureza na cultura contemporânea.

Palavras chave: conhecimento / substância / potência / Anselm Kiefer / Apichatpong Weerasethakul.

Abstract: *Critical analysis of Anselm Kiefer and Apichatpong Weerasethakul works by identifying in them the Aristotle's concept of substance in the perspective of the poiesis in Giorgio Agamben. Through analogies, works are approached from their poetics, unveiling the knowledge-potency. Thus, the artists determine a trend: the need for reintegration of nature in contemporary culture.*
Keywords: *knowledge / substance / potency / Anselm Kiefer / Apichatpong Weerasethakul.*

A arte, com sua abertura metodológica, permite espaço para diversidade e complexidade do conhecimento gerado pela prática artística, possibilitando uma visão holística de um homem reintegrado à natureza. Para Aristóteles, estudar a natureza significa investigar a *substância*, entendida como *vir a ser*, o *dever*, o substrato da mudança, “forma imanente da coisa em potência”. (Aristóteles, 2012: 221). A *transformação* gerada pela prática artística, entendida como *substância*, é um movimento direcionado para a *potência* — conhecimento desvelado pela concretização da obra, noção inerente à *substância*. A palavra *substância*, (do grego *ousia*), é um substantivo feminino formado a partir do particípio presente do verbo ser. De acordo com Aristóteles, a *substância* é indefinível, ou seja, é impossível definir *o que é algo*, sendo o mais próximo que se pode chegar são dois extremos. (Aristóteles, 2012). Assim, seria fundamental para o estudo da natureza e da *substância*, o estudo das dualidades em oposição. A tensão de dois polos contrários é fundamental para existência da *potência*, para onde se direciona a transformação determinada pela *substância*. A alternância destes estados opostos é a transformação de que tratam o artista alemão Anselm Kiefer e o tailandês Apichatpong Weerathakul, em cujas obras identificamos aspectos do conceito de *substância* de Aristóteles.

Kiefer declara que não trabalha “com cores ou ilusão, trabalho com substâncias” (Kiefer, 2011), que pode ter aqui o sentido fundamental aristotélico, ligado ao *vir a ser*. O artista, que se declara um alquimista (Kiefer, 2011), se relaciona com processos físicos e químicos de *substâncias* e, a partir do conhecimento dos seus comportamentos, insere a obra na própria natureza. Kiefer deixa os trabalhos expostos ao tempo, ao sol e chuva, para obter a *transformação* da matéria e os efeitos desejados que constituem a visualidade de seus trabalhos.

Em muitos dos seus trabalhos, encontramos *substâncias* cujas especificidades se relacionam com intenções propositivas da própria obra. Kiefer elege o chumbo como a *substância* para sua reflexão artística. Do latim *Plumbum*, o chumbo é um metal tóxico, maleável, pesado, macio, tem um baixo ponto de fusão. É o metal correspondente, na alquimia, ao planeta Saturno, relacionado com o tempo, densidade e peso, características do chumbo trabalhadas por Kiefer em suas obras. O artista parte do conhecimento do comportamento físico-químico do chumbo e de suas experiências com a *transformação* do metal para compor sua poética visual. “O chumbo é um dos materiais de sua preferência que — pelo seu aspecto e maleabilidade — atraiu o artista e o impulsionou a um conhecimento profundo do mesmo; suas conotações ligam-se ao planeta Saturno e ao sentimento de melancolia, pensamentos então incorporados de forma subjetiva em sua obra.” (Piva, s.d.: 2157). O conhecimento que Kiefer procura

no chumbo tem sentido aristotélico, se refere ao processo de transformação da *substância*, como modo de refletir o seu próprio pensamento e realizar a *potência* na obra.

O artista expõe suas obras a diversas situações para conhecer as reações químicas que ocorrem quando submetidas ao tempo. Desta forma, o artista pode induzir a obtenção de diferentes reações químicas e processos físicos a fim de construir uma visualidade que reflita sua interferência neste desencadear de *transformações* do chumbo e sua interação com a natureza. "A subjetividade é a chama que anima toda criação. Anselm Kiefer transforma seu local de trabalho em laboratório e observatório, que lhe permite ter um papel ativo frente a frente com a natureza." (Piva, 2010: 2159).

Em vitrine de vidro Kiefer apresenta sua obra *To be titled* (Figura 1), na qual uma balança granatária tem de um lado o sal e de outro o enxofre. Abaixo dela, em um chão craquelado de argila por uma ação do tempo, encontramos um livro de chumbo, com pedaços de matéria amarela, o enxofre. Aqui encontramos uma importante relação com o metal chumbo, que por ter seu ponto de fusão baixo, tem o poder de dissolução. Por isso o chumbo pode ser pensado, na alquimia, como o metal solvente universal, por estar ligado a uma *dissolução na terra*. Kiefer leva as qualidades específicas do chumbo, como *substância*, para seu procedimento artístico, incorporando o modo de fazer artístico aos processos de *transformação* do chumbo, expondo suas obras ao sol e à chuva.

Kiefer frequentemente deixa seus quadros sob o sol e a chuva, com o intuito de acelerar algumas transformações, que se tornam visíveis nos materiais incorporados sobre a superfície das obras, e remetem a reflexões sobre o transcorrer do tempo, à fragilidade e efemeridade que permeiam a sociedade contemporânea. (Piva, s.d.: 2162).

Na obra *Soando como da novilha pele, a terra* (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) encontramos um velho estetoscópio de ferro com aparência enferrujada preso à tela. Kiefer explica o uso do estetoscópio (Kiefer, 2011) como análogo ao seu uso na medicina, utilizado para escutar o que está dentro de um corpo, estabelecendo uma conexão entre as nuvens que saem de um penhasco sólido e migram para suas próprias características fluidas. Nesta obra, a paisagem aparece dividida ao meio, onde a parte de cima montanhosa está ligada por meio do estetoscópio com a parte de baixo, em referência à presença de dualidades, onde podemos ver uma escada de ligação entre o que está abaixo e o que está acima.



Figura 1 · *To be titled*, Anselm Kiefer, 2011. 216 × 130 × 130cm, Clay, lead, cardboard, iron, oil, salt and glass vitrine.

Figura 2 · *Tonend wie des kalbs haut die erde* (Soando como da novilha pele, a terra), Anselm Kiefer, 2011. 280 × 546 × 14 cm, Oil, emulsion, acrylic, shellac, charcoal and lead on canvas.

A obra *O sal da terra* (Figura 5) nos mostra os três elementos, o sal, o enxofre e o mercúrio, com seus respectivos símbolos químicos NaCl, S e Hg. Este trabalho apresenta a *transformação* das *substâncias* e a dualidade dos opostos do S e Hg: mercúrio e a sua característica de grande volatilidade e o seu oposto, o elemento denso por natureza, o enxofre. O sal, aqui referido como na alquimia, é a substância responsável por converter as naturezas opostas, deixar o enxofre volátil e o mercúrio denso.

Os objetos presos às telas são referentes à manipulação de substâncias em laboratório, como uma balança granatária e também com a prática médica, como o estetoscópio. Esses objetos estão inseridos nas paisagens construídas por Kiefer, em um desejo de cortar e perfurar a natureza de suas telas, e pode ser pensado como a presença de dualidades usando uma analogia de um dentro e fora da própria tela. Esses objetos são a interface entre meios interno e externo, uma possibilidade de estabelecer conexão do homem e da natureza por canais fisicamente estabelecidos.

A conexão do homem com da natureza é também tema central das obras do artista visual Apichatpong Weerasethakul. A natureza em suas obras se manifesta como mais poderosa do que o próprio homem, como um elemento fundamental que permeia as *transformações*. Em suas obras, estas *transformações* ocupam um lugar central, nas quais os momentos se alternam sem qualquer narrativa dramática ou ênfases diferenciadas entre eles. O importante para este artista consiste na apresentação do duplo, na qual a *transformação* se dá com a alternância de estados, como estratégia de desvelar a *potência*. Como na *substância* de Aristóteles, a dualidade implica em um processo dinâmico de *transformação*.

A figura do duplo, que permeia grande parte da sua obra, é uma manifestação disso, dessa insistência em que haja sempre dois, que nunca se transformem em um só, e que achem uma forma se relacionar mas de se manter separados. (Gomes, 2010).

O projeto *Primitivo*, uma série de vídeoinstalações da qual faz parte o filme *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas* (Figura 6), aborda essencialmente nossa condição de indissociados da natureza, que teria sido esquecida. Nele Apichatpong Weerasethakul aponta a necessidade de nos reintegrarmos no universo natural — a necessidade de uma reconciliação.

Primitivo trata de reencarnação e transformação. É a reencarnação da presença (e ausência). É também a reencarnação do cinema como um meio de transporte, como no tempo de Méliès: o filme nos leva de nosso próprio mundo. Primitivo é uma meditação sobre estas viagens em veículos fabulosos, que provocam a transformação das pessoas e da luz. (Weerasethakul, 2008)



Figura 3 · *Tonend wie des kalbs haut die erde* (Soando como da novilha pele, a terra), Anselm Kiefer, 2011. Detalhe 1.

Figura 4 · *Tonend wie des kalbs haut die erde* (Soando como da novilha pele, a terra), Anselm Kiefer, 2011. Detalhe 2.

Figura 5 · *Das saltz der erde* (O Sal da terra) Anselm Kiefer, 2011. 280 x 570 x 56 cm Oil, emulsion, acrylic, shellac, chalk, charcoal, salt, and iron object on canvas.

O filme conta uma história de um homem, Boonmee, que está morrendo de doença renal em uma fazenda no meio da floresta e é visitado pelo fantasma de sua mulher, e por seu filho, Boonsong, que, após ter desaparecido na floresta, regressa na forma de uma estranha criatura semelhante a um macaco. Boonsong é reconhecido pela família mesmo sem ter aspecto humano — para eles a criatura macaco continua sendo o mesmo. Como em Aristóteles, Boonsong passa a outros estados a caminho do seu devir, e apesar de suas *transformações*, continua *substancialmente* o mesmo.

O artista nesse filme trabalha o elemento mágico justaposto com elementos da cultura contemporânea e coloca o mito em posição de irrelevância completa, se tratado como questionamento quanto à sua existência e realidade. Em um momento do filme, o fantasma da falecida esposa de Boonmee senta-se a mesa para jantar junto com a família (Figura 7). Desta forma, Apichatpong Weerasethakul potencializa o mágico através de uma estrutura poética que nos envolve em problemáticas atuais da humanidade, como o uso contemporâneo da medicina e a tentativa de controle de processos naturais.

O artista nos mostra Boonmee fazendo hemodiálise em uma cena onde a natureza se mostra mais presente do que o ambiente hospitalar do procedimento (Figura 8). Podemos também ver em alguns pontos do filme a transformação de Boonmee em peixe, outra vida do personagem que volta a ser humano no momento seguinte.

Como no conceito de *substância* de Aristóteles, em *Tio Boonmee* o importante são as *transformações*, o tornar-se o que já era em *potência* originalmente. Apichatpong Weerasethakul apresenta a simples existência da dualidade, sem qualquer discurso sobre uma maior relevância de um polo sobre o outro: “*Tio Boonmee* é uma afirmação do poder de transformação, de que toda destruição, toda morte, leva a um outro estado.” (Gomes, 2010). A destruição aqui gera a *potência* de um estado em constante *transformação*.

As obras são aqui analisadas sobre a perspectiva da *poiésis* de Giorgio Agamben que, em harmonia tênue com seu oposto, a *práxis*, governa ela mesma as próprias leis da prática artística. As analogias poéticas são estruturas metodológicas de grande abertura que podem recorrer a elementos mágicos, míticos e animistas para *potencializar* a obra, isto é, para revelar um *conhecimento*. A noção de potência está relacionada com o devir, que para Agamben se pode encontrar na raiz da *poiésis*: “[...] estava no interior da *poiésis* a produção na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra [...]”, ou seja, a *poiésis* como “um modo de verdade, entendida como desvelamento.” (Agamben, 2012: 123).



Figura 6 · Frame do filme *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas*: Boonsong transformado em criatura macaco.

Figura 7 · Frame do filme *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas*, o fantasma da falecida mulher de Boonmee participa de um jantar com os vivos.

Figura 8 · Frame do filme *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas*, rotina hospitalar no meio da selva.

O uso de metáforas e relações analógicas, metodologia utilizada neste trabalho, são modos presentes, tanto na ciência quanto nas artes, de acessar o conhecimento, constituindo o estatuto da *poiesis* — estatuto determinante que, para Agamben reside na “produção da verdade e na abertura, que resulta dela” (Agamben, 2012:122).

Anselm Kiefer e Apichatpong Weerasethakul usam como estrutura poética a alternância de estados como estratégia de desvelar esse conhecimento, a *po-tência*. A dinâmica dos opostos coexistentes e interdependentes, sob a perspectiva da *substância*, pode ser pensada como uma analogia aos binômios cultura — natureza, e real — imaginário. Kiefer e Apichatpong, ao usar como estrutura da sua *práxis a poiesis*, estabelecem uma relação de coexistência e interdependência entre os pares de opostos, apontando assim para uma tendência da arte contemporânea: a necessidade de reinserção da natureza na cultura.

Referências

- Agamben, Giorgio (2012) *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Aristóteles (2012). *De anima*, trad. Gomes dos Reis, Maria Cecília. São Paulo: Ed. 34.
- Gomes, Juliano, (2010). *Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Loong Boonmee raleuk chat)*, de Apichatpong Weerasethakul. [Consult. 20120610] Disponível em <URL: <http://www.revistacinetica.com.br/tioboonmee.htm>
- Kiefer, Anselm (2011). Depoimento em vídeo. [Consult. 20120720] Disponível em <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Vo438C7MBIk>
- Piva, Márcia Helena Girardi, (2010). Anselm

- Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas Megalópolis, [Consult. 20120918] Disponível em <URL: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/marcia_helena_girardi.pdf
- Piva, Márcia Helena Girardi, [s.d.]. *O espaço subjetivo: a obra de arte como um lugar utópico a ser adentrado e experimentado* [Consult. 20110810] Disponível em <URL: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/marcia_helena_girardi_piva.pdf
- Weerasethakul, Apichatpong (2008). Depoimento em vídeo. [Consult. 20120918] Disponível em <URL: http://www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive

A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz

The word in Eduardo Luiz's painting

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Mestrado em História da Arte Contemporânea em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP); Doutoramento em Belas Artes — Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: prudenciacoimbra@gmail.pt

Resumo: Este artigo reflete sobre a palavra na obra de Eduardo Luiz tentando verificar a complexa e progressiva transversalidade que sofrem os dispositivos e estratégias linguísticas sintáticas das artes visuais, mas também da poesia (Aguilera, 2000), quando as respectivas fronteiras são deliberadamente ultrapassadas procurando-se, assim, expandir os seus campos e criar novas sínteses comunicativas. **Palavras chave:** pintura / palavra / ilusão / surrealismo / hipertexto.

Abstract: *This article reflects on the word in the Eduardo Luiz's work, trying to figure out the complex and progressive mainstreaming suffering the syntactic and linguistic devices and strategies of visual arts, but also of the poetry (Aguilera, 2000), When their boundaries are deliberately seeking to overcome is thus expand their fields and create new communication synthesis.*

Keywords: *painting / word / illusion / surrealism / hypertext.*

Introdução

Eduardo Luiz percorreu um caminho solitário e único.

Considerado, por uns, sobretudo como um perfeccionista, aproximado, por outros, a um surrealismo extemporâneo (demasiado próximo de Magritte) é, no

entanto, entendido, por outros como um importante contributo para a caracterização da nova figuração em Portugal.

Olhando retrospectivamente, poderemos considerar que as obras dos anos cinquenta, acabado o curso na ESBAP, anunciam, de algum modo, a pesquisa que viria a desenvolver durante toda a vida: a importância dada ao pormenor; a relação entre a bidimensionalidade da tela, a tridimensionalidade dos objetos representados e a experiência da percepção visual, daí resultante.

Depois de uma aproximação à não figuração, passando pela abstração, o pintor abraça uma representação rigorosamente figurativa.

Poderíamos dizer que, a partir daí, Eduardo Luiz pinta a ilusão da ilusão. Parte do real, mimeticamente representado e, sobre a aparência assim criada, figura uma outra realidade incompatível com a primeira, num jogo de perspectivas múltiplas e sentidos plurais e desconcertantes.

É nesse jogo de sentidos plásticos que a palavra desempenha o papel de um novo protagonista, participando, de forma determinante, no jogo de ilusões construídas, desconstruídas e reconstruídas, em que a sua pintura se concentra será analisado, neste texto.

1. O Encontro no Desencontro dos Sentidos

A palavra surge, de forma determinada, na série das ardósias, que desenvolve a partir de meados dos anos sessenta. Estes trabalhos revelam-se de enorme importância para o estudo da sua obra, pois definem as preocupações que guiarão toda a sua produção plástica posterior.

Com efeito, o facto de estas telas representarem um dos elementos/símbolo do ambiente escolar da primeira metade do século XX em Portugal, remete-nos para a iniciação da aprendizagem de letras e números, de cópias, ditados e contas.

Elas iniciam a aventura da simulação: as telas representam, desde logo, em *trompe-l'œil*, esses suportes em que a inscrição que se fazia se sabia efémera. Cada exercício sobrepunha-se a um anterior e seria substituído pelo seguinte, numa sucessão entrecortada pela ação da esponja que os apagava, deixando, no entanto, as respectivas memórias nos rastros de pó cinzento em que os registos se dissolviam.

Começamos, então, com uma superfície de representação que se assume enquanto tal mas querendo parecer uma outra (Figura 1). Nesta, as palavras, os números e os outros grafismos reafirmam-na enquanto superfície de registo. No entanto, outros elementos vêm juntar-se à composição, contrariando a lógica inicialmente apercebida. Frequentemente em planos justapostos, sobrepostos

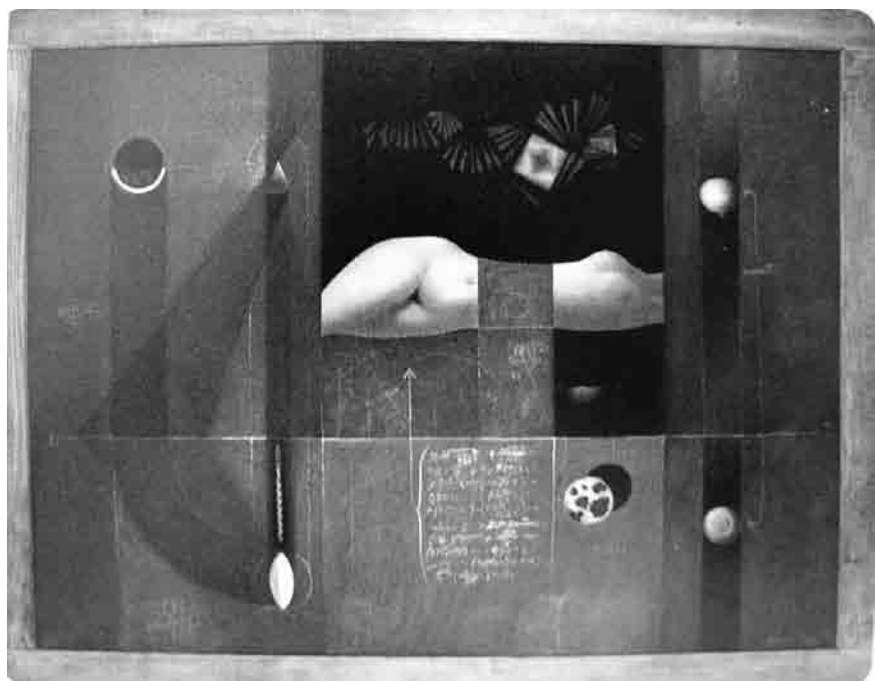


Figura 1 · Eduardo Luiz, *A Grande Ardósia*,
óleo sobre tela, 90 x 130 cm, 1966.
(FCG-CAM, 1990)

ou interceptantes, parece haver o aproveitamento de vários momentos de registro, desse movimento temporal que referimos, como se o apagado fosse parcial e com diferentes intensidades (criando fundos de graduações variadas de negro), numa “recapitulação de vestígios” (Pomar, 1988). Esses elementos, representados em perspectiva, com pormenorização minuciosa, emancipam-se do suporte e adquirem volume, criando novas ilusões ópticas provocadas pelo rigor da representação desses outros *trompe-l'œil*.

Estamos, portanto, perante a sobreposição de diferentes códigos de representação e sintaxes diversas, com elementos morfológicos provenientes de universos diferentes e que, no entanto, em conjunto, se constituem como a obra na sua unidade. É como se o pintor se empenhasse em construir um texto único recorrendo a diferentes cadeias significantes, desafiando o observador a articular as diferentes formas de representar numa nova forma de ver. Ou seja, opera no domínio do plástico, criando signos, que representados por coisas, nos impelem para uma metalinguagem da pintura e não tanto para conceitos que operem fora dela:

[...] *por uma ligeira deslocação de um conjunto que se desdobra em dois, o signo cria a sua significação que adere à forma: o signo significa-se a si mesmo. [...] A lógica é analógica, e o movimento da analogia comanda o aparecimento das coisas (representações) que valem como signos. Eduardo Luiz não pinta segundo ideias, pinta segundo ideias plásticas (Gil, 2005: 223).*

Por isso as palavras, na grande maioria destas pinturas, não podem ser lidas. Não necessitam de o ser. Surgem como um todo que se identifica enquanto tal: uma fórmula matemática, um apontamento, não importa qual nem o que diz. São apreendidos como blocos que se tornam duplamente significantes — auto-significam-se e, ao fazê-lo, significam também a superfície em que se inscrevem.

Nos fins dos anos 60 surge uma pequena tela, *Petite Ardoise à l'artichaut*, que, embora mantendo a forma das anteriores, reproduz, já não uma “lousa” de escola, mas sim uma tabuleta de frutaria que anuncia o preço e o nome do produto: *alcachofra bretã* (diríamos em português) a 1 franco e cinquenta o quilo (Figura 2). Esta forma de uso da escrita difere da anterior: é legível e compreensível.

No entanto, o ambiente de estranheza mantém-se: a representação parece ter saído de um manual de botânica, pela mão de um ilustrador científico. A alcachofra é mostrada em corte, exibindo o seu coração. O diálogo entre palavra e imagem torna-se, pois, desacertado, nessa sobreposição de referentes múltiplos. De novo o que parece ser uma reprodução mimética do real revela-se

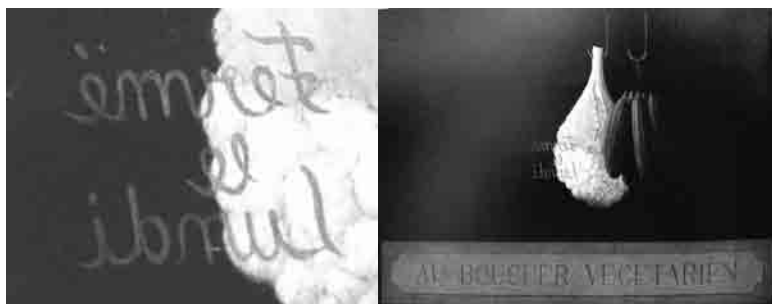
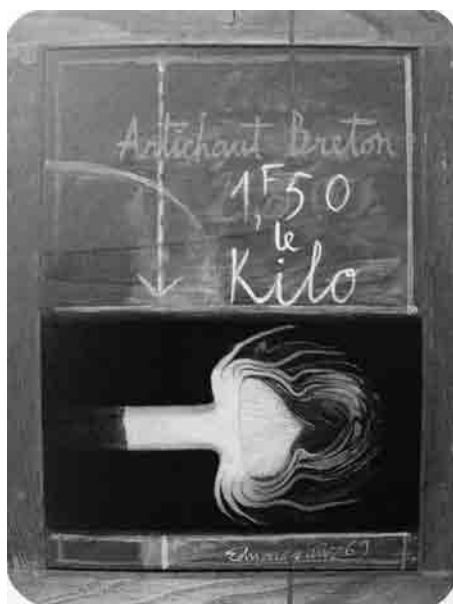


Figura 2 · Eduardo Luiz, *Petite Ardoise à l'artichaut*, óleo sobre tela, 36,8 x 27,2 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)

Figura 3 · Eduardo Luiz, *Au boucher végétarien*, óleo sobre tela, 73 x 100 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)

a aparência de uma aparência. Mas, continuando a questionar os sentidos da imagem reparamos em dois sinais gráficos que a cor põe em evidência: duas setas vermelhas, vindas do exterior, direcionadas para o interior da tela. Uma aponta o "B", em maiúscula, de Breton e a outra, em baixo, trespassa a assinatura do pintor.

A polissemia da composição visual pode ampliar-se, subtil e humoristicamente, se *Breton* se estiver a referir a André Breton. O carácter erotizado, frequentemente assinalado, que as formas orgânicas adquirem em Eduardo Luiz, poderia deste modo tornar-se numa espécie de homenagem ao teórico do surrealismo, através de uma alcachofra desnudada dissimuladamente, oferecendo a possibilidade de analogias anatómicas evidentes.

É curioso observar, ainda, que o próprio André Breton, ao apontar o mito a que chama *Os grandes Transparentes* intervém numa reflexão filosófica clássica, que a modernidade virá a retomar, sobre a posição antropomórfica que o homem assume em relação ao universo. Mais curioso ainda se torna, se considerarmos a afirmação de Jacqueline Chénieux:

Não deixa de ser notável a coincidência dos exemplos a que referem os diversos autores [intervenientes nesse debate], numa alusão que vai dos maiores mamíferos terrestres (o elefante, a baleia) [...] para chegar ao reino vegetal (a couve, a alcachofra, a nêspera). [...] pelo menos desde o século XVI, reaparecendo com intensidade no surrealismo. (Chénieux, 1983: 2)

Independentemente das análises inter-textuais que este trabalho possa permitir, ele constituiu-se, sem dúvida, como um ponto de viragem no uso da palavra. Esta deixa de ser uma referência, um elemento caracterizador do espaço, como acontece nos trabalhos anteriores. Nas obras seguintes, o texto continua sempre a poder ser lido com clareza, estabelecendo com a imagem relações que tanto podem ir de uma suposta complementaridade, à tensão, passando pela surpresa, a ironia ou o jogo.

A tela *Au Boucher Végétarien* é disso um exemplo (Figura 3). O título replica a legenda que ocupa a horizontal inferior da composição colocado à frente e sobre a representação. Simulação de inscrição aberta na pedra, que assume a seriedade glíptica de uma placa votiva, comemorativa ou informativa. O que anuncia, no entanto, contradiz a forma grave da representação: *no talho vegetariano*. A partir daí todo o trabalho se desenvolve numa série de incongruências semânticas e lógicas que, sob um véu de coerente imobilidade e serenidade, escondem/revelam a inquietação: subjacente à tranquilidade, retomada das

naturezas vegetalistas de Juan Sánchez-Cotán (1561-1627), numa outra forma de “recapitação de vestígios”, a da citação, anuncia-se uma agitação “neo-barroca” (Calabrese, 1988) em que identificamos já um sentido de pós-modernidade (Lyotard, 1989: 8).

Com efeito, toda a construção se articula numa espécie de jogo de contradições e improbabilidades, que começa nas palavras. Primeiro na legenda, como referimos, para continuar na pragmática frase escrita a magenta, *Fermé le lundi*, num plano intermédio, que faz acreditar na existência de um vidro de mostra entre nós e o interior do talho, depois da placa identificadora. No entanto, o facto da informação se encontrar invertida obriga o observador a inverter o seu próprio ponto de vista. Melhor, a ter que o alterar sucessivamente, conforme olha os vegetais ou a informação: no primeiro caso tem que se situar no exterior da loja, mas para que a informação se torne credível tem que se situar no seu interior. Reforçando a ambiguidade da construção formal e dos seus sentidos, um olhar mais atento, descobrirá que as posições relativas dos elementos também se encontram pervertidas. A placa que, já o dissemos, se encontra num primeiro plano, à frente do vidro, mostra um pingo de sangue caído das beringelas que se suspendem, ao lado da couve-flor, num gancho de talho também ele com um apontamento vermelho, de sangue vegetal, sujando o metal. Deste modo, o “à frente” e o “atrás”, o “em cima” e o “em baixo”, o “dentro” e o “fora”, o “agora” e o “depois”, confundem-se e confundem-nos, obrigando a um exercício que nos faz sentir simultaneamente próximos de um cubismo sem fragmentação e de um Esher sem as ilusões da representação perspéctica.

Nestas circunstâncias, o observador, como em *As meninas* de Velásquez, foi tomado pela tela e é obrigado a entrar [e a sair do] *no quadro* (Foucault, 1998: 61).

De um outro modo, poderíamos, ainda, identificar a “relativização do espaço do sentido”, que refere Barthes, já que

se passa virtualmente de uma pintura newtoniana, fundada na fixidez dos objectos representados, para uma arte einsteiniana, segundo a qual o deslocamento do observador faz parte do estatuto da obra. (Barthes, 1984:123)

Este trabalho precede a tendência que o pintor desenvolverá nos anos oitenta, numa série de quadros, de composição mais contida, depurada, silenciosa mas sempre próxima do grito, como a caracteriza José Gil.

A seriedade, quase gravidade, cénica assim conseguida vai, no entanto, ser

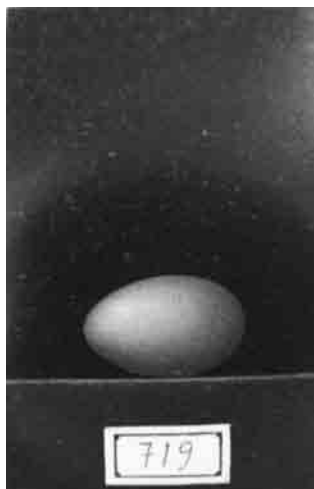


Figura 4 · Eduardo Luiz, da série *C'est un œuf*, óleo sobre tela, 24 x 13,5 cm, 1983. (FCG-CAM, 1990)

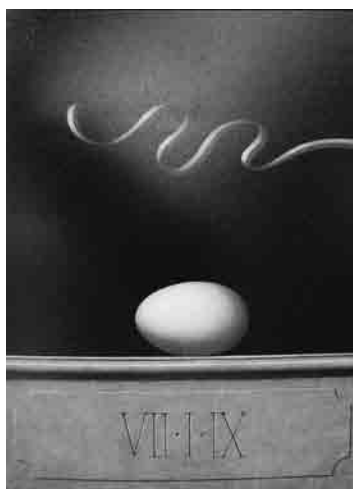


Figura 5 · Eduardo Luiz, da série *C'est un œuf*. 1989.

contrariada sistematicamente. Em alguns dos casos pelo humor/ironia obtido ao cruzar o título com os elementos representados, como em *A Morte de Rembrandt*; noutros pelo uso discreto de elementos gráficos inesperados e perturbadores, de que é exemplo *Retrato Póstumo*; Noutros, ainda, aqueles que mais nos interessam, pelo uso conferido à palavra.

Normalmente o texto, nestas telas, tem as características já enunciadas na análise de *Au boucher végétarien*. Deixam, no entanto, de simular a placa. Antes se inscrevem no que poderia ser uma estela votiva, lápide mortuária, base escultórica ou altar. Consequentemente reforçam, por si mesmas, o carácter circunspecto dos trabalhos, que acaba por ser inequivocamente contrariado pelo conteúdo semântico dos enunciados.

Destas telas destacamos duas que partilham o título, de ressonância magritiana de, *C'est un œuf*, e que usam a tautologia entre legenda e título de modo diverso de todos os outros, retomando o “principe du rébus à transfert” (Vernus, 2001: 54), também usado por M. Duchamps (LHOOQ) (Figura 4). A primeira, de 1984, apresenta uma etiqueta com o número 719, como se se tratasse de uma qualquer classificação científico-natural, impelindo-nos para a leitura “setecentos e dezanove”. É o título que nos obriga a refazer a leitura — 7 : sept 1 : un 9 : neuve.

A segunda, de 1989, apresenta os mesmos algarismos mas em numeração romana, acentuando a divisão silábica: VII-I-IX.

Em ambos os casos será difícil não estabelecer o paralelo com o *Ceci n'est pas une pipe*, na sua intenção de questionar os diferentes domínios do objecto e da respectiva representação, como se referiu em capítulo anterior. No caso de Eduardo Luiz, contudo, o objectivo atinge-se de modo diferente: no plano da representação, ovo e algarismos são tratados como se fossem da mesma substância, a do significante. Estamos, pois, perante a representação da coisa “ovo” e da coisa “sete” (esquecido o significado original em benefício do significante), codificadas de igual modo na pintura (Figura 5).

Na segunda tela, a introdução de uma, inesperada, fita ondulante, afirma um espaço que na primeira é só intuído.

A explicação do próprio pintor para a representação deste elemento dinâmico torna-se, de algum modo, numa síntese da sua pintura e da relação que esta estabelece com a palavra e os objetos, enquanto elementos de cadeias de significação que se encontram num enorme hipertexto:

Lembro-me de ter visto na ópera chinesa jogos de fitas e bandeiras. Elas podiam representar o vento, o mar, o movimento, a ondulação e possuir um sentido ritual. Mas vi os mesmos jogos no circo, já fora de um código determinado. São então elementos de pura virtuosidade acrobática. Penso que a minha pintura está entre as duas coisas.
(Soares, 2004: 120)

Conclusão

Na obra de Eduardo Luiz a palavra parece ter a intenção de acentuar a retórica da imagem. Ao entrelaçar-se os campos da linguística e o da representação visual potenciam-se significados e alarga-se o campo da estética. Esta simbiose dá origem a uma nova semântica, fruto da potenciação mútua, criando um todo diferente das partes que o constituem. **Palavras e imagem hibridizam-se, criando um hipertexto.**

Referências

- Alexandre P.(1988). *Eduardo Luiz (1932-1988)*. Available: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/ [Consult. 15 June 2012].
- Aguilera, F. G. (2000). *Ver las Palabras, Leer las Formas*, Galicia Centro, Galego de Arte Contemporánea.
- Barthes, R. (1984). *O óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- Breton, André. 1993. *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra.
- Calabrese, O. (1988). *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70.
- Chiénieux, Jacqueline. (1983). Lausanne, *Le Surrealisme et le Roman: l'Age d'Homme*.
- F C G.(1990). *Eduardo Luiz, 1932-1988*, Lisboa: FCG-CAM.
- Foucault, M. (1998). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.
- Gil, J. (2005). "*Sem Título*" — *Escritos Sobre Arte e Artistas*: Lisboa, Relógio d'Água.
- Liotard, J. F. (1985). *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck.
- Liotard, J.F. (1989). *A condição pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.
- Soares, L. (2004). Eduardo Luiz, Na ordem, a desordem. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP. Série I, Volume III, 109-127.
- Vernus, P. (2001). *Écritures de l'Égypte Ancienne*. in Christin, A-M. *Histoire de l'écriture: de l'Idéogramme au Multimédia*, Paris, Flammarion.

Bruno Schulz: a gramática visual das ilustrações e a cor no texto

Bruno Schulz: The visual grammar of illustration and the color in text

MARIA EDUARDA DE SOUSA COUTINHO*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal (FBAUL). Doutorada, Departamento de Desenho e Análise Plástica, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Sevilha, Espanha. Professora das cadeiras de Desenho e Ilustração na Licenciatura de Design de Comunicação do Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, Portimão, Portugal (ISMAT).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Desenho e Sociedade, (i2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: eduardasousacoutinho@gmail.com

Resumo: A sensibilidade visual na prosa de Bruno Schulz será uma consequência da sua formação? Foram analisadas passagens do livro *As Lojas de Canela* e três ilustrações de *O Livro do Idólatra*. Tomamos como análise comparável, Almada negreiros, na obra *Nome de Guerra*, e concluímos que tanto em Schulz como em Almada encontramos um sentimento visual idêntico, aproveitando nitidamente a sua formação visual para se exprimirem em prosa. **Palavras chave:** Ilustrações / Bruno Schulz / *As Lojas de Canela* / Almada Negreiros / *Nome de Guerra*.

Abstract: *Is it possible that the visual sensitivity in the prose of Bruno Schulz is a result of his artistic formation? Passages from the book *Cinnamon Shops* and three illustrations of the *The Booke of Idolatry* were analyzed. As comparable analysis we took, Almada Negreiros's work, *Nome de Guerra*, and concluded that both in Schulz as in Almada there is an identical visual sense, clearly using their visual training to express themselves in prose.*

Keywords: *Bruno Schulz's Illustrations / Cinnamon Shops / Almada Negreiros / Nome de Guerra.*

O objetivo deste ensaio é investigar a sensibilidade visual na prosa de Bruno Schulz, provável consequência da sua formação como artista visual. Pretende-se verificar esse pressuposto em alguns aspectos da sua obra, nomeadamente em passagens do livro *As Lojas de Canela* e três ilustrações de *O Livro do Idólatra* (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Estes desenhos foto impressos na técnica de *cliché-verre* criam, simultaneamente, uma opacidade muito negra e uma luminosidade muito branca que contribui para a expressão e sensibilidade da obra gráfica de Schulz. Primeiro serão analisados os conceitos estruturais e a simbologia das ilustrações assinadas e em seguida será comentada a cor nos textos *Agosto* e *Os Pássaros* integrantes do livro *As Lojas de Canela*. A expressão escrita e gráfica de Schulz têm características comuns, a nível da temática, as figuras masculinas, que parecem abandonadas e completamente dominadas pelo feminino. Curiosamente, apesar de serem personagens dominadas e subjugadas acabam, por ser centrais em ambas as expressões pois lutam contra o tédio da existência. Alguns aspectos da expressão são complementares, como é o caso da cor que contrapõe as imagens a preto e branco.

Neste ensaio, de modo a nos apercebermos de pontos comuns que se podem observar na análise de obras semelhantes, examinaremos também algumas das passagens da obra *Nome de Guerra* de Almada Negreiros. Este mestre do modernismo português faz-nos sentir toda uma visualização de imagens através da leitura dessa obra.

Na análise da linguagem visual das ilustrações destacamos elementos concretuais como as linhas paralelas que definem o volume das formas, o espaço e a luminosidade. Nestes desenhos as linhas são elementos geradores, estruturais de dinamismo e excitações que concentram as atenções na intencionalidade das imagens. E ainda podem ser definidas como elementos visuais texturados. Segundo Wucius Wong “a textura espontânea não decora a superfície, mas é parte do processo de criação”, (Wong, 2007:119). O processo criativo através das tramas elimina detalhes, dilui as figuras secundárias transformando-as em fundo. Schulz consegue plenamente dar expressão aos desenhos através da textura das tramas que suavizam mas ao mesmo tempo acentuam a visão/ocultação ou os planos do claro/escuro. Na maior parte dos desenhos de Schulz o negativo/positivo move-se fora do aspeto mais exequível. O negro usualmente é positivo e o branco é o espaço vazio. Aqui o branco é figura fundamental, é luz, é primazia e o negro é envolvência. “O claro-escuro é, em primeiro lugar, densidade e, em seguida, medida na sua extensão ou nos seus limites”, (Klee, 2001:23), É partindo do claro/escuro que se vê todo o volume no desenho. Na Figura 1,



Figura 1 · *Procissão*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 17,7 x 23,2 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 80).

Figura 2 · *A Besta*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 22,3 x 17 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 79).

Figura 3 · *Conto imemorial*, Bruno Schulz, 1920-1922, Cliché-verre. 16,3 x 22,1 cm, Museu de Literatura Adam Mickiewicz, Varsóvia. Fonte: Bruno Schulz (2007: 75).

quase não há *degradé*, o destaque claro/branco/positivo aparece em primeiro plano, na figura central, bem como em alguns pontos das cabeças das figuras secundárias e em alguns elementos que pertencem ao ambiente de fundo. O negro define a envoltória e o ambiente ajudando a destacar as luminosidades. Na Figura 2, o escuro revela e identifica o masculino, enquanto o feminino se encontra mais integrado no ambiente, a figura e o fundo têm os mesmos meios-tons. O objeto escuro, o sapato, destacado em primeiro plano contrasta com luminosidade branca da perna e pé da personagem feminina. A Figura 3 desenvolve o claro-escuro em ritmos de leitura dinâmicos. Nesta composição, os elementos relacionais tem dois aspetos preponderantes: a dinâmica da composição e a ambiguidade do espaço. Em Bruno Schulz a maioria das composições é dinâmica, embora com um movimento pouco ativo, pouco enérgico. Na Figura 3, as figuras secundárias colocam-se em diagonais por vezes bizarras e pouco naturais. Quanto ao espaço definidos pelas tramas e pelo claro/escuro pode ser ambíguo embora não seja conflituante, há quase sempre uma leitura de espaço que evidencia, claramente, as personagens femininas. A ambiguidade do espaço pode ser avaliada também pelo interior/exterior. A maior parte dos desenhos de Schulz têm características de ambientes exteriores mas são imagens de privacidade como se a exposição pública fosse consciente dessa intimidade, das ilustrações escolhidas a que melhor expõe essa característica é a Figura 1. Existem ainda outros fatores que encaminham essa expressão interior/exterior: as desproporções das imagens masculinas, quase anãs ou animais, por exemplo na Figura 1, em que só estão valorizados os olhos e os rostos. O olhar dos homens dirigido à mulher é fortemente de adoração. Poderíamos afirmar que subsiste nas fisionomias dos rostos um êxtase interior expresso pelo olhar ausente das mulheres, como Corais revela a propósito dos retratos de Kamila Swoboda por Oskar Kokoschka, "Os modelos são representados com um olhar ausente. Estão absorvidos na contemplação do mundo interior e não na aparência exterior" (Corais, 2010:40).

Martine Joli (Joli, 1999:93 e 106) defende que é muito difícil separar o significado plástico do significado icónico. Nas três figuras apresentadas como exemplos da obra gráfica de Schulz podemos focar alguns aspetos dessa difícil desagregação, o claro/escuro, o movimento dos corpos e o espaço. Sendo o claro/escuro demarcado pelo branco e negro, complementares, sentimos que o branco (que na Europa significa pureza, candura, perfeição) revela imediatamente a postura das personagens femininas. Na Figura 1 podemos acrescentar o ícone da lua/feminina se considerarmos que a cena se passa de noite. O negro que representa aqui o masculino é sombrio, tem origem ctoniana. Mas o que

assistimos aqui é o negro em veneração ao branco num movimento/paragem dos corpos que prossupõe uma significação temática. “La sensibilidad a los intensificados valores de expresión que conlleva representar en blanco y negro, la intuición de las posibilidades que deforman la realidad exterior, el entendimiento de la utilidad en la creación de su propio mundo íntimo, son rasgos comunes al arte de Schulz y al de los creadores del fin de siècle.” (Kossowska e Kossowski, 2007:50).

Schulz nos seus textos do livro *As Lojas de Canela* fomenta, quase obsessivamente, a aparência da cor. Não só assistimos a uma profusa utilização de cores descritivas mas essas cores tornam-se expressivas, caracterizam personagens, objetos e ambientes. A própria palavra cor aparece várias vezes “(...) passarcos com formas e cores fantásticas (...) uma moldura oscilante e colorida (...)” (Schulz, 1987:37). Para um artista que usou, quase sempre, para se expressar graficamente técnicas de negro e branco, nos textos a cor torna-se uma metáfora. Serve-se da cor para emprestar sentimentos aos seres inanimados ou outras personagens, que povoam os seus temas literários. Schulz utiliza nitidamente a sua formação visual para redigir os textos, constituídos por palavras que parecem ser apenas alusões às cores. Mas são aparentes essas impressões pois a cor faz sentir os acontecimentos como realidades oníricas coloridas: “(...) estava vazia, a Praça do mercado; amarela de fogo (...)” (Schulz, 1987:21), “(...) aguardava o fim dos dias naquele luto amarelo (...)” (Schulz, 1987:24) ou “(...) monótonos e amarelos, tinham chegado os dias de inverno (...)” (Schulz, 1987:35). Em Schulz, o amarelo está ligado ao ambiente, ao mundo exterior, é a Praça, é o inverno, é o luto. Diz Kandinsky a propósito do amarelo arrefecido “adquire um carácter doentio, quase sobrenatural, semelhante ao homem que transborda energia e ambição, mas é paralisado por condicionalismos exteriores.” (Kandinsky, 1987:80).

Almada, na obra *Nome de Guerra*, aproveita nitidamente a sua formação visual para se exprimir na prosa. A forma liberta-se aqui da matéria e da concepção. Torna-se comunicável garantindo a visualização de todo o interesse da substância. Embora estas formas invoquem regras de visualização, esta invocação é o segredo da verdadeira intimação das formas, que produz a eufonia verbal. “Tinha um pescoço horrível, sem ligação da nuca com as costas. (...) A linha dos ombros mais larga do que a das ancas, conforme a robustez do tronco.” (Almada Negreiros, 1938:163, 164). Almada entende e anuncia que o corpo e a nudez criam uma significação que é uma mensagem de modernidade. Também Maria Teresa Cruz a propósito das dimensões modernas do corpo (Cruz, 2000:364) revela que a estética é a medida da arte que mais se entende na atualidade.

Como nos diz Juan Martin Prada, as figuras (literárias ou gráficas) devem recordar mais que simplesmente representar e esse é um tema da arte contemporânea (Prada, 2012:099). Tanto em Schulz como em Almada encontramos na sua expressão um sentimento visual idêntico. Schulz, muito onírico, parece evoca-lo tanto na escrita como nos desenhos, com a mesma sensibilidade do uso da cor na prosa. Podemos destacar o posicionamento dos corpos, a nudez das figuras femininas como centro luminoso, enquanto a presença masculina permanece na obscuridade. Já Almada seduz o leitor com palavras descritivas mas carregadas de afetividade visual e estética.

Referências

- Almada Negreiros, José de (1938) *Nome de Guerra*. Lisboa: Edições Europa.
- Corais, Carlos Cruz (9-2010) "O tema do devaneio nos retratos de Kamila Swoboda por Oskar Kokoschka". in *Psiax*, n.º1 Série II.Porto: FBAUP, FAUP, EAUM.
- Cruz, Maria Teresa Cruz (2000) "A Histeria do Corpo". in *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da cultura contemporânea*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Joli, Martine (1999) *Introdução à Análise de Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, Wassily (1987) *Do Espiritual da Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Klee, Paul (2001) *Escritos de Arte*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Kossowska, Irena e Kossowski, Lukasz (2007) "Relaciones y Afinidades Artísticas", in *Bruno Schulz, El País Tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Prada, Juan Martín (2012) *Otro Tiempo para el Arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemá Editorial.
- Schulz, Bruno (2007) *El País Tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Schulz, Bruno (1987) *As Lojas de Canela*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Wong, Wucius (2007) *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Livraria Martins Fontes.

O Desenho Como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Popular Portuguesa

*Drawing as Grotesque — Paula Rego and the
Portuguese Popular Visual Culture*

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura. Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Mestrado em História da Arte. Universidade do Porto, FBAUP. Doutoramento em Ciências da Educação. Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo aborda as obras do núcleo “Óperas” da artista portuguesa e britânica Paula Rego. Procede-se a uma análise dos desenhos e estabelece-se ligações com a tradição azulejar portuguesa seiscentista de cariz popular em termos formais e técnicos. Propõe-se uma leitura interpretativa fundada na ideia de grotesco como fator cultural que se especula ser uma constante histórica da visibilidade portuguesa.

Palavras chave: Paula Rego / desenho / grotesco / azulejaria / cultura portuguesa.

Abstract: *This article discusses the works of the series “Operas” of Paula Rego, the Portuguese and British artist. We present a formal and technical analysis of the drawings and establish various formal connections with the seventeenth-century Portuguese tile tradition in terms of its popular character. An interpretation is developed, founded on the idea of the grotesque as a cultural factor that is speculated to be a historical constant of Portuguese visuality.*

Keywords: *Paula Rego / drawing, grotesque / tiles / Portuguese culture.*

Introdução

Paula Rego é o artista português mais consagrado internacionalmente da segunda metade do século XX. Atualmente octogenária, a artista nascida em 1935 em Lisboa é filha única de pais ligados à engenharia de telecomunicação. Estudou Pintura em Londres depois de uma infância portuguesa passada no Estoril. Após estadias de vários anos na Ericeira, nos anos 50 e 60, em início de vida com seu marido, Victor Willing e os três filhos tidos nesse período, Paula escolhe, em 1976, ir viver para Londres no rescaldo da revolução e falecimento do pai em 1966.

A obra de Paula Rego é marcada pela apreensão infantil de um mundo em violenta desagregação psicológica aquando da segunda guerra mundial. A aparente normalidade da vida social, religiosa e familiar não é mais do que o invólucro dissimulador da violência corrosiva da cruel realidade das barbaridades da guerra. Estas são vividas, não no confronto físico e direto com as atrocidades que corroeram e destruíram a Europa de então, mas sim na traumática e não menos violenta, vivência psicológica da inquietação, da incerteza, do medo terrífico e do horror à perversão humana dilatado pela guerra, que a posição neutra de Portugal vivenciou. Também o impacto da ditadura esteve particularmente próximo da família de Rego, crítica da política portuguesa, assim como lhe foram familiares o impacto do acolhimento de refugiados europeus em desespero, o contraste de classes, a pobreza, o racionamento e fome, o clima de secretismo, de espionagem de guerra e de vigilância permanente da censura.

Numa vivência quotidiana perturbada pela guerra distante, Paula — que andou numa escola frequentada por filhos de refugiados das mais variadas proveniências — parece ter absorvido da tradição oral dos contos populares infantis os medos dissimulados, mas reais, de adultos angustiados que com ela lidaram na infância e adolescência. Estas histórias da tradição oral e popular que, tal como a mitologia ancestral abordam sem pudores a natureza humana em todo o seu espectro, da pureza à mais mesquinha crueldade, e o negrume psicológico do ambiente da sua infância, serão o fio condutor de toda a sua obra, complexa e enigmática.

A emergência do Desenho

As circunstâncias iniciais do trabalho artístico de Paula Rego foram-lhe adversas. No pós-guerra, nas escolas de arte inglesas tratava-se de explorar as possibilidades da abstração num contexto artístico dominado pelo expressionismo abstrato e posteriormente pela pop-art inglesa emergente em inícios dos 60 e, neste contexto, toda a representação e toda narrativa era vista como fenómeno

epigonal e acadêmico. A compulsão para a representação valeu a Paula Rego a indiferença de muitos colegas e de vários dos professores. Nos últimos anos do curso refugiou-se no atelier de gravura onde, segundo as suas palavras, não lhe era exigido fazer arte com maiúscula e empenhou-se nas cadeiras de desenho de observação.

Tanto nos anos nos anos 50 como 70, Paula Rego foi repreendida e aconselhada a seguir certos movimentos artísticos da altura, por professores e galeristas. Tais experiências levaram-na a sentir-se frequentemente incapaz e desadaptada, embora nunca tenha desistido de produzir, fazendo múltiplas concessões à cultura iconoclasta que a rodeava e que fizeram com que ela considere ter estado perdida e presa a um dilema irresolúvel durante toda a sua fase abstrata inicial sob influência de Dubuffet, em que usou a colagem, até finais dos 70. Não é pois de admirar que estas obras nunca tenham atingido a qualidade posteriormente atingida, nem tenham sido acolhidas no meio artístico inglês de então. Os títulos das obras desta fase são o mais interessante no seu trabalho e permitiram-lhe um arranque de carreira em Portugal e o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante esta fase Paula enfrentou ainda a nível pessoal a morte do pai, o início da doença do marido, um desastroso negócio empresarial em Portugal e uma violenta depressão.

É a prática do desenho que a artista sempre manteve, bem como o interesse nos contos populares portugueses, o que lhe permitiu deixar a colagem em finais de setenta e trazer com autoridade, o desenho para a tela na série Óperas em 1983. As circunstâncias da realização desta série, consistiram em ter surgido a oportunidade de participar numa exposição coletiva em Nova Iorque intitulada “Eight for the eighties”. Esta exposição foi comissariada por Moira Kelly, que sugeriu o tema à artista sabendo que Paula tinha assistido a várias óperas com seu pai. A participação dependia, no entanto, de ser capaz de produzir uma série de grandes telas em apenas quatro meses, a tempo da exposição, o que exigiu da artista pragmatismo e eficácia. A resposta de Paula foi substituir a pintura pelo desenho.

A série é constituída de 8 pinturas de grandes dimensões, em acrílico sobre papel de cerca de 2,5 metros de altura por 2 de largura (Figura 1 e Figura 2). A artista abordava pelo lado esquerdo acima o papel estendido no chão, desenhando as personagens de cada ópera como Aida, Traviata e muitas outras, a pincel, seguindo os acontecimentos do libreto e reduzindo as cores a vermelho e preto e ainda o bege para colorir grandes áreas do fundo. As personagens em interação nas óperas que Paula desenha são animais como gatos, pássaros, macacos, cães, coelhos ou jacarés, com exceção de uma ou outra personagem humana,



Figura 1 · Paula Rego (1983), Rigoletto (da série Óperas). Acrílico sobre papel, 239 × 202 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.

Figura 2 · Paula Rego (1983), La Traviata (da série Óperas). Acrílico sobre papel, 239 × 202 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.

colocados todos ao mesmo nível. A animalização de personagens foi algo que começara no trabalho desenvolvido nos dois anos anteriores iniciados com a série “Red monkey” Nestes, a artista conseguiu afastar-se das colagens pictóricas abstratas que se tinham tornado para ela penosas e sem significado.

Este abandono da colagem e do abstrato para assumir o desenho direto na tela e a representação foram também determinantes na obra da artista a um nível mais profundo. Tratou-se de deixar de esconder o amor pela narrativa e libertar-se das ideias feitas sobre o que deve ser arte, herdadas da escola de arte e, ao invés, reembarcar no prazer de desenhar da sua meninice. Para Rego desenhar não é mais do que brincar. Não com bonecas, mas com bonecos desenhados que, tal como os brinquedos, funcionam como substitutos relacionais da realidade no quadro da brincadeira ou faz-de-conta. Desenhar/brincar é segundo as teorias de Jung a construção de narrativas que de alguma forma projetam arquétipos do inconsciente coletivo. Paula começa desde então a explorar estes processos que exigem a imediaticidade que o desenho oferece e não a complexidade técnica da pintura que exige projeção.

Desde o seu difícil arranque, marcada por uma profunda necessidade da narrativa e da representação, inicialmente refreada e reprimida, dir-se-ia que a obra de Rego depende intrinsecamente da possibilidade de representação e, nesta fase da imediaticidade que o desenho oferece. A série Óperas é o primeiro trabalho em que Paula consegue com desenvoltura e à-vontade adotar e usar plenamente o desenho como um processo catártico e libertador dos arquétipos reprimidos.

O desenho como vernáculo

É muito curiosa a semelhança dos desenhos da série Óperas de Paula Rego e alguns dos desenhos azulejares do século 17 dos jardins do Palácio de Fronteira, nos arredores de Lisboa. Este jardim seiscentista é um exemplar de quinta de recreio europeia de vivência mundana e possui diversos painéis de azulejos de interior e de exterior. Exemplo importante do azulejo profano europeu, este conjunto contempla todos os tipos de figurações deste período, típicos das encomendas da nobreza de então: as cenas mitológicas, de batalhas e satíricas. É nesta última categoria que encontramos semelhanças com o desenho dos anos 80 de Paula Rego, nas figurações de carácter picaresco, com cenas carregadas de ironia e extravagância. Destaca-se, até pelo cuidado no desenho, o painel chamado das “macacarias” que decora o encosto de um alegrete no chamado Jardim dos Ss (Figura 3, Figura 4).

As semelhanças das Óperas com este painel são várias, e colocam-se tanto a nível técnico e formal como a nível semântico. Desde logo, a técnica do



Figura 3 · Autor desconhecido (Séc XVII) Macacarias. Painel de azulejos, cerca de 50 x 21 cm. Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Fonte: própria.

Figura 4 · Autor desconhecido (Séc XVII) Painel de azulejos, Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Fonte: própria.

desenho é muito semelhante por tratar-se em ambos os casos de tinta aplicada com pincel, vivendo as figuras essencialmente do contorno linear das suas formas. No painel azulejar observa-se o uso restrito de cores composto pelo azul e o amarelo, e o uso pontual do verde. Também as pinturas de Paula Rego são resolvidas praticamente a duas cores: o preto e o vermelho e uso pontual do bege.

Em ambos os casos, as silhuetas ou se apresentam lisas no seu interior ou preenchidas com texturas. A diferença diz respeito ao tratamento do fundo, que no caso do painel de azulejo se resolve com vistas frontais e com objetos em axonometria enquanto nas Óperas se assume apenas a vista frontal e a bidimensionalidade do papel como fundo, liso. Mas, se no primeiro caso se usam colunas para separar os três momentos da narrativa, nas Óperas usa-se diferenciação cromática dos fundos para o mesmo efeito. Por fim constata-se que em ambos os casos se usa a oclusão entre as figuras para as ligar num determinado momento da ação.

A série Óperas marca, na obra de Rego, a emergência de um universo feito de seres animais e humanos que interagem em igualdade de circunstâncias. Verifica-se que o painel das macacarias usa o mesmo dispositivo de transformação das personagens da narrativa em animais. Se no caso das óperas se seguem os libretos correspondentes, aqui coexistem macacos verdes vestidos à época e gatos em pelo. Os gatos vão à escola de música, ao médico e ao barbeiro. Apesar da piada da situação os gatos (crianças) têm um ar triste e sujeitam-se à disciplina imposta pelos macacos (adultos). Também nas Óperas, segundo Leonor Oliveira (2013) “a pintora salientou os conflitos humanos e o carácter trágico-cómico deste género.... elegeu situações que, muito de acordo com o processo que caracteriza o seu trabalho, rebaixa ao nível mais popular da representação teatral.” Temos portanto, em ambos os casos, referentes literários que vão beber à fábula e à tragédia, géneros que remontam à cultura grega clássica.

A liberdade representacional do azulejo satírico desenvolve-se no âmbito do decorativismo, logo considerado como género menor, que não é para levar a sério, apenas para divertir. Daí o seu carácter vernáculo tanto no carácter grosseiro do desenho como nas deformações estranhas, extravagantes e até picantes. Note-se que no século XVII deixa-se de usar exclusivamente os painéis azulejares mouriscos, iconoclastas e geométricos importados de Espanha, para se produzirem azulejos em Portugal que se viraram para a figuração sob influência Italiana e Flamenga usando a simplicidade técnica do desenho, e não uma “pintura ingênua”. Existe, portanto, uma afirmação do desenho vernáculo na azulejaria portuguesa seiscentista muito clara tanto no uso do desenho como nos temas decorativos.

Nas Óperas acontece semelhante, uma vez que a artista recusa fazer “grande arte” adotando o uso de um desenho expedito, direto e rápido sobre papel, desafiando assim o estatuto aurático da arte na contemporaneidade. Segundo Eastham e Graham (s/d) “na sua determinação em rebaixar o seu próprio estatuto como artista, ela trai o seu desdém pelas distinções entre alta e baixa cultura.” o que não são mais do que distinções entre classes sociais. Conclui-se então que o Desenho assume-se como vernáculo em ambos os casos: Como técnica vernácula e como mecanismo de acesso à baixa cultura. A prática de artes menores como a azulejaria e a gravura têm sido uma constante no trabalho de Rego.

O vernáculo como Grotesco

Paula Rego tem, nos últimos anos qualificado o seu trabalho como grotesco. Afirmações como “Grotesque is beautiful” ou “Grotesque is quite sexy” surgem recorrentemente em entrevistas (Eastham, B & Graham, H., s/d). Recentemente Rego disse referindo-se às mulheres musculadas, masculinas, exaustas e cheias de carácter das suas obras: “Ah yes, grotesque beauty. The Portuguese have a culture that lends itself to the most grotesque stories you can imagine” (Hattenstone, S., 2009).

O termo “grotesco” surgiu no século XV para referir-se às figurações dos frescos soterrados encontradas no edifício romano Domus Aurea que consistiam em figuras híbridas metade humanas e metade animal. No século XVI, com base nessas imagens, um novo estilo decorativo emerge em frescos de desenhos de híbridos de humanos com vegetais e animais. O estilo estabeleceu-se como uma gramática decorativa de desenho chamado de “grotescos” que suscitou polémica nos meios eruditos da época.

De facto, o termo grotesco está ligado à cultura popular no sentido em que trata da expressão do irracionalismo sensual, pela distorção, estranheza, fantasia, incongruência e feiura. Como categoria estética, o grotesco tem sido mais estudado na literatura, ligado à sátira e à tragicomédia, à pantomina e à farsa. Frequentemente o termo é usado como equivalente a baixa cultura ou género não literário. Segundo Rémi Astruc (2010) os principais mecanismos do Grotesco são a duplicidade, o hibridismo e a metamorfose. Nos dois casos estamos perante estes mecanismos. O hibridismo está nas vestes dos animais ou nas posições humanizadas, no uso de utensílios humanos (Figura 5 e Figura 6). A duplicidade surge quando se representam animais mas em referência aos homens e a metamorfose está presente porque em ambos os casos trata-se não de ilustrar, nem de encenar, mas fazer acontecer no presente, gerando no observador identificação e



Figura 5 · Autor desconhecido (Séc. XVII). Painel de azulejos, cerca de 30 x 20 cm. Palácio de Fronteira, Monsanto, Portugal. Arquivo de fotografia da Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 6 · Paula Rego (1983), Estudos para Aida (da série Óperas). Tinta sobre papel, 20,7 x 14,3 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal.

Figura 7 · Autor desconhecido (Séc. XIV). Gárgula da Sé da Guarda. Fonte: própria.



Figura 8 · D. Fernando II de Portugal (proj.),
(Séc XIX) Pórtico "Criação do Mundo", Palácio
da Pena, Sintra, Portugal. Fonte: própria.

repulsa em simultâneo. Também o carácter jocosos das macacarias tem equivalente nas figuras de Rego que ela diz servirem-lhe para gozar com pessoas.

Paula Rego assume-se como continuadora da tradição visual grotesca portuguesa que teve expressões mais antigas como as gárgulas das igrejas medievais. Figurações que, tal como o imaginário dos contos populares portugueses, quando comparados com os equivalentes europeus são muito mais cruéis e sórdidos, como vem chamando atenção a artista.

Seja nas pegadas da tauromaquia portuguesa, seja na figura literária do Adamastor, a singularidade da cultura visual portuguesa e seu imaginário popular são resultado de séculos de experiências históricas brutais que criaram uma cultura que nunca negou o irracional e cruel da existência. Entre o ocidente e o oriente, os portugueses aprenderam a compreender e a dialogar com a diferença, através de processos de aculturação e hibridismo (Figura 7 e Figura 8). Mutante e indecisa, a identidade cultural portuguesa cultiva a duplicidade assumindo-se como europeia e erudita e simultaneamente africana e nativa, até ao extremo da multiplicidade da obra de Fernando Pessoa. Uma cultura grotesca, portanto.

Referências

- Astruc, R., (2010), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- Brown M. (2009), Paula Rego Interview, *Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html#top>
- Eastham, B & Graham, H. (s.d.) Interview with Paula Rego, *The White Review*, nº 1, online version, Disponível em: <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-paula-rego/>
- Hattenstone, S. (2009), You punish people with drawings, *The guardian*. Disponível em <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/aug/22/paula-rego-art-interview>
- Rego, P. (2008) *Web of Stories*, vídeo, Disponível em: <http://www.webofstories.com/play/paula.rego>
- Soares de Oliveira, L. A ópera segundo Paula Rego, *Jornal Público*, 3.05.2013.

Pepa Ruiz tim tim por tim tim: um *double sens* em uma vedeta transcontinental

Pepa Ruiz tim tim by tim tim: double sens in a transcontinental superstar

MARILDA DE SANTANA SILVA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, cantora / performer. Licenciatura em História-Universidade Federal da Bahia- Faculdade de filosofia e ciências humanas (FFCH). Mestrado em Artes Cênicas –Universidade Federal da Bahia — Escola de Teatro (PPGAC). Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Bolsista da CAPES processo n. 3251/13-6

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa Multidisciplinar de pós graduação em Cultura e Sociedade — Pós cultura — Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC). Avenida Adhemar de Barros, s/n, Ondina — Campus de Ondina, CEP 40170-110 Salvador, Brasil. E-mail: marilda_santanna@yahoo.com.br

Resumo: com este artigo se quer analisar um double sens na performance da atriz e cantora Pepa Ruiz, primeira grande vedeta do teatro de revista português, e, posteriormente, brasileiro. E, a partir das críticas do jornal Tim tim por tim tim, veiculado em Portugal de 1889 a 1892 e de duas cançonetes, caracterizar o tipo de double sens dessa artista, por meio do conceito de chiste de Freud e calembur ou jogo de palavras, de Bergson e Vladimir Propp.

Palavras chave: double sens / Pepa Ruiz, / chiste / calembur / tim tim por tim tim.

Abstract: *This article wants analyse a double sens in the actress and singer Pepa Ruiz, the first big superstar of Portuguese revues, and later the Brazilian performance. And as from the comment of the newspaper Tim tim by tim tim, that was published in Portugal between 1889 to 1892 and two ditties, characterizing the kind of double sens that this artist did, through the concept of Freud and calembur joke or wordplay, Bergson and Vladimir Propp.*

Keywords: double sens / Pepa Ruiz / joke / calembur / by tim tim tim tim.

Situando o leitor: prólogo

O teatro de revista é um gênero teatral, misto de prosa e verso, onde se passam em revista fatos importantes no cotidiano do ano anterior. Compõe-se de muita música com orquestra ao vivo, numeroso elenco de dançarinos, cenários suntuosos, piadas de duplo sentido e de cunho político, e vedetas de corpos esculturais como figura principal do gênero.

Há controvérsias quanto a origem da palavra *vedette* em francês, *vedetta* em italiano e *vedeta* em português de Portugal. No italiano arcaico, o termo se refere à “pessoa colocada em posto de observação encarregada da segurança do campo” (Veneziano, 2011-2: 59). O significado foi aos poucos sendo substituído pela expressão francesa *mettre en vedette*, por colocar em destaque no cartaz o nome do ator ou da atriz. É neste sentido que o termo será utilizado.

Algumas críticas sobre a vedeta Pepa Ruiz, veiculadas no jornal *Tim tim por tim tim* de 1889 a 1892, e duas canções famosas na performance da artista foram selecionadas para análise. As críticas são do período em que a revista portuguesa do mesmo nome *Tim tim por tim tim* esteve em cartaz em Lisboa e na cidade do Porto, seguindo depois em temporada para o Rio de Janeiro, sempre com Pepa Ruiz como atriz número um da companhia do empresário português Sousa Bastos, seu marido na época, e, também, diretor do jornal *Tim tim por tim tim*.

Os instrumentos linguísticos podem servir para estudar certo tipo de interpretação, notadamente no Teatro de Revista, que, sem dúvida, foi um gênero dedicado a um humor apimentado e de muita malícia. Assim, a análise do *double sens* em Pepa Ruiz baseia-se nos estudos de Freud sobre o chiste (em alemão, *witz*), que significa gracejo, uma espécie de válvula de escape do inconsciente, que o utiliza para expressar, em tom de brincadeira, aquilo que verdadeiramente se pensa.

Examinou-se, também, o *double sens* nesta vedeta com base no que Propp denomina de calembur ou jogo de palavras:

O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência (Propp, 1992: 141).

E para Bergson: o jogo de palavras é uma derivação quase imperceptível do trocadilho.

Os dois sistemas de ideias se superpõem realmente numa única e mesma frase, e se lida com as mesmas palavras, tira-se proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado (...) O jogo de palavras tem portanto, um 'desvio' momentâneo da linguagem e por isso, de resto, é que se torna engraçado (Bergson, 1986, p: 26).

Com base nestes autores, observou-se que o *double sens* na performance de Pepa Ruiz apresenta características particulares num misto de ingenuidade e picardia, sem jamais ultrapassar o decoro. Deste modo, tanto o duplo sentido, quanto o chiste e o calembur ou trocadilho podem servir de suporte para analisar a crítica da performance desta vedeta que atravessa continentes com graça e talento.

Acto I: Uma vedeta portuguesa com certeza (?)

Pepa Ruiz é uma referência no teatro de revista de Portugal e do Brasil. Espanhola de nascimento, ela foi a primeira grande vedeta do teatro de revista português, onde estreou em 1875, impondo-se definitivamente em 1889. Brilhou em Portugal, sem cessar, até que, em 1892, resolveu partir para o Brasil, onde prosseguiu a sua carreira ímpar. Ligada quase sempre ao grande empresário e dramaturgo Sousa Bastos, com quem viveu e trabalhou ininterruptamente durante quase vinte anos, ela veio pela primeira vez a Portugal aos seis anos de idade, acompanhando uma irmã que integrava o elenco de uma das muitas companhias de *zarzuelas* em excursão pelo País. Voltou mais duas ou três vezes, até que decidiu ficar de vez, dizendo-se perdidamente apaixonada por Portugal e... pelos portugueses.

Seu maior sucesso foi na revista *Tim tim por tim tim*, em 1889, onde representava nada menos do que vinte e quatro papéis. Um crítico português escreveu sobre o feito: "A Pepa em três actos e vinte e quatro pares de meias justíssimas", tamanho era o seu sucesso em cena. Conta que esta revista computou mais de cem apresentações em Portugal, e a atriz foi considerada a primeira grande vedeta que o teatro de revista produziu.

Em 1892, desembarca no Brasil para mais de cem apresentações consecutivas em diversos teatros, e o espetáculo *Tim tim por tim tim* torna-se uma referência para um novo modelo de se fazer revista, substituindo a força da crítica política pela força dos apelos sexuais. E Pepa torna-se uma grande especialista em representar tipos brasileiros.

Sua primeira experiência foi fazendo uma baiana que cantava e requetava um lundu chamado Mugunzá, na versão-Brasil de Tim tim por tim tim. Com este número ela ficou mais conhecida ainda, pois sabia extrair, como ninguém, os efeitos maliciosos, de uma comida, que fora da Bahia, quase ninguém conhecia na época (Veneziano, 2011-2. P: 62).

Acto II: O Double Sens em Pepa

No teatro de revista, o *double sens* ou duplo sentido foi, amplamente, utilizado pelas vedetas que provocavam os cavalheiros na plateia com músicas picantes e insinuantes. Sousa Bastos (1908:152) disse, em seu dicionário, que “ainda não apareceu ninguém como ela para dar vida e animação a uma revista.” Pepa Ruiz cantava, dançava e atuava fogosa e lasciva, sempre acompanhada por coro de jovens e belas atrizes, apresentando um conjunto de rábulas com duplo sentido, cheias de malícia e sensualidade, como pode ser ilustrado nesta nota no jornal *Tim tim por tim*, em 21 de dezembro de 1889:

A cançoneta Caluda José!... foi magistralmente desempenhada. Que sal, que graça e que chiste! Que ela proferia com tanta malícia e tanta... ingenuidade. As palmas eram incessantes. Pepa foi chamada várias vezes, e teve que repetir dando-lhe no final uma nota maliciosa e provocadora (Guimarães, 1889: 1).

Esta cançoneta, segundo críticos da época, era cantada com uma piscadela cheia de malícia que a Pepa lançava para a plateia. Segundo o Novo Dicionário Aurélio (1986: 611), o trocadilho ou calembur é o “jogo de palavras parecidas no som e diferentes no significado.” O filósofo francês Bergson (1980: 17) afirma que “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado.” E Freud (1905: 84) concorda, ao dizer que “existem algumas palavras que chegam a perder totalmente sua primitiva significação quando se empregam em um determinado contexto.”

Esta era também a intenção da vedeta quando cantava a última estrofe da cançoneta *Caluda José!*



Figura 1 · A atriz e cantora Pepa Ruiz. Fotografia de Henrique de Goes. Fonte: <http://museudoteatro.imc-ip.pt/>

*Se vai tomar banho
Eu sempre acompanho
O bom do José. (bis)
E para o lavar
Costumo levar
A tina para o pé. (bis)
Caiu-me o sabão
Eu meti a mão
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!
Caluda José! Caluda José!*

Em nota do jornal *Tim tim por tim tim*, de 14 de dezembro de 1889, na cidade do Porto, em Portugal, o colunista comenta a interpretação da cançoneta acima, carregando nos adjetivos qualificativos:

As cançonetas mamãe m'enganou e Caluda, José, Foram acolhidas com estrepitosas gargalhadas pelo público que era impossível não dar largas á hilaridade ante o sal que Pepa esparziu prodigamente nas coplas que tão picarescamente recitou, tendo de bisar algumas e de cantar outras novas.

Tanto o duplo sentido, quanto o chiste, são figuras de linguagem de derrisão. Freud (1905: 83) define o chiste como “tudo aquilo que hábil e conscientemente faz surgir a comicidade.” Normalmente, as frases ou palavras com duplo sentido possuem uma certa malícia, uma conotação sexual, uma piada... Assim, Pepa se torna uma ágil intérprete na arte do chiste, sem nunca perder o caráter ingênuo na sua interpretação. Senão deixaria de ser engraçado e passaria a ser vulgar. E ainda: “o chiste será melhor quanto menor for a modificação substitutiva” (Freud, 1905: 84). O autor divide os chistes em inocentes e tendenciosos. No presente estudo, optou-se pela primeira acepção.

Cabe, aqui, descrever a performance da vedeta na cançoneta *Mugunzá*, já citada acima.

Acto III: O Mugunzá da Pepa

No segundo ato da revista Portuguesa *Tim tim por tim* encenada em Portugal, aparece uma cançoneta cujo título é *Canção Brasileira*, e a letra é idêntica à apresentada na versão de *Tim tim por tim tim* no Brasil, com o nome de *Mugunzá*. Na partitura brasileira com transcrição de Nicolino Milano, aparece como um lundu baiano:

*P'ra fazer bom mugunzá,
 Todo cuidado se emprega;
 Como eu geitosa não ha,
 Baiana pura não nega!
 Doce apurado,
 Leite bem grosso,
 Côco ralado
 Prove seu moço!
 Ah!
 Prove e depois me dirá
 Se gostou do mugunzá,
 Ia! Ia! Ia!
 Aqui está meu mugunzá!*

Esta cena era feita, segundo relatos da época, na plateia. Pintada de mulata, ela perguntava aos homens se queriam provar 'seu' mugunzá. Segundo Veneziano, "Não há registros anteriores de número de plateia com *double sens* na revista brasileira. Provavelmente o *Mugunzá* tenha sido o primeiro número de plateia com motivos brasileiros" (2011, p: 62).

Nesta cançoneta, o trocadilho se caracteriza pelo duplo sentido expresso na palavra *mugunzá*, (doce típico baiano, espécie de mingau de milho branco, engrossado com leite de côco). A comida e os ingredientes que ela vai descrevendo se tornam uma metáfora perfeita que, oferecida com malícia à plateia, em sua maioria masculina, provoca sonoras gargalhadas. Os críticos e colunistas não ficavam imunes ao seu doce veneno, conforme citação no jornal *Tim tim por tim tim*.

A atriz Pepa, (...) encantou o nosso público com a elegância estonteadora da sua plástica, e soube, com a malícias das suas endiabradas cançonetas, cujas escabrosidades foram proferidas sob o calor das mais desartificiosa ingenuidade, aquecer até ao rubro o entusiasmo dos amadores d'estas espécies de malaguetas teatraes (Tim tim por tim tim, 28/12/1889)

Neste sentido, as críticas e comentários sobre a atuação de Pepa, publicados no jornal no período de sua circulação, denotam uma cumplicidade entre o público e a vedeta na arte do *double sens*. Freud pontua que o chiste é breve, e é na brevidade que reside a graça. E a 'graça' com que Pepa entoava estas cançonetas revela inteira intimidade com tais figuras de linguagem e a arte de interpretar palavras e cançonetas.



Figura 2 · A atriz e cantora Pepa Ruiz. Fonte: OPSIS 06RETO0013

Figura 3 · A atriz e cantora Pepa Ruiz. Foto de Paulo Emilio Guedes, publicação Lisboa: PEG (1904). Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa CDU 929, Ruiz, Pepa (084.0)

Apoteose

Pepa Ruiz se torna uma referência no teatro de revista português e brasileiro, não só pelos seus dotes físicos, mas, principalmente, pelo trânsito entre países de língua lusófona. Dona de uma performance corporal e uma malícia entre o ingênuo e o picante, ela transitava com desenvoltura entre canções, coplas e palavras, enaltecendo aquelas que, dependendo do modo como eram proferidas, pudessem provocar incontidas gargalhas, porém sem jamais ultrapassar a linha do decoro. Afinal, fala-se de uma artista que além de muito talento para a cena, se tratava da primeira-dama do dono da companhia de teatro e do jornal que a criticava/elogiava.

Independente da posição de privilégio, o talento lhe era notório. Senão, a plateia não a receberia sempre de forma efusiva, tanto no Brasil quanto em Portugal. Assim, Pepa se torna uma artista transcontinental, cujo *double sens* fez escola e marcou para sempre a história do teatro de revista.

Referências

- Bastos, Antonio de Sousa. (1889-1892) Dir. *Tim tim por tim tim: assumptos teatraes*. A.1, n.1 (16 Nov. 1889) a.4, n. 77 (22 Abr. 1893) Periódico semanal.
- Bastos, Antonio de Sousa. [19-] *Tim tim por tim tim: Revista phantastica e de costumes em 1 prologo, 3 actos e 12 quadros*. Lisboa: livr popular de Francisco Franco.
- Bastos, Antonio de Sousa. (1908) *Dicionário de Teatro português*. Lisboa: imp. Libanio da Silva.
- Bastos, Antonio de Sousa. (1898) *Carteira de artista: apontamentos para história do teatro portuguez e brasileiro acompanhado de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: antiga Casa Bertrand.
- Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro.
- Freud, Sigmund. (1905) *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Vol. VIII *Jornal Tim tim por tim tim 1889-1892 ref.* F.75107#J.1686M
- Santana, Marilda. (1999) *Sorriso de mulher: tipos de comicidade em personagens femininas de comédias musicais baianas (1986-1995)* Dissertação de Mestrado do Programa de pós graduação em Artes Cênicas- Universidade Federal da Bahia.
- Santana, Marilda. (2009) *As donas do canto. Uma interpretação sociológica da estrelas-intérpetes no Carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA.
- Propp, Vladimir. (1992) *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.
- Veneziano, Neyde. (1991) *O Teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas. São Paulo: Pontes: UNICAMP.
- Veneziano, Neyde. (1996) *Teatro de Revista brasileiro*. Oba! Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1996.
- Veneziano, Neyde. (2011.2) *O sistema vedete*. Revista repertório, n.17, p.58-70.

José Resende: gestos que estruturam espaços

Jose Resende: gestures that structure spaces

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista Visual e escultora. Doutora em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre — Brasil, Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo — Brasil e, Bacharel em Escultura pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) — Porto Alegre — Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhores dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: barachini@ufrgs.br

Resumo: O arquiteto e artista José Resende tem, ao longo de sua trajetória, apropriado-se de materiais pertinentes ao meio urbano como uma constante. E ao agrupá-los em sistemas construtivos abertos, este transforma o gesto em uma potência que estrutura espaços partilhados com o espectador.

Palavras chave: José Resende / gesto / nó / escultura / espaço.

Abstract: *Along his career path, the architect and artist José Resende has constantly used materials that are typical of the urban environment. And by grouping them in open constructive systems, he transforms gestures into a power that structures spaces shared with the viewer*
Keywords: *Jose Resende / gesture / knot / sculpture / space.*

Introdução

Com procedimentos que articulam diferentes estruturas, o arquiteto e escultor José Resende (São Paulo, 1945) conjuga materialidades heterogêneas visíveis do nosso cotidiano urbano, potencializando-as. Ele traz da arquitetura, além dos materiais, o desenho e o sistema de justaposições, evidenciando pesos e tensões no limite tênue em suas obras escultóricas e, generosamente permitindo-nos ser partícipe da sua imaginação com a presença de seus gestos construtivos.

Em 1967, formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-UPM) em São Paulo, e, ainda durante o seu período de formação acadêmica, vivenciou experiências como estagiário no escritório do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha e, concomitantemente, ingressou no ateliê do artista Wesley Duke Lee. Ambos representam para o artista suas primeiras grandes influências estéticas. Com uma produção consistente, José Resende tem participado de inúmeros eventos desde o final da década de sessenta como artista, entre eles cabe salientar sua participação nas Bienais de São Paulo (1967, 1983, 1989, 1998), na Bienal de Paris (1980), na Bienal de Veneza (1988), na Documenta de Kassel (1992), na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2001, 2004) e, ainda, sua participação no Projeto Arte Cidade (1994 e 2002), que teve suas ocorrências em São Paulo.

1. Gestualidade construtiva

Do cotidiano urbano, confuso e denso da cidade de São Paulo, Resende resgata diferentes materialidades presentes na arquitetura e as conjuga em formulações plásticas límpidas, mas nem por isso rigorosas em suas postulações formais. Neste sentido, o artista não subverte a matéria em suas características nem tampouco as usa como suporte, mas ao contrário, reafirma-as em um diálogo direto com o espaço em que são construídas.

A escolha por materiais de características ductíveis permite que percebamos claramente os seus procedimentos conceptivos, tais como: juntar, sobrepor, amassar, enosar, dobrar e amarrar. E, ao amarrar, ele faz dos nós não apenas solução técnica, mas estrutura e forma na medida em que estes sustentam e edificam seus trabalhos, perambulando ora discretos, quase imperceptíveis, ora protagonistas de suas obras. Para Corrêa (2004: 149), o nó é “como signo sintático da escultura” deste artista, que toma emprestada, e empresta a todos, a simplicidade do ato da torção.

Este mesmo gesto se dá tanto pela consciência do procedimento em si como pela escolhas de materiais flexíveis ou moles, sem os quais não seria possível ligar as partes de uma mesma estrutura ou de estruturas de procedências distintas.



Figura 1 · Jose Resende (2002), *Sem título*. Obra efêmera, realizada para o projeto Arte Cidade Zona Leste, São Paulo, SP. Foto: Christina Carvalho.

Figura 2 · José Resende (1980), *Sem título*. Pedra e couro, 170 × 50 × 50 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004a).

Segundo Maurice Fréchure (1993: 211-212), os nós e as torções não apenas estão ligados antropologicamente a procedimentos que representam as formas pelas quais nos relacionamos culturalmente com a guerra, com o amor e com a vingança, como estes procedimentos consistem em reaprender o gesto fundador do *homo artiflex* para os artistas que retomam a experiência do fazer como uma qualidade gerativa e imaginária.

Se amarrações com cabos de aço sustentam tensões de vagões de trens que se edificam em ondas diagonais em um ato efêmero, como por exemplo, na intervenção realizada para o Projeto Cidade Zona Leste, em São Paulo (Figura 1), outras vezes, são as amarrações de fios de couro que fundam a permanência do volume escultórico aglutinando pedaços de pedra, como na escultura *Sem Título*, 1980 (Figura 2). Em ambas as obras, a tensão na inclinação das suas partes envolvidas lembra-nos que a totalidade da existência daquele pensamento em queda se dá pelos nós que se retesam.

Resende também faz uso dos *nós* para manifestar, por exemplo, os limites entre as resistências e as maleabilidades dos materiais. E, assim, encontramos suas superfícies de feltros, couros e tecidos amarrados e dobrados ocupando os espaços aéreos através de suspensões, ou se esparramando pelo chão cedendo à gravidade ou, ainda, formulando-se em tensões que se firmam em uma relação direta entre o chão e a parede, como por exemplo, sua obra *Sem Título*, 1991 (Figura 3), ou em volumes que se encostam nas paredes buscando apoio, como sua obra *Sem título de 1990* (Figura 4), no qual um tecido de algodão é enrolado e amarrado a metais de natureza mole, deflagrando as dobras do tecido e a rigidez discreta da linha que o sustenta. Em outros momentos, encontramos a maleabilidade do chumbo em placas amassadas ou em fios que desenham linhas tortas penduradas na parede, como por exemplo, *Sem Título* (Figura 5). Neste último trabalho, um nó desprendido se enrosca na extremidade inferior indicando um quase ficar deste emaranhado amolecido, precipitando-se e tornando perceptível a precariedade da permanência do gesto que se propõe presente.

José Resende (1999: 66) nos lembra que a relação entre material e gesto construtivo tem como ponto principal de apoio sua preocupação com o espaço porque as esculturas raramente estão em situação de indiferença com o local onde estão dispostas. Pois, segundo ele, as suas peças atuam no espaço e,

tentam transformá-lo. Não estão ali simplesmente, há sempre uma intencionalidade. Mesmo que em determinada escultura esteja ocorrendo uma relação entre os materiais, por exemplo, o que tende a fixar o olho no interior da peça, provavelmente será procurada uma disposição que chame a atenção da situação em que ela se encontra naquele lugar (Resende, 1999:66).

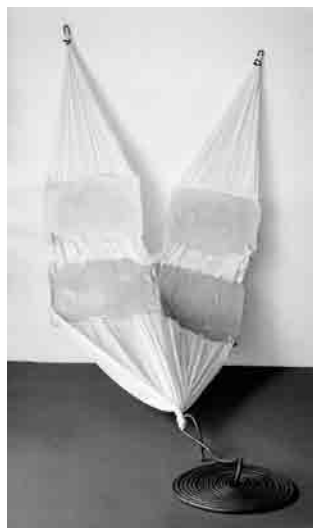


Figura 3 · Jose Resende (1991), *Sem Título*. Nylon, parafina e chumbo, 300 x 500 x 150 cm. Foto: Antonio Sagese (2004a).

Figura 4 · Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo, cobre e tecido de algodão, 350 x 20 x 30 cm. Foto: Antonio Sagese (2004b).

Figura 5 · Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo e cobre, 120 x 20 x 15 cm. Foto: Antonio Sagese (2004c).

Esta relação entre a escultura e o lugar pode ser percebida na sua obra *Sem Título, 1980* (Figura 6), em que um único nó embaraçado torna-se o protagonista, firmando no tensionamento uma geometria tênue no espaço. Neste trabalho, o nó caótico lembra-nos o quanto é precário e, simultaneamente firme, o desenho que se estabelece pelas linhas de couro e pelos tubos metálicos enunciando os vazios ao mesmo tempo em que apreende a totalidade do espaço como lugar de permanência da escultura. E, outras vezes, José Resende com um único nó, coeso e límpido, também protagonista, como no seu objeto *Sem Título, 1980* (Figura 7), declara o desenho tridimensional posto no chão como forma absoluta. Enquanto o olho insiste em percorrer a linha para tentar apoderar-se da forma, a mão projeta a vontade de finalizar ou de desfazer o nó ali presente. Como afirma Paulo Venâncio Filho (2013: 262), “nada está ali e tudo está ali. A borracha, o cobre e o intrigante nó que a escultura perfaz”.

A rigor, não há nada pra olhar. Sua manifestação depurada parece chegar ao limite da dissolvência. Ela é o momento imediatamente anterior a sua desapareição. A discreta operação que realiza parte de um não lugar e a escultura deve aparecer na sua quase ausência. Não há um olhar capaz de esgotá-la. Existe nessa simplicidade algo que nos perturba, que nos impede de nos apoderarmos dela por completo (Venâncio Filho, 2013: 262).

O nó é forma, é estrutura, é uma ideia que se dobra sobre si mesma, um gesto simples que deflagra complexidades no ato. Omar Calabrese (1999: 147) retoma o nó, juntamente com o labirinto, e afirma que o nó “é a metáfora do movimento” [grifo do autor]. Ao observarmos um nó qualquer, por mais simples que ele seja, “veremos que o verdadeiro problema não é desfazê-lo, mas distinguir por meio de que movimento um único fio parece tornar-se dois” (Calabrese, 1999: 148). Neste entre, do estável ao transformável, o nó é a linha-desenho que se torna volume, ou ainda, um objeto-desenho que insiste em negar a planaridade, pois suas curvas remetem a terceira dimensão como representação primeira.

Embora José Resende (1999: 17-18), em uma entrevista a Lúcia Carneiro e a Ileana Pradilla, tenha afirmado ser “gago das mãos”, sustentando categoricamente não ser um artesão, negando, assim, qualquer qualidade artesanal em suas obras, reiterando que considera suas escolhas materiais e seus procedimentos apropriações e não manipulações, não se pode negar que a presença física dos seus trabalhos é marcada pelos processos projetivos e construtivos que os gerou. E, ele esclarece-nos dizendo, ainda, que,

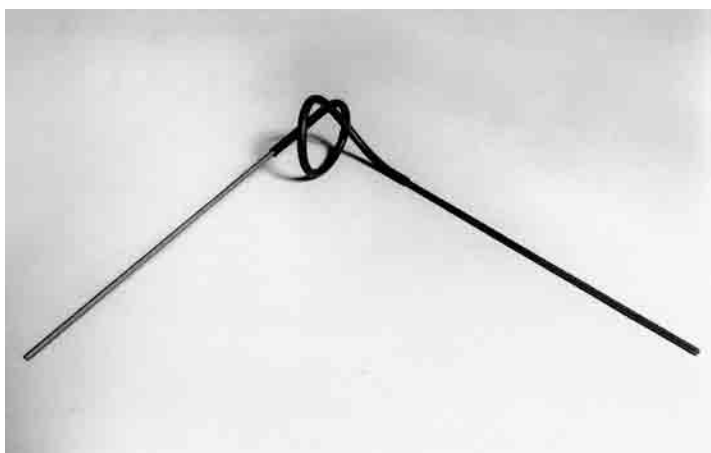
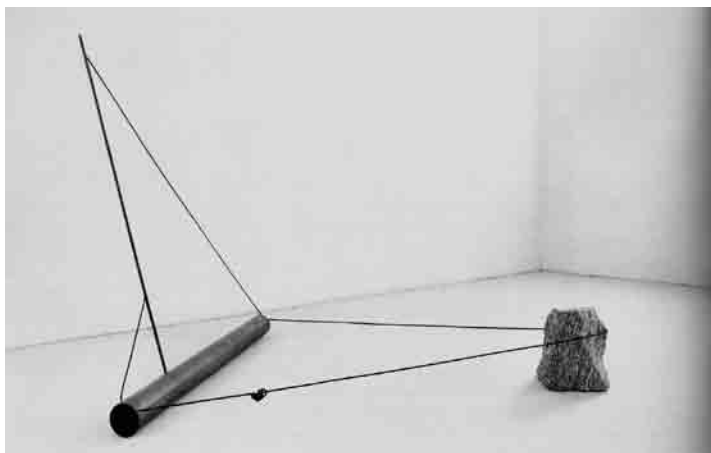


Figura 6 · Jose Resende (1980), *Sem Título*. Ferro, cobre, couro e pedra, 170 x 200 x 200 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004b).

Figura 7 · Jose Resende (1980), *Sem Título*. Cobre e borracha, 20 x 110 x 110 cm. Foto: Miguel Rio Branco (2004c).

uma das características do trabalho é permitir que o espectador perceba facilmente como ele foi realizado. Acredito que uma das instâncias importantes para o entendimento seja esta possibilidade de, com o olhar, se poder construí-lo. Mesmo que tenha sido executado com o auxílio de maquinário mais pesado, suas soluções construtivas devem ser evidentes (Resende, 1999: 16).

O artista coloca na matéria, assim como, no espaço, a força expressiva de sua poética, sugerindo uma diversidade de articulações inesperadas entre ambos. Para Andrade (2010) alguns de seus trabalhos se apresentam transitórios, como se fossem desmoronar a qualquer instante, assim que decodificados pelo observador. E, outros, demonstram sistemas operacionais que denunciam os “cálculos construtivos, catalisadores dos contrários e responsáveis pela sustentação da unidade estrutural, sem esconder os atritos” (Andrade, 2010).

Resende faz da visibilidade de suas escolhas processuais fração atuante do que nos enlaça o olhar e, nos dá a percepção da precariedade, ou seja, da instabilidade e da fragilidade de suas sustentações no espaço como se o gesto presente fosse resultado casual, ao mesmo tempo que nos dá a certeza e a segurança que não poderia haver outro gesto ali, que não aquele, decidido pelo artista. Assim, Resende com seus gestos aparentemente espontâneos, não apenas extrai dos materiais que utiliza suas qualidades expressivas, por vezes, ambíguas como fragilidade e durabilidade, mas deflagra o embate entre o sujeito e a matéria, na potência do gesto sensível, como por exemplo, uma amarração, um nó, uma dobra.

Conclusão

Pensar sobre o gesto na obra de José Resende requer entender a complexidade dos significados ali depositados. As suas dobras, os seus amarrados e os seus nós guardam a potência de um procedimento construtivo que reafirma a simplicidade e o experimental na terceira dimensão, assim, cada escultura mantém a garantia da unicidade dentro do exercício plástico. Seus trabalhos são presenças que ao serem dispostos no espaço trazem consigo perturbações e instabilidades tanto formais como materiais. Por vezes, o mesmo nó que amarra e garante a estrutura é o que transtorna pela possibilidade de dissolução deste e, portanto, da própria obra.

A pulsão de que o gesto é imbuído estabelece o espaço em que a obra está como um lugar de trânsito, onde a imaginação não é expurgada, mas ao contrário, incorporada em sua humanidade. A poética do artista, assim, partilha com o espectador a consciência do instante da apropriação material, mantendo latente a incerteza da permanência do gesto na apropriação do espaço.

Referências

- Andrade, Antonio Luiz M. de (2010) A *escultura do inesperado. A dúvida e a incerteza da escultura de José Resende*. Drops, São Paulo, ano 11, n.038.01, Vitruvius, nov. 2010. [Consult. 2013-10-01] Disponível em <URL:http://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.038/3642>
- Branco, Miguel Rio (2004a). *José Resende (1980), Sem título. Pedra e couro, 170 x 50 x 50 cm*. Foto disponível em: Corrêa, Patricia Leal (2004: 55) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3
- Branco, Miguel Rio (2004b). *Jose Resende (1980), Sem Título. Ferro, cobre, couro e pedra, 170 x 200 x 200 cm*. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 148) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3
- Branco, Miguel Rio (2004c). *Jose Resende (1980), Sem Título. Cobre e borracha, 20 x 110 x 110 cm*. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 56) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify.(ISBN: 85-7503-195-3
- Calabrese, Omar (1999) *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724403724
- Carvalho, Christina. Fotografia 1: Resende (2002), *Sem título*. Obra efêmera, realizada para o projeto Arte Cidade Zona Leste, São Paulo, SP. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004:110) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3
- Corrêa, Patricia Leal (2004) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3
- Fréchuret, Maurice (1993) *Le mou et ses formes: Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts. ISBN: 2-84056-604-6
- Resende, J., Carneiro, L., & Pradilla, I. (1999). *José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. ISBN: 85-7384-048-X
- Sagese, Antonio (2004a). Jose Resende (1991), *Sem Título*. Nylon, parafina e chumbo, 300 x 500 x 150 cm. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 297) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3
- Sagese, Antonio (2004b). Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo e cobre, 120 x 20 x 15 cm. Foto disponível em: CORRÊA, Patricia Leal (2004: 53) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify. ISBN: 85-7503-195-3
- Sagese, Antonio. (2004c). Jose Resende (1990), *Sem Título*. Chumbo, cobre e tecido de algodão, 350 x 20 x 30 cm. Foto disponível em: : CORRÊA, Patricia Leal (2004: 295) *José Resende: José Resende*. São Paulo:Cosac Naify.ISBN: 85-7503-195-3
- Venancio Filho, Paulo (2013) *Duas esculturas*. In *A presença da arte: Paulo Venancio Filho*. São Paulo: Cosac Naify, p.260-262. ISBN: 978-85-405-0257-4

Doorway to Aloisio Magalhães: o livro como objeto artístico

*Doorway to Aloisio Magalhães:
the book as art object*

RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA*
& **LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA****

Artigo completo submetido a 25 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual Graduação em Desenho Industrial, pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Especialização em Artes visuais: cultura e criação, pelo Serviço Nacional do Comércio (Senac). Mestrando em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA). Avenida Leonardo Malcher, 1728, Praça 14, 5º Andar Sala 12, Manaus — Amazonas — Brasil, CEP: 69020-170. E-mail: romulonascimento@hotmail.com

**Brasil, Professora e Pesquisadora em Estética e História da Arte. Colaboradora em crítica de arte na revista Umbigo Magazine (Lisboa). Licenciada em Artes Visuais (Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo (UNESP), Mestrado em História (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Doutorado em História da Arte (Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP-UP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Grupo de Pesquisa "Investigações sobre memória cultural em artes e literatura MemoCult." Avenida Leonardo, Malcher, 1728, Praça 14, 5º Andar Sala 12, Manaus — Amazonas — Brasil, CEP: 69020-170. E-mail: luciane.pascoa@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objeto a utilização do livro como produto artístico na obra gráfica inicial de Aloisio Magalhães, concentrando-se nas duas edições realizadas em colaboração com o artista gráfico norte-americano Eugene Feldman, na década de 1950. Obras experimentais em que se busca evidenciar as transformações que as tornam obras híbridas, não apenas livros ilustrados, mas proposições artísticas na forma de livro. **Palavras chave:** artes do livro / design gráfico / livros de artista / hibridismo.

Abstract: *The present work has as its object the use of the book as an artistic product in the initial graphic work Aloisio Magalhães, focusing on two productions carried out in collaboration with the American graphic artist Eugene Feldman, in the 1950s. Experimental works which highlights the transformations that make hybrid works, not just books, but artistic propositions in book form.* **Keywords:** *book arts / graphic design / artist's book / hybridity.*

Entrada

A apropriação do livro para a produção de uma obra artística se dá de maneira definitiva e madura nas décadas de 1950-60. Livro de artista é o conceito que surge para tentar definir uma produção cada vez maior de obras artísticas construídas tendo o livro, em alguma medida, como referência. Seus antecedentes podem ser encontrados em diversos momentos em que a arte e a edição misturaram seus papéis e lugares gerando impressos híbridos e inovadores. Nessas ocasiões se começa a perceber uma apropriação de um objeto, e das várias técnicas associadas a sua produção, para a realização de edições incomuns e ativas na construção da significação da obra.

Aloisio Magalhães realizou diversas obras marcantes na forma de livro, o marco inicial dessa experiência ocorre quando participa do coletivo de artistas e escritores que funda a editora O Gráfico Amador, em 1954, no Recife. Nessa casa de livros experimental realiza diversas edições, seja ilustrando ou planejando-as, sempre de maneira colaborativa e inventiva. Experiência editorial que marca uma das origens da moderna tipografia no Brasil (Lima, 1997: 18). Por sua carreira de pintor recebe uma bolsa para viajar aos EUA expondo seus quadros em diversas cidades, na Filadélfia conhece Eugene Feldman, professor universitário, artista gráfico e proprietário da Falcon Press, com quem inicia uma amizade.

Nos EUA, Aloisio e Feldman produzem duas edições independentes que se assemelham a um livro de viajantes, em 1957-1958, *Doorway to Portuguese*, que não trata de um lugar, mas de uma língua-continente, o português, com sotaque brasileiro, de Pernambuco, único. A outra viagem, de 1959, *Doorway to Brasília*, se dá na construção de um sonho-lugar, de um projeto, tal como o próprio livro o faz, desejando transcender a condição de edição impressa para

a de proposição artística. Essa associação das referidas obras às edições produzidas por artistas viajantes não é tomada ao acaso, pois por meio dela busca-se ressaltar seu caráter exploratório de desconhecidos lugares, de encontro entre mundos diferentes: norte e sul, e principalmente: edição e arte.

1. Explorando: uma língua, um sonho

Doorway to portuguese (Figura 1) é uma edição composta de luva e livro em capa dura, com páginas não numeradas. Segundo o site de Feldman teve duas tiragens, de 300, em 1957, e 750, em 1958. Seu conteúdo possui material pré e pós-textual, e nove páginas duplas, todas ilustradas, tendo letras e palavras-chave em português como fio condutor. As imagens são produzidas por diversos colaboradores, incluindo Aloísio e Feldman, e em diversas técnicas, inclusive usando procedimentos aleatórios, o acaso. Esse aspecto colaborativo e aberto, associado à exploração da tecnologia de impressão confere um caráter único a esse trabalho.

Na capa e na luva o grafismo que os recobre nasce do toque de uma folha de palmeira na chapa de material sensível que fará a reprodução impressa, um método e encontro direto, natureza e tecnologia. Na folha de rosto tem-se outro cartão de visita brasileiro, apresenta-se a arquitetura moderna em um detalhe do edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, imagem em alto contraste, quase abstrata. Seu conteúdo é formado por nove páginas duplas identificadas por letras-tema, poder-se-ia dizer páginas-conceito, realizadas de maneira independente. Nessas a língua gráfica conjuga o verbo criar misturando diversos meios para a realização das páginas, desde a manipulação da imagem, com a utilização de alto contraste, da imagem em negativo, até diversas intervenções no processo de preparação das matrizes de impressão. Nesse novo idioma temos: "E", de esperança e estrêla d'alva. "G", de girassol. "L", de luz vermelha. "O", de Olinda. "M", de mão, mãozinha e mãozona. "P", passaro de pedra. "S", de saudade (repetida três vezes). "R", de gato, ou seria de rei? "V", de vassoura, vassourinha e vassourão.

Nota-se uma opção pelo contraste, pela tensão, a começar pelas letras grandes em serifa que funcionam como marcadores, sempre acompanhadas de palavras em tipos menores, sem serifa. Também entre texto e imagem, verbal e visual, assim como o uso constante da imagem em negativo: do fundo negro emerge um desenho vazado, um jogo de claro e escuro, com poucos meios-tons. Isso indicaria que o idioma português, do Recife, é falado alto, que essa língua-continente é ruidosa? Nas cores o jogo tenso do preto e branco predomina com toques sutis de cor, com exceção da página "L", em que luz vermelha domina a página ímpar.



Figura 1 - Luva, capa, folha de rosto e diversas páginas duplas de *Doorway to Portuguese* (1958). Fonte: própria.

Figura 2 - Capa e diversas páginas de *Doorway to Brasília* (1959). Fonte: própria.

Os artistas viajantes Aloísio Magalhães e Eugene Feldman produzem outro trabalho, *Doorway to Brasília*, de 1959, a partir da visita dos artistas à Brasília, que então estava sendo construída (Figura 2). A publicação é mais ambiciosa que a anterior, o formato é maior, quadrangular, também em capa dura e sobrecapa, as imagens fotográficas se estendem não só por páginas duplas, há várias páginas desdobradas. A capa da edição mostra o desenho de uma das colunas do Palácio da Alvorada, na folha de rosto uma foto de várias colunas, borradas e com aspecto de terra. O livro tem diversos textos, em inglês, português e francês, como o prefácio de John dos Passos, e muitas fotografias manipuladas de diversas maneiras.

Há uma clara predominância das imagens sobre a palavra impressa, são elas que verdadeiramente conduzem o leitor-explorador, narrando-lhe uma história de aventura com muitos personagens: o vazio, a terra, a água, a vegetação, o homem, o concreto, a tecnologia, os sonhadores, e também o próprio livro. Para acreditar no que parece ser uma fábula: a construção de uma cidade inteira a partir do zero, deve-se acompanhar várias páginas duplas e principalmente abrir outras, desdobradas para poder conter as imagens e contar uma história, ambas grandiloqüentes. Os textos são quase ilustrativos por que cumprem a função de informar e ficam pálidos ante as imagens contundentes que não apenas registram, mas conseguem, de alguma forma, representar a proporção exata desse empreendimento humano, que e também é a **busca pelo impossível**. No site de Feldman há um texto esclarecedor e fraterno de Aloísio sobre as edições e sobre Eugene (em tradução livre):

Esse livro não começou sendo um livro (sobre o Doorway to Portuguese); estávamos apenas brincando com o processo offset para ver o que poderia ser feito, nós não tivemos nenhum plano para o livro, nem as páginas não foram planejadas em primeiro lugar também. Tudo o que tínhamos era a ideia de fazermos algo, então continuamos a fazer folhas experimentais. E dentre todas as folhas produzidas, pegamos as que achamos mais interessantes ou intrigantes de alguma maneira, seja por algum motivo técnico ou outro, e mantivemos isso de lado, para uma possível página de livro. Enquanto nós estávamos discutindo essas páginas e pensando sobre as imagens, que poderiam ser montados em algum tipo de um livro, tive a ideia de introduzir pequenos textos em Português, baseado no princípio da ABC, e isso deu uma maneira flexível de trabalhar com as páginas. Assim, as ideias, conversas e a impressão continuaram, e foi realmente uma experiência fantástica porque era completamente livre (Magalhães, 1997).

Não se encontra a linearidade comum nestas edições, *Doorway to Portuguese* é mais selvagem e aberto, *Doorway to Brasília* é enganadoramente belo e familiar. Em ambas há o estranhamento e encanto pelo desconhecido, o objeto livro

torna-se livre, enigma, talvez maior na primeira edição do que na segunda. O leitor torna-se também um viajante, explorando lugares-obra desconhecidos, é chamado a dar significação a um itinerário pelo idioma-continente do português e pelo sonho-projetado de Brasília, só que traduzidos pela arte. Nessa conversão e convivência entre linguagens, as aberturas e misturas ficam a mostra, criando uma ambiência única na forma de edições sedutoras. Atração que se mostra enganadora, pois os leitores são traídos por dois artistas-exploradores que lhes entregam edições híbridas, abertas, a serem decifradas e fruídas.

Aloísio Magalhães ainda produziu várias edições híbridas, como *Improvisação Gráfica*, de 1958, edição em forma de portfólio realizada na oficina de O Gráfico Amador e utilizando diversas técnicas. Na década de 1970 realizou ainda livros utilizando folhas de outdoor e máquinas de Xerox, também produziu edições de arte, projetos de identidade visual para diversas empresas, chegando a produzir o sistema de notas e moedas para o governo do Brasil. Além de ter destacada atuação no âmbito governamental, defendendo o patrimônio histórico. Pode ser considerado um dos maiores designers brasileiros.

Conclusão

Ambas as produções apresentadas são mais que livros-portais, seja a uma língua-continente, seja a um sonho-cidade, melhor talvez livros-ponte, edições no limite entre uma obra ilustrada e uma nova forma de obra. Nesses trabalhos já não se consegue ouvir claramente a voz do autor, ou mesmo ver com definição os limites, há um contato entre linguagens, como em um beijo talvez, de línguas, de lugares? Uma relação sem dúvida: do artista Aloísio, brasileiro, com Eugene, norte-americano, de ambos com os demais colaboradores, também com os processos empregados e manipulados, com as imagens e palavras, com a própria ideia de livro ou de representação. São muitas as ambiguidades e aberturas, comuns em obras contemporâneas de arte, e mais ainda em edições de artista. Não se pretendeu nessa pesquisa uma imagem fiel e definida, um caminho fechado ou uma interpretação certa e clara. Explorou-se pistas deixadas, marcas e cicatrizes do contato do homem com a máquina, com o objeto, e por meio deles com outros homens, consigo mesmo.

Após fazer uma incursão por entre páginas, cores, formas, tipografia, e principalmente por conceitos das duas edições, consegue-se perceber o aparecimento desse novo tipo de livro, uma proposta artística encapsulada em papel. Edições experimentais que exigem do leitor maior participação, tornando um jogo o que antes seria um calmo passeio dos olhos sobre o texto. Nessas obras correm-se diversos perigos: o de perder-se, ou de encontrar o que não se procura,

e ainda assim gostar, mas principalmente indagar. São muitas as possibilidades apenas vislumbradas por essa breve viagem empreendida com os dois livros de Aloisio Magalhães em colaboração com Eugene Feldman, e que outros muitos artistas farão nas décadas seguintes, aqui se busca o registro de um de seus pioneiros e de suas realizações iniciais.

Referências

- Leite, João de Souza (2003). *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Arteviva. ISBN: 85-88778-02-5
- Lima, Guilherme Cunha (1997). *O Gráfico Amador — as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. ISBN 85-7108-169-7
- Magalhães, Aloisio (1977). *Books by Eugene Feldman*. [Consult. 2013-10-30].

- Disponível em <URL:
<http://www.eugenefeldman.com/books#AloisioMagalhaes>>
- Magalhães, Aloisio & Feldman, Eugene (1958). *Doorway to Portuguese*: Philadelphia: Falcon Press.
- Magalhães, Aloisio & Feldman, Eugene (1959). *Doorway to Brasília*: Philadelphia: Falcon Press.

Poética do Esquecimento: objetos de memória e narrativas fictícias contidas na obra de Carusto Camargo

*Poetics of Forgetting: memory objects
and fictional narratives contained in the
work of Carusto Camargo*

GILBERTO MENEGAZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); frequenta o curso de licenciatura em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); pesquisador/bolsista CNPq — Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPESQ/UFRGS)

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV) Avenida Paulo Gama, 110, Faropilhas, Porto Alegre — Rio Grande do Sul, CEP 90040-060, Brasil. E-mail: gilbertomenegaz@gmail.com

Resumo: Neste artigo investiga-se o significado do vazio, da ausência, da perda da memória afetiva, pessoal e coletiva, objetivando dar luz a “poética do esquecimento”, sentimento que perpassa a produção artística de Carusto Camargo. Conclui-se que seus trabalhos provocam ecos de memória e reflexões sobre o nosso próprio significado diante de um abismo que ali em frente nos espera, o esquecimento. **Palavras chave:** Carusto Camargo / cerâmica contemporânea / objetos de memória.

Abstract: *This article investigates the meaning of emptiness, the absence, the loss of affective memory, personal and collective, aiming to give birth to the “poetics of forgetfulness” feeling that permeates the artistic production of Carusto Camargo. The conclusion is that his works provoke memory echoes and reflections on our own meaning before an abyss that awaits us ahead, the oblivion.* **Keywords:** Carusto Camargo / contemporary ceramics / objects of memory.

Introdução

Este artigo tem por objetivo investigar o significado do vazio, da ausência, da perda da memória afetiva, pessoal e coletiva, dando luz ao que denomino “poética do esquecimento”, sentimento que perpassa a produção de Carusto ao longo de sua formação artística e acadêmica. Leva-se em conta as rupturas e deslocamentos ocorridos no seu processo produtivo e modo operatório, que parte da produção em cerâmica feita para as exposições “*Vazocorpos*” e “*Minhas Mortes*”, respectivamente para suas bancas de mestrado (2003) e doutorado (2008) no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), no estado de São Paulo, chegando até a exposição “*Mamilos in Memoriam*” realizada em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, em 2010, onde o artista passa a fazer uso de objetos e imagens em sua obra, propondo arranjos relacionais que sugere realidades fictícias, a partir e além das suas lembranças.

1. Mudança

O ano de 2007 marca o início de uma nova fase na vida de Carusto Camargo, quando transferiu-se de cidade, mudando sua residência de Campinas para Porto Alegre, onde assumiu o cargo de Professor de Cerâmica, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Deixava para trás 45 anos da sua história, construída por um percurso de idas e vindas entre Campinas e São Paulo, capital, cidade em que nasceu, na busca permanente de resoluções para suas escolhas, marcadas por trocas aparentemente incertas: como a da rigidez fria da matemática, imposta por sua formação de engenheiro, pela plasticidade e calor da cerâmica, uma arte que aprendeu como autodidata. Deixava também seus mais preciosos bens, dois filhos pequenos e o amor de sua nova companheira, lembranças caras e doloridas, como a figura sempre animada de seu velho pai, ainda vivo, e levava a saudade conflituante imposta pelo luto da perda de sua mãe, com quem ele teve, por vezes, um relacionamento difícil.

Diante do convívio com a desconhecida Porto Alegre, Carusto confronta-se com sentimentos ambíguos, como alegria e tristeza, preenchimento e vazio, presença e ausência, lembrança e esquecimento. Neste momento, sua obra dialogava com a morte. Concentrava suas energias na produção de “uma série de urnas cerâmicas lacradas em diálogo com a cultura material dos povos pré-coloniais da Bacia Amazônica” (Camargo, 2012: 1690), da série *Minhas Mortes*, para sua tese de doutorado, que estava em pleno curso.

Falo do universo perdido entre a morte e a vida, revisitado dia-a-dia em toda nossa eternidade, na tristeza do olhar de uma criança, na saudade perdida na estrada de um pai, na escuridão do olhar de um amor que não te quer, na felicidade do gozo dos amantes, na ansiedade de sentir-te morto e renascer todos os dias, e que ainda fazes questão de olhar pelo buraco distante da fechadura das portas de teu ser consciente. Não te assustes, não te quero mal, sim, minha tese é a morte, mas não a de teu corpo físico, mas a de meu corpo poético, que visitarás em minhas mortes, para a tua um dia poder alcançar (Camargo, 2008: 81).

Em suas andanças pela nova cidade, encontra nas margens do Rio Guaíba, ao caminhar pelo Parque Marinha do Brasil, um nexos com sua tese, percebendo “uma Arqueologia Urbana, contemporânea, viva, que sobrevive esperando a morte”, (Camargo, 2008: 115). Por ali residem e circulam os coletores de lixo da região central da cidade.

Explorei a cultura material dos sítios urbanos do Parque da Marinha. Em baixo das grutas verdes encontrei vestígios de hábitos alimentares, do manejo do fogo, de fragmento de tecidos, de ossadas de pequenos animais, de hábitos de higiene e saúde, da presença da escrita e de escassos sonhos. À margem do Guaíba estão os coletores em reunião, carros de coletas de tração animal e a poesia de confronto, enquanto na orla, além dos carrinhos espaçadamente estacionados, um coletor de sorrisos. Nossas Mortes, somente após morrer e renascer incansável, poeticamente, consegui vê-las e não mais simplesmente transitar pela cidade e pelos diversos povos que a habitam (Camargo, 2008: 118).

Sua tese nos fala de um homem atormentado, contemporâneo, esquecido, que mora nas ruas. Nos coloca diante de

um povo coletor que se desloca à margem, submerso à cidade, selecionando, classificando, analisando, reutilizando, reciclando descartados, desafetos materiais, detritos orgânicos, que não mais as nossas nobres mesas e casas servem (Camargo, 2008: 115).

Carusto percebe a realidade da cidade e seus confrontos poéticos. Confronto daqueles que moram nas ruas com a nossa estupidez, arrogância e insensibilidade ao seus gritos.

Anteriormente, para a sua banca de mestrado, Carusto produziu os *Vazo-corpos*, esculturas em forma de vasos cerâmicos, em escala humana, onde imprimiu, sobre a superfície da argila, vestígios de seu corpo (Figura 1, Figura 2). “Sua poética partia da observação do vazio físico dentro das cerâmicas e do

existencial interno a subjetividade" (Camargo, 2003: 5). Neste projeto buscou a reconfiguração da superfície como fronteira entre os universos interno e externo, como uma "membrana que respira ausência e transpira desejo de corporiedade, de constituir-se em memória presente" (Camargo, 2003: 5).

Na construção poética dos *Vazocorpos*, ao impregnar e deixar vestígios ocul-tos de seu corpo na superfície cerâmica em confronto com o vazio interior, formalmente procura não perder a relação do artista com a sua obra, assim como também faz uma alusão subjetiva ao vazio existencial evidenciado pela perda de sua mãe e sua impossibilidade de reconciliar-se com o tempo passado, para apagar, refazer ou cobrir com o manto do esquecimento as marcas que ficaram decorrentes dos atritos ocorridos.

As linhas de movimento, seus contornos, seus volumes e superfícies, sua densidade vi-sual, representavam uma matrona, bela e sensual. Uma mãe modelada. Quis ter-lhe novamente, sentir a materialidade de suas superfícies, a frieza da argila. Gravei-me de corpo e alma, imprimi-me na ausência, fiz-me memória presente. As cavidades de meu rosto, mãos, braços, peito e abdômen ficaram nitidamente marcados. Impreg-naram na superfície a forte e densa presença dos fragmentos de meu corpo. Mas, à percepção distanciada, primeira, desarmada, percebo o corpo ausente. (Camargo, 2003: 25).

Formalmente, nas peças de cerâmica que compõem a série dos *Vazocor-pos*, assim como a série de urnas cerâmicas de *Minhas Mortes*, percebe-se que a forma sobrepõe o conceito. A mudança para Porto Alegre alterou a sua rotina, tendo a partir de então, uma intensa atividade como professor acadêmico. As-sociado a isto, as suas andanças pela cidade e a sua percepção poética, parecem ter estimulado e influenciado as rupturas que passaram a ocorrer no seu proces-so criativo e produtivo, e sua obra adquire novos contornos.

2. Deslocamento

A necessidade de resgatar sua subjetividade artística/afetiva, fragilizada com o contato exaustivo com a morte durante a produção de sua tese de doutorado, e também pelo rompimento das fronteiras entre o sujeito e o objeto de estudo, por ocasião de sua dissertação de mestrado, levou Carusto a produzir, em 2010, a exposição *Mamilos In Memoriam*^{3/5/7}. Esta exposição, que ocorreu no espaço Jabutipê, na cidade de Porto Alegre, é um marco do deslocamento que ocorre na forma como o artista passa a compreender e operar o seu processo criativo, indo além de sua produção em cerâmica contemporânea, integrando outros elemen-tos como fotografias, objetos e utensílios do cotidiano ao seu universo expositivo.

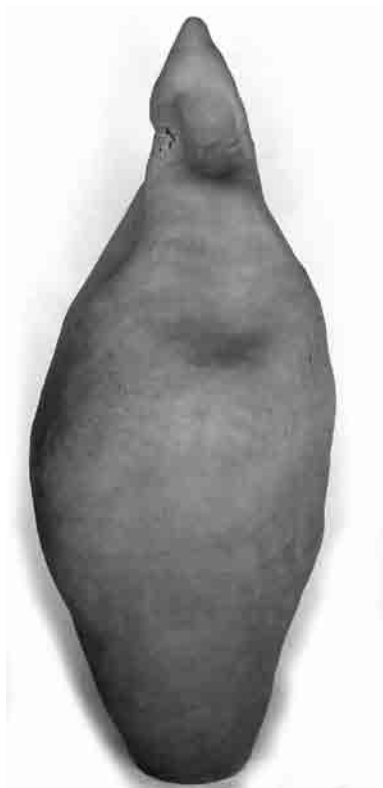


Figura 1 · *Vazocorpo*, 2003, escultura cerâmica, 135 x 53 x 48cm. Fotografia: Carusto Camargo.
Fonte: acervo do artista



Figura 2 · *Minhas Mortes*, 2008, urna cerâmica, 115 x 36 x 39cm. Fotografia: Carusto Camargo.
Fonte: acervo do artista

Para esta exposição, passa a modelar uma extensa série de mamilos femininos (Figura 3, Figura 4). A forma uniforme dos mamilos, inicialmente, foi concebida como objetos de design, revestidos com esmaltes de diversas cores. Opta então por usar apenas argilas da cor branca e preta, queimadas a uma temperatura de 1200°C que, posteriormente, foram lacradas em caixas de acrílico. A argila de cor branca ele utiliza para marcar a saudade de sua mãe, propondo um confronto com a argila de cor preta, que simboliza o luto pela perda da mesma. Outra apropriação do mamilo feminino ocorreu reproduzindo, com uma pequena forma de gesso, a imagem do mesmo, fazendo a impressão de múltiplas imagens desse mamilo sobre a parede externa e interna de uma travessa modelada em torno de oleiro.

A presença e os vestígios de uma parte de um corpo, que pela saturação da ação de sua impressão se significa não mais como representativo de um corpo específico, mas como um signo universal do materno, configura uma conceituação artística e poética ao interior da travessa impossibilitando seu preenchimento, mesmo que funcionalmente isso ainda seja possível. É no limiar entre a possibilidade funcional de ser um objeto cerâmico de design e a incapacidade de exercê-la, devido à instauração de um conceito artístico, que se encontra o amadurecimento da discussão entre o artístico e o utilitário em minha produção e em grande parte da cerâmica contemporânea (Camargo, 2012: 1692).

Ao visitar antiquários e feiras de usados, paralelamente a produção dos mamilos cerâmicos, o artista passou a perceber objetos e fotografias antigas, que removiam do seu esquecimento antigas lembranças. Passou a adquirir com a intenção de usá-los em seu trabalho, de maneira que pudessem ser percebidos não apenas como registros de suas próprias lembranças, mas provocar associações e narrativas fictícias, propondo uma abertura de diálogo com o outro. Assim, passou a ampliar seu acervo de memórias apropriadas:

Ampolas e seringas de vidro utilizadas pela enfermeira, que na minha infância aplicava as injeções na cozinha ao som da caixa de metal vibrando no banho-maria; o barbeador Gillette com o qual, escondido de meu pai no banheiro, fazia minha barba aos nove anos; uma tesoura de costura de minha mãe que eu não podia mexer; uma santinha que ganhei de minha avó; fotografias minhas deitado no berço e sentado na cadeirinha; copinhos de aguardente do gabinete de meu pai; um conector de ferro de passar antigo que estraguei quando realizei meu primeiro curto-circuito antes de entrar no curso de eletrotécnica; um pequeno broche de lapela de minha avó paterna; a fotografia de um grupo de jovens ao lado de um Opala que desejei na adolescência e somente comprei aos 30 anos, entre outros objetos (Camargo, 2012: 1693).



Figura 3 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 01, 2010, tapete de mamilos cerâmicos, móvel de madeira, travessa cerâmica com mamilos femininos impressos, 60 x 150 x 80 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista

Figura 4 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 01, 2010. Detalhe

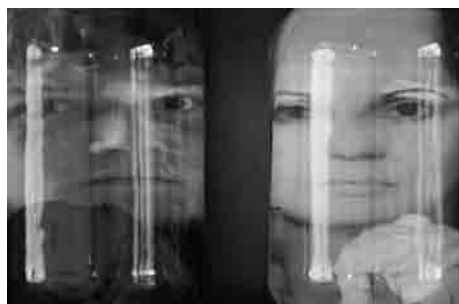


Figura 5 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 03, 2010, mamilos cerâmicos, armário antigo, vidros de compotas, água, taças de licor, memórias fotográficas, 72 x 49 x 16 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista

Figura 6 · Carusto Camargo. Arranjo Relacional 03, 2010. Detalhe

A composição dos objetos adquiridos com os mamilos cerâmicos, tornou-se determinante para a definição do espaço expositivo. “Qualquer mobiliário, objeto ou utensílio do cotidiano doméstico e urbano tornou-se um potencial elo de relação com o espaço expositivo” (Camargo, 2012: 1694). Ao colocar a travessa sobre o tampo de vidro de uma mesa antiga, que se apoia sobre um tapete de mamilos cerâmicos pretos, propõe “uma transparência entre o luto e o materno e uma contraposição entre o design utilitário da travessa e o vestígio do corpo feminino impresso nos mamilos cerâmicos” (Camargo, 2012: 1694).

Assim passa a construir o que denomina de *Arranjos Relacionais*, em que o conceito sobrepõe a forma (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Ficam evidentes as suas buscas de arranjos que possibilitem novos enredos e narrativas, individuais ou coletivas no espaço expositivo. Ao inserir imagens fotográficas de sua vida familiar e de pessoas desconhecidas, em copos de cachaça, ampolas e vidros de geleias, junto com mamilos cerâmicos, diluídos em água, tenta remover o esquecimento e reativar memórias perdidas, mesmo que de maneira efêmera. A ação da água foi, ao longo dos dias da exposição, desfigurando as imagens, ficando irreconhecíveis, desconstruindo as lembranças, num melancólico rito de esquecimento.



Figura 7 · Arranjo Relacional 2, 2010, mamilos cerâmicos, caixas de MDF e acrílico, copos de aguardente, ampolas de vidro, fotografias do artista e de familiares, resina acrílica, 13 x 55 x 10 cm. Fotografia: Guto Mass. Fonte: acervo do artista

Figura 8 · Arranjo Relacional 2, 2010. Detalhe.

Conclusão

Conclui-se que os trabalhos de Carusto, tanto em cerâmica como na construção de arranjos de objetos e imagens, nos apontam para um futuro fim, revisitando o passado, provocando ressonâncias e ecos de memórias, propondo reflexões sobre o nosso próprio significado diante de um abismo que ali em frente nos espera, o vazio, o esquecimento.

Este último, um sentimento que defino como uma sombra invisível, que por vezes nos protege e mantém distante do que não queremos presente, mas que um dia nos cobrirá com seu manto, tecido pelos fios de nossa ausência, que irá nos abrigar para sempre no passado. E esta sombra invisível é um elo poético que encontro nas obras deste artista. A obra de Carusto é um mergulho por este caminho.

Referências

- Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo) (2003). *Vazocorpos: vestígios de um corpo oculto*. Dissertação de mestrado em Artes, 2003 69f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: http://www.ufrgs.br/lacad/trabalhos_posgrad/Vazocorpos_Carusto_Camargo.pdf
- Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo). (2003) *Minhas Mortes: encontros poéticos suspensos no tempo*. Tese de Doutorado em Artes, 2008, 194f. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13249/000643651.pdf?sequence=1>
- Camargo, Carlos A.N. (Carusto Camargo) (2012). "Mamilos in Memoriam: rupturas e deslocamentos de uma produção cerâmica contemporânea." In Geraldo, Sheila Cabo, Costa, Luiz Cláudio da (organizadores). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico]* / Rio de Janeiro: ANPAP. [Consult. 2014-25-01] Disponível em <URL: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/carlos_camargo.pdf

Alcindo Moreira Filho: o ressignificador da matéria

Alcindo Moreira Filho: reframer of matter

MARGARETE BARBOSA NICOLOSI SOARES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Frequenta o Doutorado em Artes Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo — USP. Escola de Comunicações e Artes — ECA, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 — Cidade Universitária, CEP 05508-020 — São Paulo — SP, Brasil. E-mail: margaretebarbosa@usp.br

Resumo: Este artigo visa abordar o processo artístico-poético do artista Alcindo Moreira Filho, por meio da reflexão de suas obras: “Etnovisualidades do gosto” (1995), “Céu aprisionado” (1998) e “Entrenuvens” (2013). Ressaltando seu caráter de ressignificação da matéria, que prima pela criatividade e rigor, proporcionando ao espectador-fruidor a expansão da percepção humana.

Palavras chave: artes visuais / ressignificação / materialidade e sustentabilidade.

Abstract: *This paper aims to address the artistic and poetic process of the artist Alcindo Moreira Filho, through reflection of his works: “Etnovisualidades of taste” (1995), “trapped Sky” (1998) and “Between clouds” (2013). Emphasizing its character of reframing of matter, that excels in creativity and rigor, providing the viewer-spectator expansion of human perception.*

Keywords: *visual arts / reframing / materiality and sustainability.*

Introdução

Na pretensão de dialogar com o artista e sua obra, trago para esse colóquio as palavras do poeta Fernando Pessoa; por conseguir “palavrar” o que meus olhos veem e o meu coração sente:

*E assim escrevo, querendo sentir a natureza, nem sequer como um homem,
 Mas como quem sente a natureza, e mais nada.
 E assim escrevo, ora bem, ora mal,
 Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
 Caindo aqui, levantando-me acolá,
 Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.
 (Pessoa, apud Cagliardi, 2006:19)*

Alcindo Moreira Filho é natural de Caconde/SP, artista visual, mestre e doutor em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é livre docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (Figura 1). Convidado pelo Itamarati (1979/81) realizou exposições em Madrid, Washington e Santiago do Chile. Foi artista residente do Medana Contemporary Museum (2010). Detentor de várias premiações nacionais e internacionais, suas obras estão presentes em coleções particulares e em museus como: Museu de Arte Contemporânea da USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Maldonado e outros. Foi homenageado pela UNESCO, que contemplará a galeria de arte da universidade com o seu nome.

Materialidade, experimentação, serialidade, repetição, apropriação, acumulação, multiplicação, sustentabilidade, efemeridade, transitoriedade, descontextualização e ressignificação são alguns dos conceitos que podemos identificar na obra de Alcindo.

1. Ateliê-Laboratório-Casa do Artista-Alquimista

*O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...
 Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele*

(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
(Pessoa apud Cagliardi, 2006:32)

Pai de infinitas (pai)sagens matérico-experimentais, estético-sensoriais, urbanas e campais; inventor de país(agem).

Entrar em seu ateliê urbano em São Paulo, a cidade do trabalho, é adentrar um universo construído por um operário da arte (Figura 2).

No teto podemos vislumbrar um céu infinito de rendas, desenhos, bichos de arame, obras em seu nascedouro, em construção ou ávidas de contemplação. Seus objetos são deslocados da função primária e ressignificados; verdadeiras invenções que unem técnicas artesanais, perpassam os readymades e vão muito além, sem preconceitos de ordem temporal, espacial, prática ou teórica. Um verdadeiro arsenal de matérias táteis, cuja paisagem nos leva a caminhar para o passado, possibilita-nos estabelecer relações com o presente e nos transporta para o futuro.

Passar a limpo a matéria
Repor no seu lugar as coisas que os homens desarrumaram por não perceberem para
que serviam
Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade,
As cortinas das janelas da sensação
E os capachos às portas da Percepção
Varrer os quartos da observação
E limpar o pó das ideias simples
Eis a minha vida, verso a verso.
(Pessoa, in Cagliardi, 2006:136)

Visitar seu ateliê em Monte Alegre do Sul é imergir numa paisagem paradisíaca que envolve e dialoga com suas obras tridimensionais, ressignificando um(a) nov(a)o país(agem), um lugar para ser, estar, sentir e pensar (Figura 3).

Alcindo é o verdadeiro artista-alquimista em seu ateliê-laboratório-casa. A pesquisa estética é seu estilo de vida: coleta, acumula, coleciona, multiplica e transforma a matéria pela ação do fogo, da terra, do ar ou da água. Uma obra pode ser uma criação imediata fruto de impulsos e ideias advindos de suas experiências e vivências no mundo ao longo do caminho, como pode ser construída durante anos até alcançar a completude. Uma de suas características é retomar



Figura 1 · Alcindo em seu ateliê, SP, 2013.
Arquivo do artista.

Figura 2 · Ateliê em São Paulo. Arquivo
do artista, 2013.

trabalhos antigos colocando-os em novos contextos e lugares, atribuindo-lhes novas concepções.

Sua arte realizada com dedicação e talento, derruba distâncias entre o possível e o impossível. Instaura um reino onde a verdade plástica, presente nos elementos constitutivos de cada trabalho, prevalece, numa sutil aliança entre o conhecimento técnico apurado dos mestres do passado e a ousadia do fazer contemporâneo (Ambrosio, 2009).

A criatividade e o rigor são seus atributos e merecem distinção, o que o torna notável pela capacidade de desenvolver as especificidades técnicas e processuais de cada trabalho, de acordo com o material utilizado e a multiplicidade de suportes que, segundo o artista, geram necessidades exclusivas para cada obra executada. A qualidade do aprimoramento técnico identitário da obra e sua adequação ao espaço criam múltiplas imagens que possibilitam infinitas relações e reflexões teórico-prático-poéticas e existenciais, assim como a projeção de novas referências a partir do repertório do apreciador-fruidor. Seu olhar sensível, sua percepção aguçada, conscientemente coerente e em sintonia com os homens e o mundo de seu tempo, aliados à criatividade e ao rigor da práxis proporcionam a sua produção um caráter inédito.

2. “Etnovisualidade do gosto”

Prontos para o gesto de estimular os sentidos: campo visual, cênicas corporais, tato e gosto, aromas sonoros, ruídos paladares. São figuras que alertam para uma poética das condensações sinestésicas, são ideogramas do sensorial.
(Chalhub, catálogo da exposição, 1995)

Quando Alcindo começou a pensar sobre a Bienal de Santos enquanto preparava um café surgiu uma ideia. Colocou o filtro de papel usado sobre o azulejo e iniciou uma série de conjecturas mentais sobre ele. Esta cena lembrou-me de um episódio literário: Um menino de seis ou sete anos costumava sentar-se ao lado da mesa de trabalho do seu avô e lia para ele enquanto este costurava. Ele lembra vividamente, que enquanto o avô apertava o ferro sobre a costura, olhava “sonhadamente pela janela”. O menino “ficava imaginando o que ele estaria sonhando, o que o fizera sair de si.” O devaneio do avô o fascinava. Ele sabia que “não tinha menor relação com o que ele estava fazendo, que ele não tinha o menor pensamento para qualquer de nós, que estava sozinho e, estando sozinho, estava livre.” (Miller, 1974 :8). O Alcindo é esse



Figura 3 · Alcindo Moreira Filho. Obras em andamento no jardim de esculturas do ateliê em Monte Alegre do Sul/SP, 2013. Arquivo pessoal.

ser livre que materializa seu devaneio e nos convida a desfrutá-lo. Ele demonstra que aquilo que desejara toda sua vida não era viver, na concepção popular de viver, mas expressar-se. Meu olhar apreende esse ente que não tem interesse em viver, mas apenas nisto que faz, algo que é paralelo à vida, que faz parte dela e fica além dela. Só lhe interessa o que ele imagina que é (Miller, 1974 :7).

O processo de materialização do imaginado é árduo e profícuo. Ele conta que o café era considerado o ouro negro do Brasil e ele desejava ir além, almejava revelar a estética do café. O artista iniciou sua pesquisa indo a campo: Buscou conhecer os tipos de café na Sociedade Brasileira de Café, entrevistou baristas, estudou sobre sua produção, etc.. Observou vistas aéreas de estradas de café que vira na infância em Caconde: a cidade do café. Segundo Alcindo, os árabes fazem café sem coador, os africanos coam em folhas. Para ele os limites de cada tribo estão na sua poética. As sacas de café delimitam barreiras, dividem grupos, mas em contrapartida também unem pessoas.

*Homem de ideais que sou,
quem sabe se a minha maior aspiração
não é realmente não passar de ocupar
este lugar a esta mesa deste café?*
(Pessoa apud Soares, 2010: 100)

Na instalação ele empregou o grão, o pó, os filtros usados e as xícaras. Com estes elementos, criou linhas e espirais as quais chamou de “café”. Resignificou o grão, transgrediu o seu uso comum e desenhou a poética invisível do café (Figura 4, Figura 5).

3. “O céu aprisionado” e “Entrenuvens”

Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que não o olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos de meu destino. Nuvens... Passam da barra para o Castelo, de Ocidente para Oriente, num tumulto disperso e despido, branco às vezes, se vão esfarrapadas na vanguarda de não sei o quê; meio-negro outras, se, mais lentas, tardam em ser varridas pelo vento audível; negras de um branco sujo, se, como se quisessem ficar, enegrecem mais da vinda que da sombra o que as ruas abrem de falso espaço entre as linhas fechadoras da casaria.
(Pessoa, 2002)

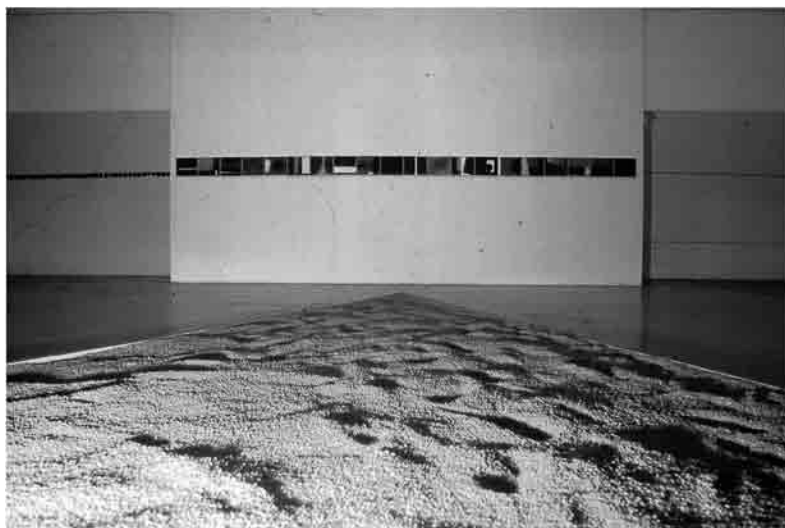


Figura 4 · Alcindo Moreira Filho. Exposição "Etnovisualidade do Gosto", MAC/USP, 1995, arquivo do artista.

Figura 5 · Alcindo Moreira Filho. "Exposição Etnovisualidade do Gosto", MAC/USP, 1995, arquivo do artista.

A exposição “Paulistas na Paulista” (1998) propôs aos artistas que respondessem e interpretassem as várias perguntas que permeiam o inconsciente dos usuários da grande avenida: O que? Como? Quem? Com o que se faz a Paulista?

O artista propôs o “céu aprisionado” e não só o céu, mas a terra, as folhas de ouro, os cabelos, o algodão, as cédulas de dinheiro, os fragmentos de espelho, os papéis e outros. Alcindo mensura o aparentemente imensurável, reconfigura em outro lugar e contexto, propõe novos sentidos, propulsores de várias leituras perceptivo-sensoriais do mundo. Em 2013, a obra foi exposta novamente junto à exposição “Entrenuvens” (Figura 6, Figura 7).

Para o curador Norval Baitello Junior, o artista revela:

[...] a história de sua desmemória e a desmemória de sua história, a pobreza de sua riqueza e a riqueza de sua pobreza, a decadência de seus signos elevados e a elevação de seus signos decaídos, seus jardins fragmentados por espelhos narcísicos os detritos de sua vaidade e a vaidade de seus detritos. O céu aprisionado e as nuvens aprisionadas não são apenas metáforas, são vivências sensoriais da viagem em uma nave que se crê maior que o tempo e oferece nas janelas as paisagens de seu mais recôndito âmago. (Catálogo da exposição, 1998,SP)

O artista expandiu seus devaneios sobre sua antiga paixão: o céu, culminando na exposição “Entrenuvens” (Figura 8, Figura 9). Retomou as obras de Franz Post que veio com Mauricio de Nassau em 1630 com a missão de retratar a paisagem brasileira, apaixonou-se pelo céu de Recife e registrou em desenhos e aquarelas (Acervo do Louvre).

Alcindo fotografou o céu de Recife, Olinda e Monte Alegre do Sul/SP, selecionou duzentas imagens estremadas e projetadas em forma circular. Fez uma alusão ao caminho de Santiago que ia do Oriente à Finistérre (fim da terra em latim) e está sob a Via Láctea. Ele utilizou caixas de CDs e de madeira, algodão e parafina (matérias primas de vários objetos).

O artista propôs uma reflexão-prática sobre a sustentabilidade ao inaugurar pela primeira vez uma exposição no país que converteu todo carbono usado, desde o transporte das obras de São Paulo para Recife até os copos descartáveis utilizados no coquetel em árvores que foram plantadas.

Segundo a curadora Elvira Vernaschi, ele utilizou uma tonelada de algodão que contraposto a sua leveza propôs o contraditório “sobre como as coisas mudam a partir de um ponto de vista.”

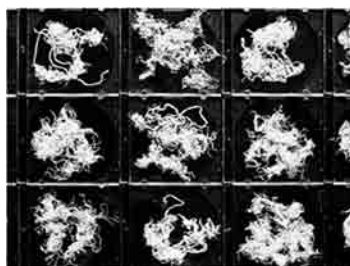


Figura 6 · "O céu aprisionado"(1995) exposto na exposição "Entrenuvens", 2013. Arquivo do artista.

Figura 7 · "Entrenuvens", Recife, 2013. Arquivo do Artista.

Figura 8 · Entrenuvens, Recife, 2013. Arquivo do Artista.

Figura 9 · Entrenuvens, Recife, 2013. Arquivo do artista.

(In) Conclusões

As palavras são a matéria prima da arte poesia. Me apropriei e parafraseei os versos do mestre Pessoa, a partir da minha leitura peculiar e tomo a liberdade de expressar o que meu olhar-sentir capta sobre o artista, Alcindo, e o que sua obra suscita em mim:

"Alcindo sente tudo de todas as maneiras e vive tudo de todos os lados, é a mesma coisa de todos os modos possíveis e ao mesmo tempo. Realiza em si toda a humanidade de todos os momentos. Multiplicou-se para se sentir, para se sentir precisou sentir tudo. Transbordou, não fez senão extravasar-se. Sente na sua cabeça a velocidade do giro da terra. Faz-se levantar-se mil vezes e dirigi-se para o abstrato. Resolve a inquietação dessa equação prolixa. Cavalgada energética por dentro de todas as energias. Cavalgada explosiva, explodida como uma bomba que rebenta. Cada vez mais depressa, cada vez mais com o espírito adiante do corpo. Adiante da própria ideia veloz do corpo projetado. Com todos os seus sentidos em ebulição, com todos os seus poros em fumo. Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha." (Pessoa, 1999:92)

Ele é um artista e ser humano crítico, responsável, coerente e consciente

de sua existência, não apenas coloca o dedo na ferida mas a trata e as cura. É um cocriador (Laszlo, 2008) do seu planeta, por ressignificar a matéria, os objetos esquecidos, perdidos, abandonados, esquecidos, descartados, em prol da conservação, preservação, valorização, renovação, transformação, reaproveitamento, reutilização, vitalização, pela memória e eternização. Portanto, contraponto em nossa cultura aos que elegeram o descartável e o imemorable. Para isso sua ação artística é ousada, corajosa, estética e ética. O resultado da fruição com suas obras é a expansão da percepção humana, cuja limitação é propulsora das crises atuais. É preciso ressignificar, para isso, como faz o artista e disse o poeta: “(...) Pedras no caminho? Guardo todas, um dia vou construir um castelo.”

Referências

- Cagliardi, Caio (2006). *Pessoa: poemas completos de Alberto Caetano*. São Paulo: Hedra. ISBN 978-85-7715-014-4.
- D'Ambrosio, Oscar (2009). *O acumulador de imagens*. São Paulo: UNESP Cência. Outubro/2009. [Consult. 2014-01-22] Disponível em http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unespciencia/acervo/02/arte.
- Laszlo, Ervin & Currihan, Jude (2008). *COSMOS: Unindo ciência e espiritualidade para um novo entendimento do universo e de nós mesmos*. São Paulo: Cultrix. ISBN 978-85-316-1106-3.
- Miller, Henry (1974). *Trópico de Capricórnio*. São Paulo: IBRASA.
- Moreira Filho, Alcindo (1995). *Etnovisualidades*. Catálogo. São Paulo: Bienal de Santos.
- Moreira Filho, Alcindo (1998). *Paulistas na Paulista*. Catálogo. São Paulo.
- Moreira Filho, Alcindo (2013). *Entrenuvens*. Catálogo. Recife: Caixa Cultural do Recife.
- Pessoa, Fernando (2002). *Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessoa, Fernando / Álvaro Campos (1999). *"Passagem das horas" in Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- Soares, Aldo & Dubas, Laurence Sarah (2010). *Desassossego: Lisboa e Pessoa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN978-85-616735-80-0.

O "Eu" e o "Outro" nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach

The "I" and the "Other" on the portraits and self-portraits of Cris Bierrenbach

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual na área de fotografia. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico, UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA, UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (IA, UFRGS). Professora universitária (Fabico, UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação Social. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Floresta, Porto Alegre — RS, CEP 90035-006, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho fotográfico da artista brasileira Cris Bierrenbach, cujos trabalhos "Auto-retrato"(2003) e "Sem Nome" (2003) serão analisados. A artista realiza retratos e autorretratos através do processo fotográfico histórico do daguerreótipo para propor uma nova maneira do espectador "se ver" na obra, incorporando-se a esta. **Palavras chave:** Cris Bierrenbach / fotografia / daguerreótipo / retrato / autorretrato.

Abstract: *This paper presents the photographic work of Brazilian artist Cris Bierrenbach whose works "Auto-retrato" (2003) e "Sem Nome" (2003) will be analyzed. The artist presents portraits and self-portraits through the historical photographic process known as daguerreotype and suggests a new approach for the spectator "to see himself" in the work of art, becoming part of it.* **Keywords:** *Cris Bierrenbach / photography / daguerreotype / portrait / self-portrait.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964), que desde a década de 90 exerce atividades artísticas ligadas à fotografia, a ilustração e a curta e longa metragens. Suas séries fotográficas abordam retratos, autorretratos e partes do corpo dentro de uma vasta produção artística, e, parte dessa produção, através de processos tradicionais, experimentais ou históricos da fotografia.

Em 2004 recebe o Prêmio Porto Seguro Pesquisas Contemporâneas em São Paulo (por trabalhos em daguerreótipos) e, em 2005, é lançado livro de seu trabalho na coleção *Fotoportátil* da editora Cosac Naify. A artista expõe regularmente no Brasil e no exterior. Seu trabalho integra coleções, dentre elas a do MASP/Pirelli, Gilberto Chateaubriant e da *Maison Européenne de la Photographie*, por exemplo. Ela também foi repórter fotográfica do Jornal Folha de São Paulo e da Revista da Folha do mesmo jornal. Colabora como fotógrafa e ilustradora de várias publicações brasileiras como as revistas Elle, Marie Claire, Veja, Uma, Vogue, Republica, Capricho e outras.

Pretende-se abordar através do artigo uma determinada parte de sua produção, exemplificada através dos trabalhos “Auto-retrato” (2003) e “Sem nome” (2003). As duas séries utilizam-se de uma técnica fotográfica histórica denominada daguerreótipo (de 1839). Importante para compreender sua obra, e em particular estas duas séries, foram as consultas ao site pessoal da artista e à tese de Maria Paula Palhares Fernandes sobre cadernos de artistas e seu capítulo três (sobre Cris Bierrenbach), assim como os anexos com sua biografia e entrevista.

Percebe-se como uma das estratégias dentro da arte contemporânea a retomada do fazer de processos fotográficos históricos como o daguerreótipo, papel salgado, *photogenic drawing*, cianótipos, goma bicromatada, albumen, *ambrotypes* e *tintypes*. Como aponta Charlotte Cotton (2010: 206) alguns artistas as utilizam “para retornar à primitiva magia alquímica da fotografia em registrar coisas vivas”. O termo também foi usado na exposição “Alchemy” (2006, Londres). Para a curadora a palavra “Alquimia” expressa o desejo de alguns fotógrafos, aí podemos também incluir Cris Bierrenbach, de explorar :

‘percepção’ e ‘fenômeno’, particularmente espaço, tempo, luz, reação química, o trabalho dos materiais e a transformação das substâncias. Esta exploração modifica o papel do artista e a natureza da atividade artística. Antes de ser um criador de representações do mundo exterior, o artista se torna um ‘cientista estético’, experimentando (e também colaborando) com materiais e processos em ordem de ver o que acontece. O ‘resultado’ dessas experimentações revelam uma dimensão estética para o mundo físico que define novas visualizações espaciais e fenômenos temporais.

Por sua vez, esses fenômenos são transformados através do uso de metáforas ou alegorias para sugerir novas formas de experienciar e interagir com o mundo. (Barron; Douglas, 2006: 8).

Neste sentido, os trabalhos analisados no presente texto vão propor uma antiga maneira de fotografar, porém, ao inseri-lo no contexto contemporâneo com sua função artística, permite uma forma nova de experienciar e interagir com o mundo e com a obra artística, como veremos adiante. Em depoimento a própria artista (Bierrenbach, 2010) afirma que:

[...]a fotografia para mim vai ser um lugar de erro, de experimentação, [...], comecei a pensar a fotografia dessa outra maneira, vai ser meu canto de arriscar, eu vou experimentar e vou pensar ao contrário do que eu deveria pensar. Se isso tem ser feito assim, então, porque não poderia ser feito de um outro jeito, e que resultado isso vai me dar.

Sobre os processos de trabalho de Cris Bierrenbach veremos a seguir.

1. Sobre o processo de trabalho

Para Cris Bierrenbach trabalhar com daguerreótipos “é muito trabalhoso”, mas também “é muito gratificante e muito especial” (Fernandes, 2009: 251). Entre suas particulares há o fato de não ser reproduzível — não permite a reprodução negativa-positiva de outros processos. Portanto, cada exemplar é único. Daguerre afirmava (Trachtenberg, 1980: 12), que o processo era muito “simples”; sabemos, no entanto, que dentro de nossa era virtual, vemos com outros olhos a retomada de químicos tóxicos (como o mercúrio, que faz parte do processo) e a grande quantidade de etapas de trabalho — polimento das chapas, revestimento com sais de iodo, captura da imagem e demais procedimentos laboratoriais: revelação, interrupção, fixação, lavagem, selagem, secagem. Lembrando que o acondicionamento correto da placa permitirá sua durabilidade e esta é tão importante quanto outras etapas e deve ser feita pelo fotógrafo. Realmente é muito trabalhoso, como afirma a artista, e arriscado à saúde.

O daguerreótipo produz uma imagem numa chapa de cobre recoberta de prata. Esta chapa é polida durante o processamento de forma a se tornar um espelho. Assim, o espectador da fotografia, ao olhar a imagem contida no daguerreótipo também se vê refletido nele. É um “espelho com memória” como diria Oliver Wendell Holmes em 1861 (Fontcuberta, 2004: 38-39), que devem ser vistos a um determinado ângulo. A artista aponta também que o fato de ser reflexivo

cria “uma espécie de mostrar e esconder a imagem” (Fernandes, 2009: 248).

Desta forma podemos afirmar que neste tipo de fotografia encerram-se duas realidades: uma do passado, imóvel (aquele que foi retratado — o outro) e uma outra realidade, sempre mutável e presente (do observador [o eu] que olha para o retrato ou o daguerreótipo e se vê refletido na superfície polida). Como diferencia Stoichita (1999: 31) há uma diferença entre os conceitos de “Mirror Stage” — reconhecimento do “Eu” — e “Shadow Stage”, o reconhecimento do “Outro”. Os daguerreótipos de Cris Bierrenbach contêm os dois estágios propostos por Stoichita.

2. As séries fotográficas “Auto-retrato” e “Sem nome”

É possível problematizarmos sua relação com o retrato e o autorretrato e ao mesmo tempo refletimos sobre o uso de um processo histórico na produção contemporânea artística nas séries a serem analisadas.

Na primeira série fotográfica “Auto-retrato” (Figura 1) os daguerreótipos são de bonecas fotografadas com iluminação unilateral. As bonecas, além de brinquedos, são representativas do corpo feminino idealizado e infantilizado. Ao contrário do que poderia se esperar pelo nome da série — esta não é a apresentação da artista — mas sim de todas as mulheres em nossa sociedade atual. A iluminação lateral cria sombras profundas em uma parte da imagem. É como uma volta ao passado através do processo, e volta à infância da artista ao registrar objetos que fazem parte do universo infantil. Esse imaginário, porém, vem iluminado de forma a deixar boa parte da imagem escura e muito contrastada resultando em uma legibilidade do rosto comprometida. A parte escura da imagem também funcionará como o espelho que refletirá a imagem do espectador. A imagem final é parte boneca e parte daquele que olha a imagem.

Tal estratégia é reforçada quando a artista pinta de preto a parede oposta da galeria. Assim, a imagem vai se apresentar em positivo. Outra estratégia da artista é a colocação dos trabalhos de forma a coincidir a altura do rosto do espectador na mesma altura dos rostos dos retratos. Nos daguerreótipos do século XIX a imagem era colocada em uma caixa fechada, que ao abri-la, já criava o anteparo para a imagem ser visualizada em positivo. A artista os apresenta sem moldura para que o espelhamento se dê de maneira plena.

Em “Sem nome” (Figura 2) temos três imagens da própria artista em contrapartida. Podemos constatar que desde o próprio nome dos trabalhos — que joga com o fato do autorretrato não ser da artista, e seu autorretrato ser denominado “Sem Nome”, as idéias do “Eu” e do “Outro” estão presentes. Da mesma forma, o uso do daguerreótipo e sua superfície refletora também permite a

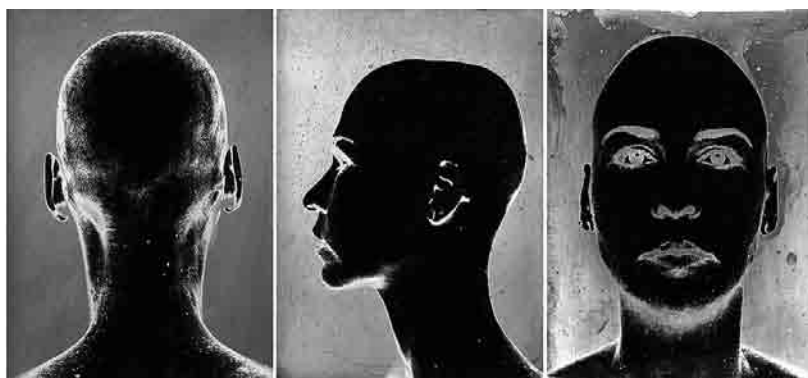


Figura 1 - Cris Bierrenbach (2003); *Auto Retrato*, daguerreótipo, 18 x 13 cm. Fonte: cedidas pela artista Cris Bierrenbach.

Figura 2 - Cris Bierrenbach (2003); *Sem Nome*, daguerreótipo, 25 x 19 cm. Fonte: cedidas pela artista Cris Bierrenbach.

cada imagem conter o “Outro” (as bonecas e a artista) e o “Eu” (o observador).

As fotografias analisadas trazem em si a noção do “duplo” e da “duplicação”. Nestas fotografias estes conceitos se veem potencializados de uma forma não tradicional, uma vez que os daguerreótipos em sua essência são ao mesmo tempo positivos (diante de um anteparo preto) e negativos (diante de um anteparo branco) e não permitem duplicação (como num processo negativo/positivo). E as sombras (Figura 1), que dominam esta série, podem também ser entendidas como o “duplo”. Devido à escuridão não sabemos onde ela se projeta, mas ela está lá em latência.

Na Figura 2 o retrato da artista é um tríptico: de costas, de lado e de frente com a cabeça raspada. A cabeça vista por trás, nos permite visualizarmos sua nuca — não há um reconhecimento imediato do retratado. O rosto lateralmente fotografado nos leva ao uso do “Physionotrace” — comum antes do advento da fotografia, que através de um sistema mecânico traçava sobre uma chapa de cobre o retrato. O rosto de frente nos remete as fotografias de identificação, comuns aos registros de identidade. Como escreve Tagg (1988: 41), o retrato foi rapidamente popularizado pelo daguerreótipo, quinze dias após o anúncio do processo de Daguerre em Paris, já haviam “pessoas em todos os quarteirões realizando retratos”. A série é realizada após o vídeo “Identidade” (2003), em que artista corta o cabelo diante da câmera. Ela “desenvolve um processo de desconstrução da imagem social aceitável, reduzindo sua própria imagem à do sujeito sem identidade e desprovido de feminilidade” (Fernandes, 2009: 185). Bem a propósito do título: “Sem Nome”.

Conclusão

Os trabalhos de Cris Bierrenbach analisados neste artigo propõe uma antiga maneira de fotografar, através de um processo fotográfico histórico, o daguerretótipo, e a sua inserção no contexto artístico contemporâneo. A artista permite ao espectador da obra uma nova forma de experimentar e interagir com estas fotografias. O uso das chapas espelhadas do daguerreótipo inclui o espectador em suas imagens propositalmente, através de várias estratégias de finalização dos daguerreótipos e de preparação da galeria de arte, trazendo o “outro” para dentro de seu trabalho.

A artista também nos guia a um passeio pela própria história do daguerreótipo ao fazer as duas séries. Seu uso do processo, enquadramentos e poses permitem revisitar essa história. Diferentemente do usos e funções do retrato no século XIX, a artista nos oferece outro tipo de imagem: da identidade pessoal e feminina na contemporaneidade. Tal feito problematiza e enriquece o uso do retrato e do autorretrato dentro das práticas artísticas contemporâneas.

Referências

- Bierrenbach, Cris (2003) *Auto Retrato*. [Consult. 20131227] Fotografia. Disponível em <URL: <http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/sem-nome/>>.
- Bierrenbach, Cris (2010) *Entrevista com Cris Bierrenbach e Marcelo Zocchio*. [Consult. 20140113] Vídeo. Disponível em <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y/>>.
- Bierrenbach, Cris (2003) *Sem Nome*. [Consult. 20131227] Fotografia. Disponível em <URL: <http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/sem-nome/>>.
- Cotton, Charlotte (2010) *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-243-2
- Barron, Katy; Douglas, Anna (2006). *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography*. Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6
- Daguerre, Louis Jacques Mandé. *Daguerreotype*. In: Trachtenberg, Alan (1980) *Classic Essays on Photoghaphy*. New Haven: Leete's Island Books, Inc. ISBN: 0-918172-08-X
- Fernandes, Maria Paula Palhares (2009) *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas*. 266 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Fontcuberta, Joan (2004) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1480-7
- Stoichita, Victor I. (1999) *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books Ltd. ISBN: 1-86189-000-1
- Tagg, John (1993) *The Burden of Representation: essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-2405-4

A poética da imagem em Joana Rêgo

Image poetics at Joana Rêgo

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) (1996); Mestrado em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (2007).

AFILIAÇÃO: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Centro de Investigação e Arquitectura Urbanismo e Design (CIAUD). E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo: Na análise das pinturas de Joana Rego, não tento fazer uma tradução linear, mas sim experimentar uma experiência fenomenológica. Na poesia, por um lado, omito-se informação superficial, fazendo ligações entre ideias, de tal modo subtis e sintéticas, que nos levam a suspender a memória, a razão e pensamento. O que proporciona uma repercussão subliminar sobre a nossa alma. Uma tal repercussão que significa um contágio de sentidos/sentimentos que nos transformam em poetas em potência.

Palavras chave: imagem / poesia / fenomenologia / alma.

Abstract: *In my approach of Joana Rêgos's painting, I don't want to do a linear translate, but I try a phenomenological experience. On the poetry the superficial information is omitted and we can make connections between ideas in such a subtle and synthetic manner that lead us to suspend memory, reason and thought. It establishes a subliminal effect on our soul. And this effect means a contagion of senses / feelings that make us poets in potency.*

Keywords: *image / poetry / phenomenology / soul.*



Figura 1 · Joana Rêgo "Poetics of Space" de 2013, acrílico s/ MDF, medidas variáveis.

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria experiência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos e ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser (Bachelard, 2005: 7).

A imagem poética, segundo Bachelard, não está sujeita a um impulso e não é um eco do passado, dado nos lançar para a experiência fenomenológica. Esta perspetiva relaciona-se com a sua ideia de que a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio e tem origem numa ontologia direta do fenómeno único de a perceber sentindo-a. O que quer dizer que a imagem faz emergir da alma sentidos e sentimentos a que damos *a posteriori* sentidos e significados. A imagem não é o efeito de um instinto, mas de uma manifestação natural do Ser Humano no seu limiar mais etéreo, não do seu eu autobiográfico nem do seu memorial histórico. Diria que a imagem poética é uma verdade incorpórea cuja vida é intemporal, porque pertencente só a este momento. Ela só nos seduz se a despirmos da razão e da lógica. Portanto, não “penso, logo existo”, não “sinto, logo existo”, mas sim, experimento a alma, logo existo — experimento a essência da alma, sinto a liberdade do ser, logo existo.

A poética da imagem não coincide necessariamente com uma perspetiva surrealista, embora possa ser onírica. A imagem está carregada de sentidos que alimentam a potencialidade de interpretações e, por consequência, uma

flutuação de ideias sugestivas, ao contrário da canalização biunívoca de informações literais e universais, ou unívoca como acontece no caso extremo da leitura dos sinais de trânsito.

A poética não veicula conteúdos (afetuosos), desperta-os, porque eles estão em nós, latentes e com energia para reconciliarem o inconsciente oprimido e oculto com a consciência racional e manifesta. Com isto não afirmo que o poeta, da palavra ou da imagem, nos transmita o seu passado ou desperte o nosso passado, através das imagens (no sentido lato); quero dizer que o poeta faz excitar a nossa vontade de viver, contagiando-nos a vida através do desenvolvimento das suas raízes. O que passa, não pela restauração e aferição de memórias concretas mas, por atualização de indícios memórias através da sua harmonização afetiva. Ou seja, mais do que, mas também, intersubjetividade, há, a referida por Bachelard (2005), transubjetividade. É a ativação da alma e, esta, a ativação do amor.

A imagem pode criar uma poética ao seu redor, permitindo-nos entrar num contexto subliminar e contagiante, ao nível de afetos, ideias e conceitos latentes ou suas relações divergentes ou convergentes. Mas, verbalizar uma sua interpretação pode ser aleatório, arbitrário, dado ser muito circunstancial e eventualmente muito distante do que sentia e pensava latentemente o autor. Verbalizar essa envolvimento poética onde somos capturados significa mais, dentro das amarras da inevitável razão a que nos obrigam as palavras, transmitir a energia que a linguagem veicula por entre uma relação sistémica de sentidos latentes e profundos.

Focando-nos na obra de Joana Rêgo, deparamo-nos com imagens às quais ela associa palavras ou frases, cuja ligação não é literal mas sim simbólica. Esta ambiguidade torna-se, não inquietante mas sim, estimulante. Pois somos induzidos, primeiro a criar um vazio, desconstruindo pensamentos estabelecidos, e depois a procurar afetos entre a imagem e o discurso verbal, de que resultam significados implícitos, ou seja, sentidos que interiorizamos e consciencializamos no fenómeno de receção destas obras. Com os afetos somos conduzidos a sentidos mais profundos do que a superficialidade da literalidade. O que não impede que por vezes cheguemos aos mesmos resultados significativos, que uns ou outros atribuem às imagens; mas isso não é o importante; o importante é o caminho de movimentação interna que cada um faz perante o trajeto oscilante entre a imagem e a(s) palavra(s), pois é aí que nos despimos dos preconceitos e ideias predefinidas (Figura 1, Figura 2).

A associação das palavras às imagens é um ato poético, e não é uma legenda, pois Joana Rêgo torna imprevisível a palavra, e com esta

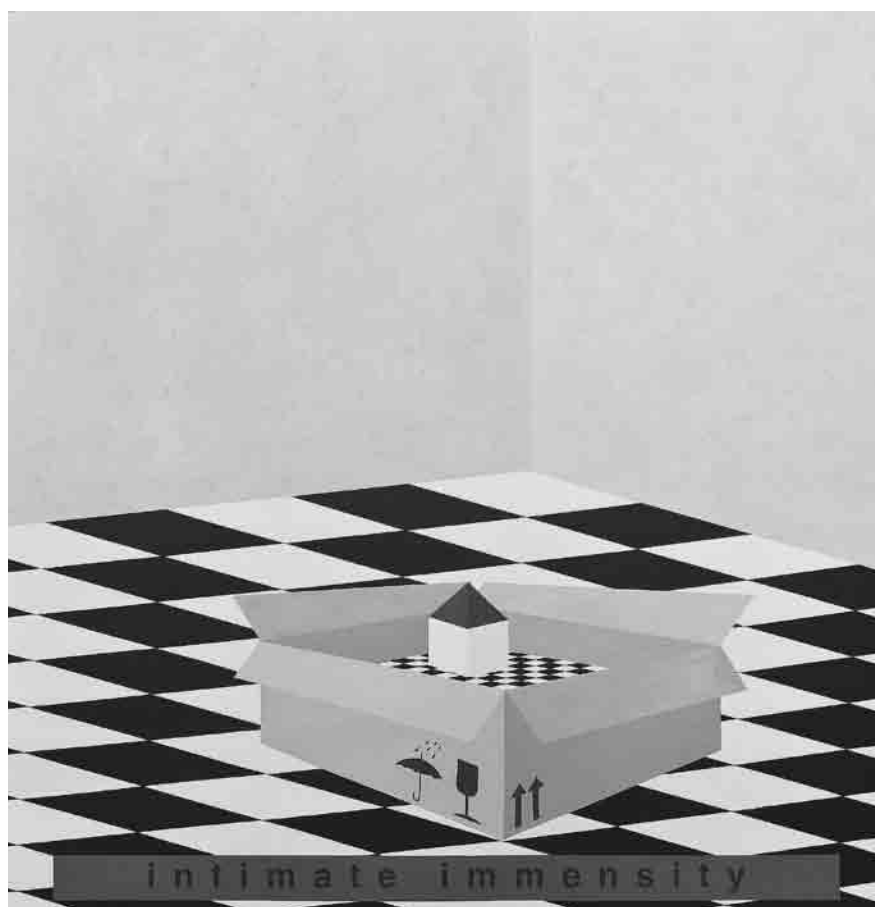


Figura 2 · Joana Rêgo "Intimate Immensity",
2011/ 2012, acrílico s/ tela 160 x 160 cm

imprevisibilidade permite(-nos), evocando Bachelard, a “aprendizagem da liberdade.” Não o faz de um modo humorístico como Marcel Duchamp, fá-lo de modo subtil e seduzido pelos afetos de associação das coisas, mesmo que tudo isso se estruture em projetos ricos em intelectualidade, ao contrário da, aparente, arbitrariedade do expressionismo abstrato, por exemplo, de Jackson Pollock.

Seria frio e cru estipular relações entre imagens e palavras, se, mesmo sendo metafóricas, esses dois elementos, o visual e o verbal, não tivessem uma estética inerente. E a estética não significa coisas; aprecia-se. Tanto a imagem como a palavra são portadoras de uma estética potencial que se atualiza no fenómeno relacional entre elas. Isto é, a estética revela-se. Digo estética, e não beleza, pois, muito embora as imagens sejam belas, a inter-relação, de que somos espectadores e fonte, ultrapassa a harmonia formal para se transformar numa estética sublime e afetiva, numa estética de fenómeno — num sentido em que a imagem “atinge as profundezas antes de emocionar a superfície” (Bachelard: 7); em que as profundezas são a harmonia do inconsciente na relação com o consciente, e a superfície a matéria que exerce uma alteração do nosso organismo por via da percepção dos sentidos.

A poesia exige que nos dirijamos ao subconsciente, que percamos a estabilidade e o conforto da racionalidade. A poesia estimula o movimento das memórias mais recônditas e as ideias mais consensuais. Isso acontece sem sabermos, mas sentindo, por vezes fugazmente, uma instabilidade, que agradecemos e que nos torna mais felizes, porque mais despertos. O que nos conduz para a perspectiva da Fenomenologia da Imaginação, que, segundo Bachelard (2005: 2), seria “um estudo do fenómeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.” Nesta ótica, quando se fala em memórias, não me refiro a conteúdos concretos, mas a energias anímicas, as do coração, as do amor. Este sentimento não é algo do passado que se recorde, é algo do presente; pelo que a imagem poética que o desperte não é um eco do passado, mas sim um indício do presente. O presente passou a passado neste preciso momento. Entende-se, portanto, que a imagem poética seja, segundo Bachelard (2005), o produto mais fugaz da consciência. Fugaz mas que acorda a intemporalidade do amor-à-vida (Figura 3).

Por vezes, a palavra ou pequena frase, que Joana Rêgo aplica como âncora para as imagens (que flutuam livremente, talvez demasiado livremente, daí que recorra ao discurso verbal), conduz-nos para uma reflexão, para um alerta, para uma abertura ao entendimento das coisas. Uma reflexão emocionada, sem conteúdo e intuitiva. Induz-nos à intuição tácita de coisas como: o tempo,

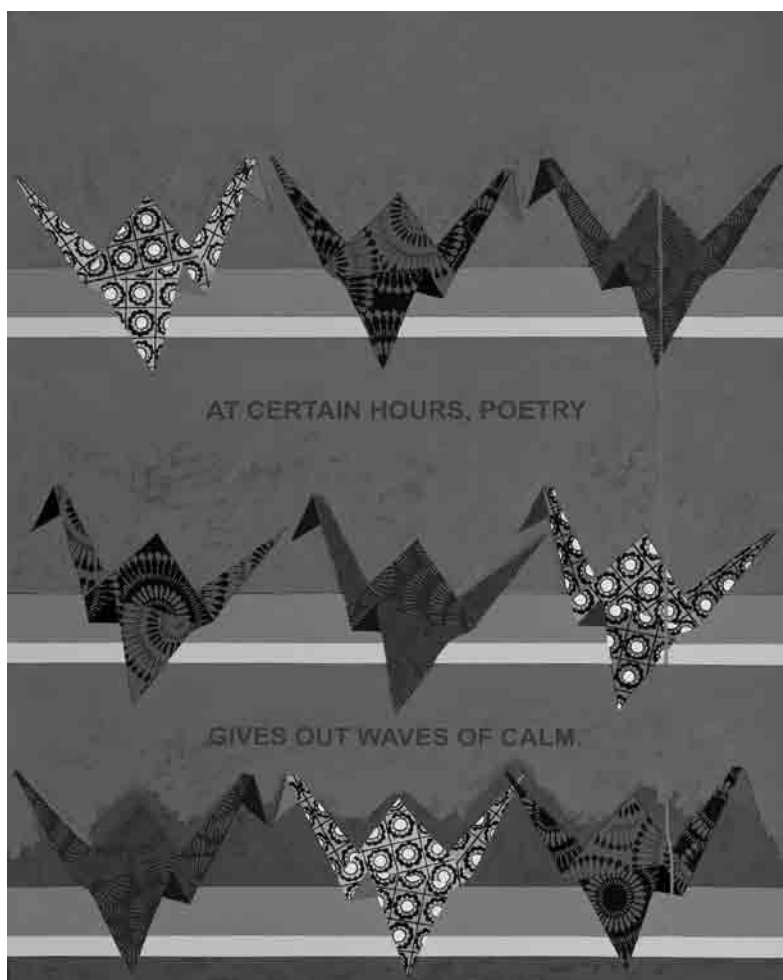


Figura 3 · Joana Rêgo "Poetry"
100 x 80 cm acrílico s/tela 2013.



Figura 4 · Joana Rêgo "Roundness"
100 × 80 cm acrílico s/tela 2013.

Figura 5 · Joana Rêgo "Impermanence"
100 × 80 cm acrílico s/tela 2013



o eu, o sentimento. A imagem, como as palavras, nesta poética, não são objetos nem substitutos dos objetos; são o que proporcionam a saída para a conscientização dos afetos que temos em relação a objetos internos. Trata-se de uma experiência que as crianças têm naturalmente e que nós procuramos insaciavelmente, pois a atração pela transparência dos afetos que fluem quase incondicionalmente na criança é uma fonte da poética das imagens. Pela mesma razão, Bachelard (2005: 4) diz que a expressão da imagem é uma linguagem de criança, que não necessita de “saber.”

O último projeto que Joana Rêgo apresentou intitulou-se “A poética do espaço”, pois esta obra de Gaston Bachelard foi determinante para encontrar e desenvolver este caminho, como alega a autora. Talvez este caminho pela poesia, usando um diálogo entre a imagem e a palavra, tenha sido a necessidade de um compromisso da sua alma, em que nos poemas se manifestam forças que não passam pelos circuitos do “saber” (Bachelard, 2005). Não que queira guardar para si a experiência, mas que talvez nos/lhe queira proporcionar a experiência em que “o poema nos toma por inteiro” (Bachelard, 2005: 7), transportando, altruisticamente, o observador para “a origem do ser falante” (idem, ibidem).

O perverso de tudo isto é o nosso impulso natural para decifrar as palavras dos outros, as imagens dos outros, os discursos dos outros, adulterando

a poética suspensão da razão no momento de experimentar as emoções. Se quiséssemos comunicar pelos interstícios das palavras, convocaríamos a nossa alma para criar imagens poéticas, porque encontraríamos o caminho mais curto de relação entre as coisas, nivelando as razões das coisas. Todavia, a nossa necessidade de comunicar para sermos compreendidos manifestamente, como que querendo a reversibilidade do nosso discurso para sentirmos que somos acolhidos pelo entendimento do Outro, caímos no impulso da palavra racional. O ideal seria, nesta minha abordagem, apresentar as minhas obras de arte como resposta às de Joana Rêgo. E aí, mais do que uma leitura ou interpretação, seguiria um caminho de comunhão com poética da imagem, com um outro estilo, com outras intenções, mas com um fim originário da expressão da alma. Também não farei a pausa que John Cage fez, mas calar-me-ei perante estas duas pinturas, tentando que cada espectador as veja, como eu o fiz, em silêncio (Figura 4, Figura 5).

Referências

Bachelard, G. (2005). *A Poética do espaço*.
São Paulo: Martins Fontes Editora.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da
Percepção*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes

Incursión en el mundo poético de Molinero Ayala

Foray into the poetic world of Molinero Ayala

MARTA AGUILAR MORENO*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Espanha, Artista visual. Doctora en Bellas Artes por la UCM. Docente e investigadora universitaria.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM). Greco, 2 Ciudad Universitaria, 28040 — Madrid, Espanha. E-mail: maraguil@art.ucm.es

Resumen: La trayectoria vital e intelectual de Molinero Ayala nos incita a pensar, sentir y mirar la naturaleza a través de su particular mundo poético. Creador de una complicidad excepcional, el dibujo es la herramienta de conocimiento y pensamiento con la que expresa todo género de sentimientos. Una declaración existencial, un contenedor de vivencias, la sustancia geográfica física y onírica que percibe el autor hacen que descubramos la naturaleza bajo el concepto de la figuración cultural mostrando una relación directa con la belleza de la forma y su esencia.

Palabras clave: Dibujo / naturaleza / imaginario poético / proceso creador.

Abstract: *The vital and intellectual career of Molinero Ayala urges us to think, feel and look at nature through their particular poetic world. Creator of a unique complicity, the drawing is the tool of knowledge and thought that expresses all kinds of feelings. We discover the nature under the concept of cultural representation, showing a direct relationship with the beauty of the form and its essence through an existential statement, a container of experiences, the geographical physical and dreamlike substance that the author perceives.*

Keywords: *Drawing, nature, poetical imaginary, creative process.*

Introducción

El protagonista se declara substancialmente observador del mundo exterior y el análisis se convierte en la razón de ser de sus obras. Es así como interpreta

configuraciones concretas transformándolas a partir de una disposición espacial, un acontecimiento, una emoción. Sin duda, en el proceso creador es donde reside la verdadera obra de arte. El espectador solo ve el resultado final, pero un largo recorrido perceptiblemente invisible hace que la naturaleza sea tangible y se descubra a través de las huellas de la construcción y deconstrucción de la forma, depurándose y quedando lo imprescindible. Ya decía el filósofo griego Epicuro que la naturaleza pone fácil el camino de la felicidad.

Francisco Molinero Ayala nace en Jaén en 1945. Forma parte de la generación de los ochenta donde encuentra su lugar entre la abstracción y la figuración. Como dato profesional destacaremos la combinación entre una comprometida existencia artística y su labor docente como Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

1. El imaginario poético

El dibujo es el medio ideal de reflexión para este artista. A través del revestimiento cultural de la naturaleza, entre la percepción estética y la vivencia moral, pensamos, sentimos y miramos. No necesariamente pintamos del natural, sino que el modelo nos hace pensar en él. Molinero Ayala considera "el dibujo como aquello que nos permite pensar y desarrollar ideas que se pueden materializar por otros medios, explorar lo que imaginamos, ordenar el pensamiento, hallando imágenes, ideas y sentimientos entrelazados."

Es así como el diálogo que establece el autor con la naturaleza nos remite a su propio imaginario, "...el proceso de razonamiento y lógica que me llevan de un lugar a otro se produce a través del dibujo..." lugares donde algunas constantes nos conducirán por los caminos de su paisaje vivido... el paisaje del alma.

Los surtidores de ramas, las quebradizas hojas, puertas que conducen a senderos luminosos, jardines sombríos y escondidos, el perfume del galán de noche al atardecer, las charlas bajo el ciruelo, la inmensidad del mar, lo infinito, el reflejo de la luna, el anochecer, los astros protectores, los silencios, el murmullo del agua, el movimiento y la quietud... El canto. La música.

Los evocadores títulos de sus obras nos sugieren esa ficción: *El viaje de un día; Envuelta sutilmente con color azafrán; El corazón se abandona; Pensamiento inviable; Saboreando la espera; Con aire ausente; Aprovechemos la oportunidad; A la luz del día; Sobre el césped cubierto de rocío; Nos detuvimos sin saber por qué; Después de haber cerrado la puerta; Planes juntos; Ya se quiere escapar la luna acompañándote en tu adiós...*

Debemos entender este imaginario poético como práctica íntima y autobiográfica donde el conocimiento y el análisis del referente, la búsqueda y el

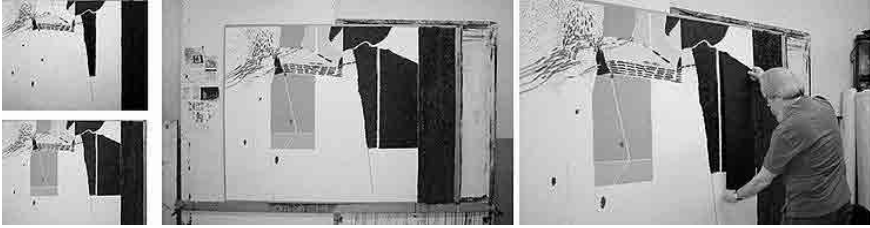


Figura 1 · Molinero Ayala. Dibujo sobre papel Ingres
100 × 70 cm. Fuente: Propia.

Figura 2 · Molinero Ayala. 27/06/2013. Dibujo sobre
papel Academia 1,40 × 1,95 cm. Fuente: Propia.

hallazgo, producen el nacimiento de imágenes según un movimiento experimental. "Surge al buscar lo que me gusta, lo que me atrae, lo que me imagino, lo que deseo y sobre todo lo que me voy encontrando" (Figura 1).

2. El proceso creador

El autor confirma que el dibujo es el instrumento más eficaz que ha encontrado para pasar de la idea a la consecución de una obra. Es sin duda, en Molinero Ayala, el proceso la verdadera obra de arte. La búsqueda, los tanteos, las rectificaciones, el encuentro, las indecisiones y los arrepentimientos como medio de actuación, son parte del proceso de conformación del proceso. La estratificación de las capas de actuación mediante tácticas de substracción, adición y superposición, las transparencias, las veladuras y el afán por interpretar la realidad hacen que el artista se enfrente con el mundo exterior desde su propio mundo interior.

A partir de una serie de vivencias se empieza a trabajar desde unos determinados planteamientos. El azar, una mancha liberada, la casualidad se conduce con un sentido hacia el razonamiento. Se ordena la superficie, una serie de elementos participan en un juego dialéctico organizado estableciéndose una relación entre ellos. La comunicación entre las formas se inicia con un punto de lectura que invita a acercarse y transitar por los espacios que han sido ordenados en la superficie. El interés por la geometría y lo arquitectónico muestran un orden constructivo y armónico que facilita el recorrido visual (Figura 2).

Un gesto impulsivo, apasionado y a la vez rítmico, acompasado, genera un conjunto de pulsaciones llenas de sentimientos y sensaciones que confluyen sobre el papel o el lienzo a partir de un orden previamente establecido. La emoción con que se genera el dibujo va acompañada de una melodía, como si de un procedimiento musical se tratase, que se desliza por la superficie; añadiremos que estamos ante un artista que crea con los sentidos. En todas las obras del autor, el ritmo musical adquiere un protagonismo considerable creándose un paralelismo entre la música y la pintura; los silencios, las pausas, los ritmos que se quiebran, las vibraciones, son sugerencias caligráficas, gestuales, líricas con un determinado color, con una forma y una significación dilucidadas en función de la emoción (Figura 3).

Seguramente las vibraciones producidas por mí cuando dibujo son una necesidad. Una necesidad de resolver con cierta premura la distribución de los espacios y generar los ritmos que me permite transitar con libertad por la superficie del soporte. Es verdad que no me distancio mucho de lo que suele ser mi comportamiento ante la vida. Son los puntos que necesito para que yo pueda tener movilidad e ilusión (Molinero Ayala, 25/06/2013).

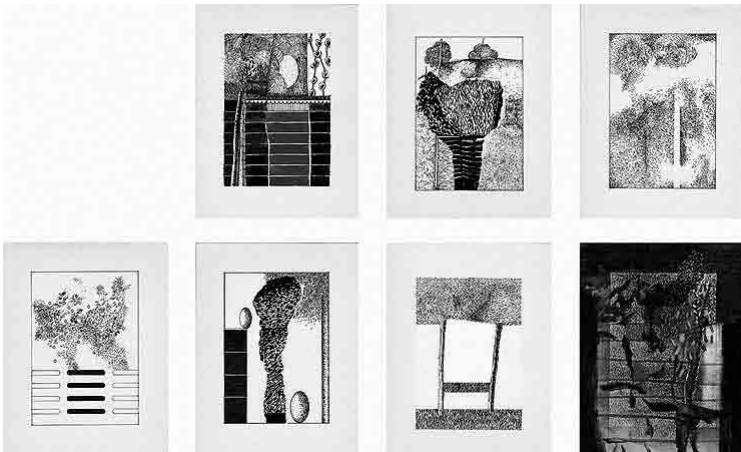
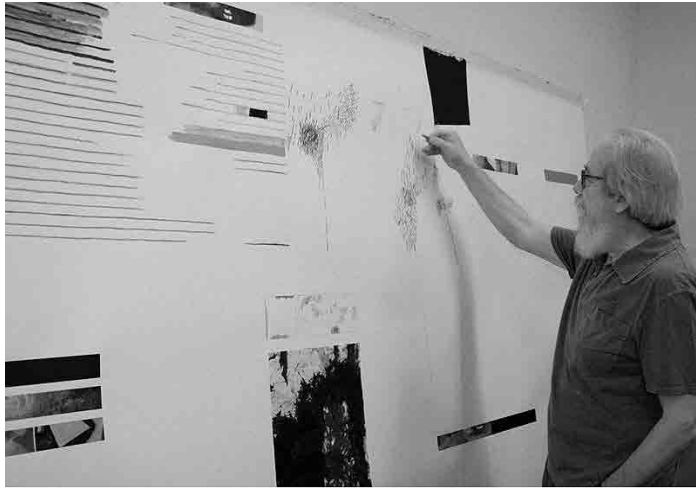


Figura 3 · Molinero Ayala. 27/06/2013. Dibujo sobre papel Academia 1,60 x 2,50 cm. Fuente: Propia

Figura 4 · Molinero Ayala. *Macrococosmos*, 2012. Libro de artista. Fuente: Propia



Figura 5 · Molinero Ayala. Proceso creador 3.
27/06/2013 Fuente: Propia

La reiteración del gesto y el trazo de forma intuitiva, el fluir de los elementos naturales de manera instintiva, el verdadero acto de dibujar, propone despojarse de una serie de hábitos adquiridos con la intención de sintetizar, esquematizar, extenderse, expandirse. Según John Berger

Cualquier contorno fijo en la naturaleza es arbitrario y pasajero. Lo que está a cada lado intenta modificarlo, empujándolo o tirando de él. Lo que está a un lado del contorno tiene la lengua en la boca de lo que está al otro lado y viceversa. Dibujar, el reto que plantea el dibujo, es mostrar esto,... Si las líneas de un dibujo no transmiten este acoso, el dibujo no pasa de ser un mero signo. Las líneas de un signo son uniformes y regulares; las líneas de un dibujo son tensas y acosadas. Quien traza un signo repite un gesto habitual. Quien dibuja está solo en lo infinitamente extenso.” (Berger, 2012. “El cuaderno de Bento”, Alfaguara).

En los dibujos de Molinero Ayala se observa la capacidad de construcción partiendo de una gran economía de medios que sugieren conceptos complejos a través de elementos muy básicos.

Los bocetos, pequeños dibujos, también son parte integral del proceso creador; un lenguaje que no se agota esta fluyendo de manera incesante renovándose continuamente. La intención no es reproducirlos y escalarlos en un soporte mayor sino a modo de campo de experimentación, utilizarlos como vestigios de la creación. El interés por narrar historias le lleva a la ordenación de los elementos a modo de páginas siguiendo una estructura con un cierto orden interno dominando la lógica del sentido frente a la lógica de la mente. Nos dice el autor que “...en torno a cada uno de los dibujos nacen otros, se forma un campo de

analogías, simetrías y contraposiciones, que se ensamblan de manera inesperada y sugestiva”. La metodología organizativa mental que utiliza el autor para construir imágenes sugerentes, creando una comunicación entre lo anterior y lo siguiente, de lectura única, produce un recorrido, una recitación visual determinada (Figura 4).

3. El color como interpretación del espacio

Con motivo de la exposición realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1984, Kevin Power relata la trayectoria del autor en aquellos momentos: *“el lirismo sugerente del mundo de Molinero Ayala empieza a explorar sus propias estructuras internas, sus propios medios, sueños y hallazgos... Momento que se caracteriza por una pintura más suelta, más nerviosa rítmicamente viva, con rumbos inciertos y potencialmente sorprendentes.”* Los vigorosos colores utilizados en estos años podemos apreciarlos a lo largo de toda su carrera; pero según avance el tiempo irán transformándose en matices aterciopelados. La matización de los espacios se realiza a base de pequeños grafismos rítmicos encargados de texturizar las grandes formas zonales. El virtuosismo y la constancia inundan superficies enteras de tonos sugerentes que transcriben una forma (Figura 5).

Sin embargo, la obra más reciente refleja la madurez bajo la mirada del blanco. El blanco entendido como silencio, como tiempo, igual que en la música; en el dibujo ese tiempo es el encargado de marcar una lectura, de establecer la relación entre los elementos que han sido pensados siguiendo una determinada ordenación armónica.

A modo de conclusión

El dibujo nos permite, más que ninguna otra disciplina contemporánea, el acceso directo al universo particular de cada artista. En Molinero Ayala la conjugación de las distintas formas de concebir el dibujo, como línea, ordenación, contorno, grafismo, sutileza, grafía... forman una unidad conceptual, cada una con su autonomía pero guardando una relación con el total. El sustraerse de lo innecesario, quitarse ciertos registros ya aprendidos, estructurar a modo de parcelas sobre el soporte, ordenar visualmente y buscar la relación formal a través del ritmo y la composición, como si de una partitura musical se tratase, hacen del proceso una suerte de laboratorio personal donde se crea a través de la mente y su recorrido.

Referències

- Aliaga, Juan Vicente (1983) "Percepción y cromatismo en la pintura de Molinero Ayala". Consellería de Cultura, Generalitat Valenciana [cat.exp.]
- Bermúdez, Carmen (1976) Caja de Ahorros de Zamora [cat.exp.]
- Bonet, Juan Manuel (2006) "El temblor del mundo". Universidad de Jaén [cat.exp. *El mapa vivido*]
- García López, Segundo (1978) Caja de Ahorros de Granada [cat.exp.]
- Hierro, José (1973) Galería Delos, Murcia [cat.exp.]
- Palomo, Bernardo (2006) "La absoluta supremacía de la gran pintura". Ayuntamiento del Campello [cat.exp. *Después del Viaje*]
- Pérez Ortega, Manuel Urbano (1975) Casa de la Cultura, Jaén [cat.exp.]
- Pérez Ortega, Manuel Urbano (1990) "Ese museo vivo de la memoria". Excmo. Ayuntamiento de Úbeda, Jaén [cat.exp.]
- Power, Kevin (1984) "Molinero Ayala: *Intuición, Inteligencia y Azar*". Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid [cat.exp.]
- Power Kevin (1985) "Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre". Diputación de Jaén [cat.exp. Cota Cero+, 0,00]
- Power Kevin (1985) "El azul de Molinero Ayala". Galería 11, Alicante [cat.exp. ARCO 85]
- Power Kevin (1985) "Trabajando desde la Ventana". Museo de Salamanca [cat.exp.]
- Repringer, Mercedes (1991) "Las huellas de la pintura". Galería Conde Duque, Madrid [cat.exp.]
- Repringer, Mercedes (2002) "Bajo el techo transparente". Universidad de Alicante [cat.exp.]
- Ruiz, Andrés Enrique (1988) "Restaurar Jabalcuz". Diputación Provincial de Jaén [cat.exp.]
- Ruiz, Andrés Enrique (1989) "Restaurar Jabalcuz". Centro Cultural Fuente Ovejuna, Toulouse, Francia [cat.exp.]
- Ruiz, Andrés Enrique (1996) "Oficio y poesía". Galería Juan Gris, Madrid [cat.exp.]
- Sánchez Marín, Venancio (1972) Ateneo de Madrid [cat.exp.]

Arte e Gambiologia: um olhar sobre as dissidências artísticas na América Latina

Art and Gambiologia: a look at the artistic dissent in Latin America

VENISE PASCHOAL DE MELO* & LUCIANA MARTHA SILVEIRA**

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014..

*Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Especialização em Imagem e Som, Mestrado Estudos de Linguagens (UFMS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS); Centro de Ciências Humanas e Sociais; Curso de Graduação em Artes Visuais. Unidade VIII/Morenão - Cidade Universitária — CEP 79070-900, Campo Grande — MS, Brasil, E-mail: venisemelo@gmail.com

**Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Doutorado em Comunicação e Semiótica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Campus Curitiba — Sede Central — Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a associação entre conceitos idealizados pelas teorias dos Estudos Culturais na América Latina com a produção artística realizada pelo Coletivo Gambiólogos, grupo da cidade de Belo Horizonte — MG/Brasil, o qual apresenta um engajamento em prol da reflexão e da transformação da sociedade tecnológica, na busca prática de novos caminhos, através da resistência e da dissidência artística como uma forma possível para repensar o mundo contemporâneo.

Palavras chave: arte / Coletivo Gambiólogos / Estudos Culturais / América Latina / tecnologia.

Abstract: *This paper presents the combination of concepts idealized theories of Cultural Studies in Latin America with the artistic production undertaken by Gambiólogos Collective, a group of the city of Belo Horizonte — MG / Brazil, which has a commitment towards reflection and transformation of society technology in practice search for new paths through the resistance and artistic dissent as a way to rethink the contemporary world.*

Keywords: *Art / Gambiólogos Collective / Cultural Studies / Latin America / technology.*

Introdução

Com o interesse em pensar criticamente a respeito dos processos de globalização e hegemonia cultural, em especial sobre os rumos que a arte vem traçando no momento contemporâneo, propomos apresentar similaridades na associação entre as teorias pautadas na corrente dos Estudos Culturais Latino-americanos e os princípios conceituais e estéticos observados na produção artística brasileira executada por um grupo de artistas denominado Coletivo Gambiólogos. Deste modo, dispomos nosso conteúdo e experiência artística, cercados das ideias explanadas pelos autores Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini, para analisarmos de modo breve as produções desenvolvidas pelo referido grupo, que possui a tendência em buscar ações de resistência ao panorama cultural e artístico, apresentados como consequência dos aspectos de nossa modernidade.

Compreendendo que, alguns pontos fundamentais defendidos pelos autores em questão são analisar e compreender as transformações culturais da sociedade latino-americana nos tempos atuais, é através da ideia metafórica inserida na produção de novos mapas, tanto para a produção cultural como para a sua visualização, que ambos os pensadores expõem a necessidade da busca de novas direções e pensamentos para a realização de um novo panorama, novos caminhos para a produção artística e cultural, libertos dos processos impostos pela cultura dominante capitalista do século XXI.

Acreditando localizar evidências nas obras do coletivo brasileiro, determinados aspectos afirmados pelos referido autores, como importantes e fundamentais para a geração de uma nova trajetória para a arte, apresentamos uma breve associação destas bases teóricas e algumas obras para uma observação crítica.

1. Pensamentos Latino-americanos

Sabendo da importância dada aos aspectos históricos e locais, que ressaltam os valores da heterogeneidade e das diferenças culturais, os Estudos Culturais Latino-americanos questionam os modos de pesquisa que observam a partir das hierarquias e camadas, aquelas que distinguem as relações sociais e políticas, e ainda, evidenciam as oposições entre os aspectos de tradição e inovação, arte e cultura popular e cultura de massa. O que se propõe deste modo é a busca de um novo olhar e a observação de um “outro lugar”, assim como nos apontam os principais teóricos desta corrente, tais como Jesús Martín-Barbero e Canclini.

1.1 Os novos mapas de Jesús Martín-Barbero

O semiólogo e antropólogo espanhol, residente na Colômbia desde 1963, Jesús Martín-Barbero (2002) nos propõe a mudança nos modos de observação da arte, explicitando a necessidade de abandonar os moldes de análise do passado, o qual possui o olhar sob uma única perspectiva ou lógica — disciplinar e estanque — para em contrapartida caminharmos em direção a outro tipo de observação: a utilização dos recursos do “agora”, do tempo presente, nos modos interdisciplinares.

O conceito deste teórico, resumidamente, propõe a construção de uma nova prática, onde a ação do sujeito é fundamental para a reestruturação de uma nova ambiência social e cultural. Utilizando a metáfora teórica do Mapa Noturno para a compreensão das transformações contemporâneas, discursa a respeito da criação de novos mapas, com entrelaçamentos mutáveis e características fluidas, livres e que não representem fronteiras.

É neste ponto de vista que o semiólogo nos mostra a análise da trama comunicativa da revolução tecnológica, aquela que introduz em nossas sociedades um novo modo de relação entre os processos simbólicos, que veem constituindo o cultural e as novas formas de produção e distribuição dos bens e serviços. Trama esta que des-localiza os saberes, borra as fronteiras entre a razão e a imaginação, o saber e a informação, a natureza e o artifício, a arte e a ciência, o saber perito e a experiência profana.

De forma geral, nos é mostrado a **suma importância da reflexão crítica sobre o novo lugar da cultura na sociedade**, quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser instrumental para se converter em estrutural, onde a tecnologia remete não às novas máquinas ou aparelhos, mas aos novos modos de percepção e linguagem, de novas sensibilidades e escritas.

1.2 As dissidências artísticas de Néstor García Canclini

O antropólogo argentino Néstor García Canclini também considera fundamental a percepção da quebra de fronteiras entre as relações sociais, econômicas, políticas e midiáticas. Direciona um pensamento crítico para as transformações da sociedade contemporânea, especialmente para os aspectos de superficialidade, efemeridade e gratuidade, inseridos nos processos artísticos atuais, para os quais aponta também a urgência de novos olhares.

Neste ponto de vista, para Canclini (2012), a arte ainda é **regida sob os princípios normativos** os quais a contemporaneidade não compartilha mais, com isso diversos discursos preocupados com os aspectos de institucionalização e validação já não são fundamentais. O que importa neste instante é pensar na arte em seu momento de dissenso. **As questões se renovam, e fundamentalmente a reflexão** deixa de ser “o que é” arte para dar espaço à “quando é” arte. Para o autor, o olhar deve ser direcionado tanto ao processo de “como” o artista produz sua obra, pensando sobre o seu entorno e seu contexto, como também para o público, que faz no seu curso de recepção o seu processo de fruição.

Canclini (2012) nos aponta a necessidade de reconhecer que, além das obras em si, existem os fluxos que circulam através dos objetos, pessoas e imagens, e é naquilo que transcende o artístico que evidencia o estado do mundo. E diante destes novos modelos, ideais e articulações temos de aceitar a quebra de fronteiras nos processos que incidem sobre a criação, o entretenimento e a participação. Desta forma, temos de repensar os modos de conceber a arte e reconhecer que os objetos artísticos e culturais agora são outros.

É sobre esta desestabilização das fronteiras culturais, fixas e rígidas, que se referem os autores, seja através do jogo de entrelaçamento dos Mapas Noturnos de Martín-Barbero (2002), como nos novos objetos artísticos que se baseiam na força das dissidências e resistências como novas perspectivas para a contemporaneidade, conforme Canclini (2012). E é a partir destas teorias brevemente explicitadas, que acreditamos ser possível a aproximação dos conceitos destes pesquisadores com a produção realizada pelo grupo Coletivo Gambiólogos, como uma possibilidade de observação sobre um recorte das ações práticas das dissidências artísticas que veem ocorrendo na América Latina.

2. Arte e Gambiologia

O termo Gambiologia se refere à produção de artefatos de maneira improvisada e é a partir desta perspectiva que o Coletivo Gambiólogos, grupo formado pelos artistas Fred Paulino, Lucas Mafra e Paulo Ganso se denominam. De origem brasileira, proveniente da cidade de Belo Horizonte — MG, o grupo

promove exposições artísticas e oficinas abertas, e fundamentalmente baseia sua produção em um movimento político de resistência, traduzido por objetos que geram a estética da desconstrução, definida por de termos como *DIY (do it yourself)*, *Cyberpunk* ou *Remix*, assemelhando-se à ideologia pregada pelo movimento cultural Punk dos anos 1970.

Com o objetivo de difundir o conceito de gambiarra direcionada a arte, é realizado a apropriação de plataformas tecnológicas no contexto do *hacktivismo*, utilizando recursos da reciclagem, remixagem e transformações dos mais diversos elementos, conforme mostram as Figuras 1 e Figura 2. Em suas obras ficam evidentes, além da renovação estética, as possibilidades de criação na junção de objetos que pertencem aos efeitos da obsolescência imposta pelo mercado e pelas indústrias.

A estética das obras geradas pelo Coletivo é carregada de colagens e sobreposições das mais diversas peças reaproveitadas: brinquedos, papel, latas, motores, sensores, adesivos, computadores e equipamentos eletrônicos sucateados, softwares livre, etc. O resultado é um emaranhado irônico de elementos coloridos e dispersos, dispostos de modo que os aspectos de sua montagem e construção permaneçam abertos e expostos para quem observa, como uma espécie de reconstrução e recombinação de objetos, cuja caixa preta é aberta e mantida transparente, com seu avesso totalmente exposto, como exemplifica o trabalho denominado “Quadros Gambiológicos” (2011) apresentado na Figura 3.

Deste modo, a exposição dos interiores programados, emaranhados e remendados, mostra além da estética da desconstrução e da bricolagem, a ênfase no incentivo à potencialidade criativa de reinterpretação, possibilitada através da coletividade e compartilhamento dos processos de criação. Este é o exemplo da produção coletiva da obra denominada “Random Gambièrre Machine” (2011), apresentada na Figura 4.

Como afirma Felipe Fonseca, pesquisador e colaborador do grupo, o objetivo de manter as obras com as características abertas é:

[...] um hipotético exercício colaborativo de reconstrução — em que se desmontassem todas as obras e convocassem os artistas para criar outras com os mesmos materiais — seguramente resultaria em outros trabalhos interessantes e questionadores. O espírito gambiológico está mais na atitude de enxergar o mundo como repleto de recursos interpretáveis de múltiplas formas do que nas escolhas específicas de cada obra. (Fonseca, 2010).

Com a atitude de reavaliação do consumismo superficial através da apropriação crítica dos objetos, nas referidas obras a produção manual é valorizada,

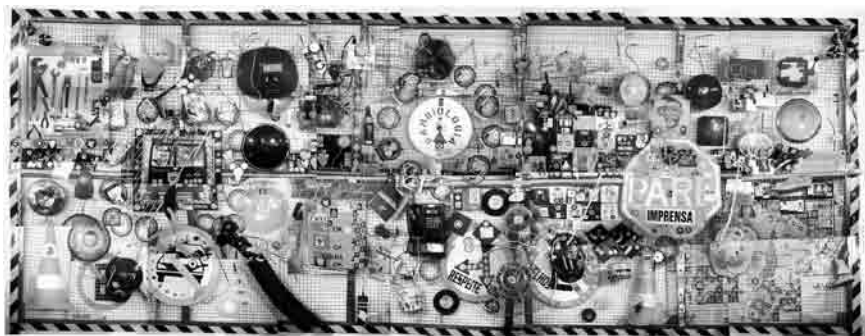


Figura 3 · Quadros Gambiológicos, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos.

Coletivo Gambiologia, 2011. Fonte: www.gambiologia.net

Figura 4 · Random Gambièrre Machine, Técnicas mistas eletrônicas. Painel 5 x 2 cm. Coletivo Gambiologia, 2011.

Fonte: www.gambiologia.net

assim como os aspectos experimentais, e a precariedade é explorada como potencialidades do conhecimento aberto, o que gera possibilidades de infinitas reinvenções. Como menciona Felipe Fonseca:

Indivíduos que tenham a gambiarra como habilidade essencial, e se utilizem do conhecimento aberto disponível em rede para adquirir ideias e técnicas, podem ser vistos como inventores em potencial de novos arranjos criativos, espalhados por todas as classes sociais e localidades (Fonseca, 2011).

Através das Figura 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8, dispostas abaixo, podemos observar algumas das obras produzidas pelo Coletivo, tais como a Armadura Gambiológica (2008), Farnesinha Segunda e Farnásio Jr (2011) e Gambio-ciclo (2012):

Com isso, percebemos que o propósito deste manifesto nos mostra as possibilidades de produção e criação sem estarmos totalmente inseridos nos modos de consumo. Com o intuito de ser uma prática do efeito contrário ao que vem sendo proposto pelo mundo capitalista. A subversão, o desvio e a contestação implícita nos trabalhos gerados por estes artistas, vão atuar simbolicamente na desconstrução deste cenário.

Os projetos realizados pelo movimento basicamente apresentam a importância da reflexão sobre o estado do mundo atual, principalmente, com os olhos voltados para as relações tecnológicas inseridas em nosso país, possuem a intenção de gerar subsídios para o desenvolvimento de uma consciência crítica. Segundo Lemos (2012), a Gambiologia proporciona a união entre o arcaico e o futuro; o improvisado e a imperfeição; traz motivações para o crescimento pessoal e o desenvolvimento material, e principalmente, é “o engajamento coletivo na transformação da sociedade tecnológica, sem nega-la.” (Lemos, 2012: 22).

Neste caso, percebemos que as obras desenvolvidas pelo Coletivo Gambiologia, em especial os objetos apresentados neste ensaio, não foram produzidas isoladamente ou ingenuamente, elas possuem um forte *background* de engajamento político, se colocam em um cenário de rompimento de barreiras e fronteiras ao fundirem os mais diversos processos, tais como arte e arte popular, *hacktivism* e reciclagem, produção manual e produção eletrônica, discurso do jogo e conceitos politizados, ou seja, estão inseridas em um viés de contestação e oposição em relação, tanto ao que vem sendo proposto pelas indústrias e mercados econômicos para o consumo da sociedade contemporânea, quanto pelo panorama globalizado que vem sendo construído para a arte e cultura inseridas nas tecnologias eletrônicas e digitais.



Figuras 5 e 6 · Armadura Gambiológica, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos. Coletivo Gambiologia, 2008. Fonte: www.gambiologia.net

Figura 7 · Farnesinha Segunda e Farnásio Jr, Técnicas mistas eletrônicas. Objetos. Coletivo Gambiologia, 2011. Fonte: www.gambiologia.net

Figura 8 · Gambiociclo, Técnicas mistas eletrônicas. Objeto. Coletivo Gambiologia, 2012. Fonte: www.gambiologia.net

Conclusão

Percebemos nestes artistas, que apresentam um engajamento coletivo em prol da reflexão e da transformação da sociedade tecnológica, a busca, na prática, de novos caminhos: a resistência e a dissidência artística como uma forma de repensar o mundo contemporâneo. A contestação implícita nos trabalhos gerados pelo Coletivo pode atuar simbolicamente na projeção de novas possibilidades para a arte contemporânea latino americana, discurso que se assemelha às teorias dos autores voltados para os Estudos Culturais na América Latina. Verifica-se, deste modo, através destes breves conceitos apresentados, as possibilidades ativas para pensarmos sobre outros olhares, significados e valores que possam fundar uma nova ordem social, cultural e artística.

Referências

- Canclini, Néstor García. (2012) *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Fonseca, Felipe. (2011) *Apropriação Crítica*. [Consult. 20140110] Artigo. Disponível em: <URL:<http://efeefe.no-ip.org/agregando/apropriacao-critica>>
- Fonseca, Felipe. (2011) *Gambiologia: a criatividade que nos faz humanos*. [Consult. 20140110] Artigo. <URL:<http://efeefe.no-ip.org/agregando/gambiologia-a-criatividade-que-nos-faz-humanos>>
- Lemos André. (2010) *Gambiologia*. In: Mutirão da gambiarra: Gambiologia. Metalivros, 2010. [Consult. 20130924] Livro digital. Disponível em: <URL:<http://mutirao.metareciclagem.org>>
- Martín-Barbero, Jesús. (2002) *América Latina e os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social*. In: SOUSA, Mauro Wilton de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 39– 68.
- Martín-Barbero, Jesús. (2002) *Introdução: aventuras de um cartógrafo mestiço*. In: Martín-Barbero, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação e da cultura*. São Paulo: Edições Loyola, p. 9–42.

Partituras mentais: a escritura poética de Elton Pinheiro

*Mental scores: the written pieces
of Elton Pinheiro*

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual e performático. Bacharelado em Gravura, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em História da Arte, UFRJ; doutor em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: ricmauz@gmail.com

Resumo: O artigo analisa uma série recente de desenhos de Elton Pinheiro, nos quais o artista produz uma espécie de escrita automática que transcreve — ou traduz — seu pensamento ao ritmo do próprio fluxo, apropriando-se da linearidade unidimensional da escritura ocidental, para alinhar signos de diversas naturezas que emergem de modo espontâneo ou programado, alternadamente, de acordo com as definições conceituais prévias de cada trabalho.
Palavras chave: desenho / imagem / texto / linguagem / escritura.

Abstract: *This paper analyzes a recent series of drawings of Elton Pinheiro, where the artist produces a kind of automatic writing that transcribes — or translates — his own thinking in the rhythm of the flow itself, appropriating one-dimensional linearity of Western writing, to align signs of different types which emerge spontaneously or programmed mode alternately, according to the prior conceptual definitions of each work.*
Keywords: *drawing / image / text / language / scripture.*

Introdução

Nascido em Vitória, capital do estado brasileiro do Espírito Santo, em 1969, Elton Pinheiro, além de artista visual, é músico, cantor, compositor e poeta. Na série de desenhos analisada, ele inventa uma linguagem pessoal, caligráfica, marcada pela heterogeneidade, e que se situa numa região fronteira entre a escritura e o desenho, em suas palavras: “uma pesquisa gráfica sobre um diálogo entre desenho e escrita” (Pinheiro, 2014). Como partituras mentais, possíveis atualizações contemporâneas dos processos do ‘automatismo psíquico’ dos surrealistas históricos, estes desenhos apresentam de signos convencionais, tais como números ou letras — que, por vezes, formam palavras —, notações musicais, a outros, icônicos ou não, e também grafismos protossígnicos, que afloram aqui e ali no fluxo da invenção, a transcrever poeticamente uma certa música da vida cotidiana que se dá a ver como épuras do pensamento.

O processo resulta em superfícies preenchidas *all over* que remetem, por este lado, à herança espacial da arte moderna e, por outro, à aproximação aos processos das caligrafias ideogramáticas orientais, em hibridização dos campos da imagem e da escrita que aponta para o problema complexo das situações de interconectividade e sobreposição de seus códigos específicos.

Para fins de análise, os desenhos da série serão separados em dois grupos: no primeiro grupo predomina uma maior heterogeneidade de signos, alguns icônicos, de caráter nitidamente denotativo, que se mesclam à presença indutiva de elementos gráficos simples, protossígnicos (Figura 1); ao passo que os desenhos do segundo grupo tem sua lógica determinada pela decisão prévia de dar continuidade à escritura de uma contagem inexorável — ao modo do que ocorre nas pinturas e desenhos de um Roman Opalka, mas que aqui se concebe à distância da lógica de sistematização numérica de caráter temporal e existencial que constitui e conduz a obra do artista polonês — que permite que, vez por outra, afluam palavras transcritas no momento mesmo em que emergem à mente do autor.

Uma escrita pós-histórica, intuitiva e experimental

Para analisar estes desenhos utilizarei como referência teórica principal a hipótese de Vilém Flusser (1996) que sugere a possibilidade de gestação em curso de uma nova forma de linguagem, em função da convergência de sistemas mediáticos imagéticos e verbais, que seria característica do momento cultural vinculado à lógica paradigmática da sociedade dos aparelhos, produtores de imagens técnicas.

Neste sentido, à despeito de sua feição eminentemente histórica — dada sua



Figura 1 · Elton Pinheiro, 2,5, 2013, nanquim sobre placa de celulose, 19,5 x 27,5 cm. Fonte: própria.

Figura 2 · Elton Pinheiro, 2,1, 2013, nanquim sobre placa de celulose, 19,5 x 27,5 cm. Fonte: própria.

linearidade originária, parece ser mais apropriado definir esta escrita poética como sendo pós-histórica, na acepção de Vilém Flusser (1996) para este conceito, justamente por seu caráter híbrido. Segundo Flusser, vivemos no limiar de uma nova era, pós-histórica, definida justamente pelo fato de que, a partir do advento das imagens técnicas, uma nova forma de linguagem estaria sendo forjada. Esta linguagem, que se constituiria como um amálgama de imagens e textos, determinaria o fim da era histórica do Ocidente, dominado pelo paradigma da forma escrita, que transcreve os fonemas da linguagem falada e que caracteriza aquilo que a cultura ocidental teria de específico: o império do conceito (à medida que o Oriente só vem a se encontrar com esta forma de linguagem ao se defrontar com a cultura ocidental, lidando anteriormente com sistemas ideogramáticos de linguagem).

Não se trata, entretanto, obviamente, de se imputar às experimentações gráficas efetivadas por Elton Pinheiro ao longo destes desenhos a intenção de responder diretamente às sugestões de Flusser relativas à gênese deste processo de formulação desta nova linguagem, híbrida de texto e imagem. Não: aqui, pela via da arte e do exercício radical da experimentação estética, Elton parece responder intuitivamente aos estímulos que conduzem a estas novas formas de mediação com o real, principalmente ao acentuar a nova ênfase no papel da interpretação e decodificação do receptor.

Até mesmo porque, se concordarmos que vale também para a arte o que Roland Barthes sugere para a literatura, ou seja, que esta “trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta” (Barthes, 2007: 18), podemos supor que, relativamente a estas novas possibilidades comunicacionais, a intuição de artistas como Elton Pinheiro se antecipe a alternativas que, com o tempo, venham tender a se tornar correntes e mesmo corriqueiras. O grau de risco e radicalidade dessa aventura encontra talvez sua expressão precisa na frase de Clarice Lispector: “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais” (Lispector, 1977).

Se, como aponta Flusser (1987), em relação a esta nova linguagem, somos todos ainda analfabetos, já se encontram, no entanto, em andamento, inúmeras tentativas iniciais de sua formulação nos mais diversos campos, inclusive e, naturalmente — talvez, principalmente — no campo da arte. Um exemplo corriqueiro e até banal, por ter se tornado extremamente cotidiano, é a utilização de signos programados oferecidos por *softwares* de comunicação textual, tais como *emoticons* e *emojis*, em mensagens de textos trocados por usuários da rede mundial de computadores.

A prática de ilustrar ou mesmo apenas sublinhar o que está sendo dito —

escrito — por pequenos signos previamente programados reflete a necessidade nascente de uma comunicação por meio de dispositivos imagéticos, numa sociedade cada vez mais dominada pela produção e consumo de imagens. Parece igualmente notável que, anteriormente à criação destes signos agora disponibilizados por programas, tal necessidade já houvesse se manifestado, vindo a emergir na forma de improvisações, como a utilização de signos gráficos — parênteses, aspas, colchetes, dois pontos — disponíveis nos teclados dos computadores pessoais, que, associados, configuravam os signos desejados, expressões de alegria (*smiles*), admiração, tristeza, espanto, etc (Figura 2).

Em relação às possibilidades abertas por este campo de experimentos, os desenhos de Elton Pinheiro apresentam-se ocupando o lugar ontológico da obra de arte aberta, sem ter obviamente a pretensão de estabelecer a partir de si códigos específicos, objetivamente determinados. Não se trata absolutamente disso, aqui: o modo de ser destas páginas de invenções gráficas aponta, sim, para a livre leitura e recriação por parte do receptor, o ‘leitor’, por assim dizer, destas páginas. Segundo Umberto Eco, o criador do conceito de ‘obra aberta’ (Eco, 1968), “a poética da obra ‘aberta’ tende a encorajar “atos de liberdade consciente” (Eco, 2007: 24).

Mais uma vez, parece adequado deslocar a análise de Barthes da literatura à poética gráfica de Elton: segundo ele, “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (Barthes, 2007: 20). Assim também a poética destes universos gráficos parece favorecer esta festa de interpretações, “encorajando atos de liberdade consciente” também na recepção e formando assim, para falar ainda com Barthes, “uma reserva na qual pode abeberar-se livremente, segundo a verdade do desejo” (Barthes, 2007: 24).

Observemos também, sob este aspecto, que se, por um lado, Elton se vale como ponto de partida para realizar estes desenhos da unidimensionalidade da escrita ocidental e de seu sentido de progressão, da esquerda para a direita e de cima para baixo, até que a folha seja completamente preenchida por sinais gráficos, por outro, este modo de ‘leitura’ do resultado do trabalho não se impõe obrigatoriamente à recepção. Ou seja: ao ‘leitor’, naturalmente, é facultado relacionar-se com estes desenhos — ‘acessá-los’, diria — tanto ao modo de textos, como ao de imagens, fugindo então à lógica de leitura linear sequencial própria a sua gênese. Neste sentido, multiplicam-se as possibilidades de recriação do sentido pelo observador no processo ativo de captação, por meio da rearticulação continuada dos elementos sgnicos transcritos, no fluxo de uma

mirada randômica, a perscrutar cada trecho da superfície do papel. Igualmente notável, sob este aspecto, é o fato de não haver alterações nessa lógica, em termos de concentração de preenchimento, de modo que o olhar não tem como fugir para zonas rarefeitas que pudessem ter escapado ao impulso que denota certo *horror vacui*, característico destas empreitadas poéticas, que, até mesmo por este aspecto, não deixam de ter algo de obsessivas.

O modo como esta abertura se torna disponível à 'leitura' destes desenhos parece poder ser descrito adequadamente pela explicação (realocada de seu objeto de incidência originário) de Umberto Eco:

Um trabalho nesse sentido é indubitavelmente dotado de uma medida de 'abertura'. O leitor do texto sabe que cada sentença e cada tropo estão 'abertos' para uma multiplicidade de significados que ele precisa perseguir e encontrar. Até mesmo, na dependência de como ele se sente em um momento particular, o leitor pode escolher uma chave interpretativa possível que o atinge, como exemplar deste estado de espírito. Ele vai usar o trabalho de acordo com o significado desejado (levando-o a revivê-lo de novo, de certa forma diferentemente do modo como ele o tinha visto numa leitura anterior). Entretanto, neste tipo de operação, 'abertura' está bem longe de significar 'indefinição' de comunicação, possibilidades 'infinitas' de forma ou liberdade completa de recepção. O que de fato está a se disponibilizar é uma margem de soluções interpretativas rigidamente ordenadas e pré-estabelecidas e estas nunca permitem ao leitor se mover para fora do controle estrito do autor. (Eco, 2006, livre tradução).

2. Contagem aberta e emersão de palavras imprevistas

Se o primeiro grupo de desenhos caracteriza-se pela convivência de signos inventados com outros mais decodificáveis, tais como ícones que remetem ao cotidiano do autor — guitarras, xícaras, telefones, livros, relógios, facas —, no segundo, como já mencionado, uma contagem numérica progressiva é interrompida aqui e ali pela súbita irrupção de palavras, a revelar — e surpreender — talvez, a própria dinâmica da lógica de funcionamento do pensamento, ao modo das técnicas do 'automatismo psíquico', aplicadas pelos surrealistas (Figura 3). Palavras tais como '*sueño*', '*noche*' e '*laberinto*', provenientes do castelhano e não do português, língua natal do artista, peçadas de alusões à face oculta e noturna do real, parecem indicar a propriedade de atribuição de tal linhagem. "Falarei nesta linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria uma linguagem" (Lispector, 1977): mais uma vez, Clarice Lispector parece antecipar o modo como afloram nestes desenhos certos eflúvios do inconsciente.

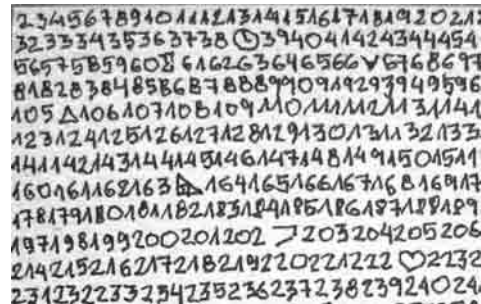
É notável também que, em alguns destes desenhos das séries numéricas, Elton Pinheiro preencha ambos os lados da folha suporte, o que reforça uma certa



Figura 3 · Elton Pinheiro, *Silêncio*, 2013, nanquim sobre papel, 10,2 x 15,5 cm. Fonte: própria.

Figuras 4 e 5 · Elton Pinheiro, *Palavras que faltam*, 2013, nanquim sobre papel, 18,5 x 12,5 cm. Fonte: própria.

Figura 6 · Elton Pinheiro, *Palavras que faltam*, 2013, nanquim sobre papel, 18,5 x 12,5 cm (detalhe). Fonte: própria.



percepção do trabalho como páginas de pergaminho, à medida que se reforça a presença material de seu suporte (Figura 4 e Figura 5).

Significativamente, por vezes (como no exemplo do trabalho ilustrado pela Figura 6), as palavras que emergem em meio à contagem em um dos lados da folha, dão lugar a signos icônicos ou elementos gráficos geométricos protossígnicos do outro, sua 'face oculta', talvez.

Conclusão

O que a 'leitura' destes 'códices contemporâneos' parece evidenciar é que, por mais que se esforcem hermeneutas e se esmiúcem exegeses, nem todas as razões são passíveis de ser reveladas, nem todas as línguas, decodificadas.

Ouçamos o artista, em explicação de sua singular 'escuta do mundo': "[...] escuto o mundo numa certa música, concreta e por vezes ruidosa onde uma série de sobreposições sonoras dão efeito e corpo ao discurso partido e inaudível da civilização, talvez nesses desenhos o ilegível texto que a arte propõe ao homem civilizado" (Pinheiro, 2014). Fundamental, para falar ainda uma vez com Barthes, é que surjam "tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos" (Barthes, 2007: 24).

Talvez seja o som desta música — e letra, dos desejos recônditos e notívagos, polífonos e polígrafos, que se possa ler — e ouvir — ao longo e ao largo das partituras mentais de Elton Pinheiro.

Referências

- Barthes, Roland. (2007) *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- Eco, Umberto. (1968) *Obra Aberta*. São Paulo: Debates.
- Eco, Umberto. (1968) *The poetics of the open work*. In Bishop, Claire (ed.). *Participation*, Londres, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006.
- Flusser, Vilém (1985) *Prétextos para a poesia*. In *Cadernos RioArte*, ano 1, Nº 3. Rio de Janeiro: RioArte.
- Lispector, Clarice. (1977) *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Pinheiro, Elton (2014). *A escuta do mundo* (inédito).

Et in Arcadia Ego: as múltiplas janelas de tempo em Jandira Lorenz

Et in Arcadia Ego: the multiple windows of time in Jandira Lorenz's drawing

VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Mestrado em Artes Visuais, Licenciatura em Artes Visuais, ambos na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UDESC), Centro de Artes. Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-001, Brasil. E-mail: vanessabortucan@gmail.com

Resumo: O olhar atraído pelos detalhes do desenho *Et in Arcadia Ego* de Jandira Lorenz incide sobre a montagem de tempos anacrônicos, como janelas múltiplas de tempo da memória, característica de sua poética. Jandira tece passado e presente, de modo que se emaranham e se metamorfoseiam. O desenho é a janela por onde visitamos a Arcádia da artista, onde passado e memória estão em relação de simultaneidade com o tempo e a totalidade da experiência vivida.

Palavras chave: Jandira Lorenz / memória / montagem.

Abstract: *The details of the drawing Et in Arcadia Ego of Jandira Lorenz relate to the anachronistic montage of times, as multiple windows of memory's time, characteristic of her poetic work. Jandira weaves past and present, tangling and metamorphosing them. The drawing is the window through we can visit the artist's Arcadia, where past and memory are in simultaneity relationship to time and the whole lived experience.*

Keywords: Jandira Lorenz / memory / montage.

Os desenhos de Jandira Lorenz, artista nascida no interior do Rio Grande do Sul, e radicada em Florianópolis — SC, Brasil, são como janelas que possibilitam aos olhos ver a imagem como universos interpretativos diversos, de configurações sempre permutáveis. Pelo detalhe, pode-se ter acesso as janelas que afiguram tempos. É o tempo e sua configuração na memória da artista que fará aparecer as janelas e conseqüentemente, os universos ali possíveis.

Desde criança sua relação de fascínio com as imagens (ilustrações) contidas nos livros de infância e, posteriormente, a docência em artes (história da arte, desenho e gravura), mostram seu percurso artístico nutrido por diversas fontes do saber relacionadas diretamente a história da arte, literatura clássica, cinema, teatro, dança e artes visuais. Porém, neste texto acentua-se a influência da mitologia e história da arte na poética da artista, através de sua obra *Sem título*, 2009, nanquim sobre papel, 39 × 59,5 cm (Figura 1).

O pensamento parte de montagens de tempos anacrônicos, como janelas múltiplas de tempo da memória, e destacam como o visual e o temporal estão reunidos nesta imagem dialética, onde “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo” (Benjamin, 2006: 505), formando uma constelação de possibilidades, fazendo que dos detalhes se produzam aparições, permitindo analogias infinitas segundo o olho de quem vê.

Se a distinção que fazemos do presente e passado é arbitrária (Bergson, 2006: 175), o anacronismo é inevitável, pois como interpretar o passado sem recorreremos ao próprio presente? “O passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Nosso mais longínquo passado adere a nosso presente e constitui, com ele, uma única e mesma mudança ininterrupta.” (Bergson, 2006, p 177).

No processo criativo da artista, a memória (consciência) percebe essas marcas do passado e interpreta-as à luz do que rememora. “É a consciência que retém esse passado; enrola-o sobre si mesmo à medida que o tempo vai se desenrolando e usa-o para preparar um futuro que ela contribuirá para criar” (Bergson, 2009: 30).

Jandira desmonta e monta a história com descontinuidades e tempos heterogêneos, que reúnem sobrevivências, anacronismos, sintomas e latências. Seus desenhos representam a ação da memória, onde passado e presente estão se tecendo, se emaranhando. É a memória acrescida ao modo de compor que configura a montagem, por meio de elementos anacrônicos diversos e várias imagens dentro de uma imagem, como diversas janelas de tempo dentro de uma única janela do tempo que presentifica todas as outras imagens. Ou seja, a montagem de Jandira é o resultado do mecanismo da memória, que sob formas de lembranças via presente trazem a síntese atual dos fatos passados de modo

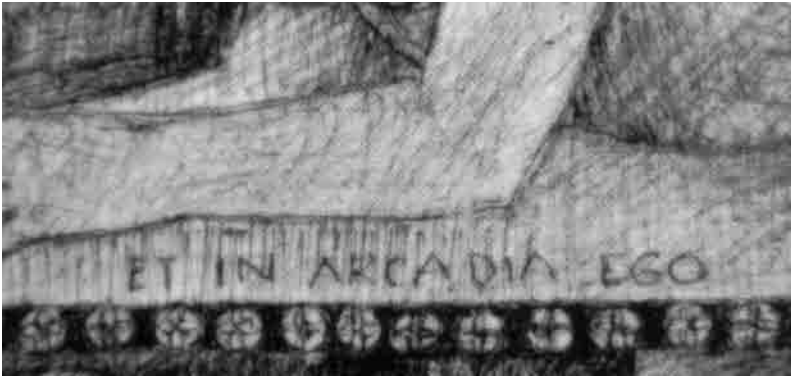
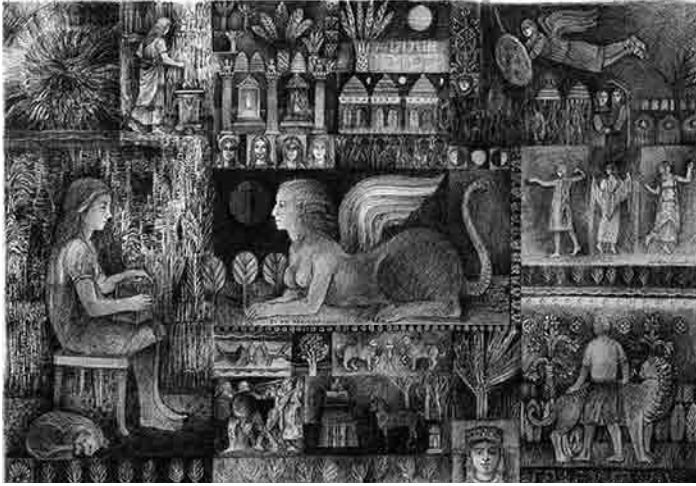


Figura 1 · Jandira Lorenz. *Sem título*, 2009, nanquim sobre papel, 39 x 59,5 cm. Acervo da artista.

Figura 2 · Jandira Lorenz. Detalhe, *Sem Título*, 2009.

contingente. A Figura 1 mostra que a montagem é algo intrínseco ao processo criativo de Jandira, ao reunir sob aspecto de colagem, cenas de tempos e histórias diferentes dentro de uma história (obra). Assim são os tempos, uma compilação retrospectiva por imagem de toda a experiência vivida de outros, similar ao procedimento da memória, em transformação perpétua.

No centro da imagem (Figura 1) há o detalhe que abre para significados. E como “o bom Deus habita no detalhe” (Didi-Huberman, 2009: 446), é a partir dele, especificamente da frase *Et in Arcadia Ego* (Figura 2), que se iluminam as possibilidades de ressuscitar fantasmas e iniciar o trabalho analítico.

O termo *Et in Arcadia Ego* nos conduz em direção a ideia de um lugar imaginado, espaço da obra de arte, da Arcádia da artista, onde se pode adentrar segundo as imagens que nela habitam. Assim, as analogias entre imagens são sempre possíveis e correspondentes às lembranças de Jandira.

As imagens se metamorfoseiam à medida em que são criadas. Devido as associações por contiguidade ou/e similitude, as lembranças se incorporam e se materializam, sendo do presente que parte o apelo ao qual essa lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que ela retira o calor que lhe confere vida (Bergson, 2010: 178-9).

Se observarmos o centro da imagem (Figura 1) veremos uma esfinge e acima dela, outras esfinges adornando colunas dóricas. Apesar da influência iconográfica e funcional egípcia na arte grega, a esfinge que aparece no desenho mais se aproxima da tradição grega pelas pernas de leão, asas de pássaro grande e rosto de mulher. A esfinge do desenho traz características deste passado histórico, similar à imagem da esfinge arcaica (Figura 3) e à esfinge esculpida no século XX (Figura 4). São imagens que deixam vestígios daquilo que foram. A esfinge de Jandira tem sua particularidade que a difere das outras pelo tempo e contexto, onde pode ser tudo ou algo indiviso de um significado maior, revivendo como ressonância de outras imagens, que lhe emprestam a forma para fazê-la participar deste universo onírico do destempo.

Abaixo da esfinge (Figura 1) aparecem grifos, animais com cabeça e asas de águia e corpo de leão pertencentes a diversas mitologias e reproduzido em diversos momentos na História. A figura do grifo surgiu no Oriente Médio onde babilônios, assírios e persas representaram a criatura em pinturas e esculturas. Sua representação também se tornou comum na cultura grega do séc. VII a.C. Para os antigos gregos, os grifos tinham por função guardar os tesouros ocultos do deus Apolo e simbolizavam a força e a vigilância, e também as provas a superar para chegar às riquezas divinas. Estavam também associados a Dionísio, por lhes vigiarem a cratera cheia de vinho (Dicionário Mítico-Etimológico, V.



Figura 3 · Esfinge arcaica grega (530 a.C.) Mármore, 142.6 cm. The Metropolitan Museum of Art.

Figura 4 · Moratilla y Parreto (1892). Esfinge em bronze na entrada do Museu Arqueológico Nacional da Espanha, Madrid.

Figura 5 · *Lintel da porta com leão-grifos e vaso com folha de lótus.* Séc. II-III a.C. Pedra. Período Partiniano. The Metropolitan Museum of Art.

Figura 6 · *Painel com grifo,* (1250-1300) Cultura Bizantina. Mármore, 59,7 x 52,1 x 6,5 cm. Possivelmente proveniente da Grécia ou Balcãs. The Metropolitan Museum of Art.

Figura 7 · Anônimo. Arcanjo Miguel, 1299. Moscovo, Galleria Treť'jakov. (Ap. Zuffi, 2007).

Figura 8 · Laurent Honoré Marqueste (1890). Perseu e Medusa. Mármore. Museu de Belas Artes de Lyon.

I, 1991: 473). No desenho de Jandira eles aparecem como guardiões, próximos ao templo semelhante a um zigurate sumério. Alguns simbolismos como este conferem um sentido iniciático e transcendente à obra (Figura 5, Figura 6).

Uma ampla variedade e variações de elementos simbólicos compõem o desenho em nanquim. As formas arquitetônicas, os elementos decorativos, os personagens e suas vestimentas, as figuras míticas, a paisagem, os animais, enfim, todas remetem a diversos tempos e civilizações, diferentes entre si, mas únicos quando no universo criativo da artista. São imagens sobreviventes que agora aparecem metamorfoseadas pelo procedimento poético de Jandira, trazendo novos sentidos e significados, pois carregam um simbolismo herdado, uma memória carregada de energia, que se transforma sempre já que é potência imaginativa.

Em sua fala, a artista faz uma assertiva sobre as alterações que os tempos se colocam e como, de certo modo, esta característica não propositada está inserida em seu desenho. O guerreiro alado é um exemplo da relação deste com as iluminuras cristãs bizantinas.

O guerreiro alado deve ter a ver com as iluminuras cristãs bizantinas, suponho. Como dei aula de história da arte, as imagens se fixaram na memória e devem ter sido "retrabalhadas" pelo tempo. É claro que a representação bizantina era mais esquemática, mas a arte de lá vinha carregada de reminiscências helenísticas (Jandira Lorenz, comunicação pessoal, 16 fev. 2013).

Por ter lecionado a disciplina de história da arte, as imagens se fixaram na memória de Jandira e foram transformadas pelo tempo. A representação bizantina é mais esquemática (Figura 7), mas como era carregada de reminiscências helenísticas, é concebível associá-la à figura mitológica de Perseu — guerreiro da mitologia grega que partiu para a missão de decapitar Medusa (Figura 8).

A fala da artista acentua nas afirmações o que as imagens no decorrer dos séculos mostram: tempos reinventando tempos. Também ao lado direito da Figura 1 há três figuras dançantes, sendo que uma delas tem asas e as outras duas não. Seriam ninfas? Para os gregos, essas deusas-espíritos da natureza eram a personificação de características e qualidades de deuses gregos. Algumas eram aladas. Já as Mênades (ou Bacantes), também personagens da mitologia grega, eram mulheres seguidoras e adoradoras do culto de Dionísio (ou Baco, na mitologia romana). Durante o culto, dançavam de uma maneira muito livre e lasciva, em total consonância com as forças da natureza.

Se as meninas dançantes de Jandira são Ninfas, Mênades ou uma mistura

das duas, não é extremamente relevante. A intenção é indicar como alguns destes poucos exemplos estão disseminados nas imagens de Jandira. Seu arquivo mnêmico contém energias latentes, que extravasam no processo de criação e elaboração do trabalho plástico. No caso de Jandira, vê-se um arsenal de referências que se apresentam plasticamente mediante reminiscências de imagens trazidas de filmes, literatura e arte embaralhados ao tempo do agora. O tempo e a memória constroem uma relação analógica com estes trabalhos. Essas imagens fantasmagóricas saltam quando o olho (do observador) é atraído por detalhes, que unem momentos disjuntos do tempo e faz de um tempo a memória do outro. Continuidade (sobre camadas de descontinuidades) de um vestígio que será sempre vestígio ou fantasma.

Ao pensarmos em memória e tempo, é possível construir uma analogia entre processo criador e imagem, pois, as imagens do passado rememoradas no presente sofrem deslocamentos de sentido, e como reminiscência são sempre sombra quando apanhadas. A potência do ato criador capta a energia impressa nas coisas, tanto quanto a energia armazenada na imagem criada (potência) do presente que guarda em si um passado que é sempre transformado.

O passado artístico é rico em montagens, basta lembrarmos dos caprichos arquitetônicos e os outros exemplos também nas gravuras e desenhos (Piranesi, Goya) feitos durante diversos momentos históricos. O hoje sempre coabitando com o ontem, inventando e reinventando o que está por vir. Não há uma direção correta a seguir, e sim uma constante mutação, apropriação, aglutinação, manipulação, enfim, o que quer que faça com que a arte seja sempre um acontecimento, uma descoberta do inapreensível.

A criação é uma colagem inconstante e incessante onde cada coisa que vai deixa um pouco de si naquilo que fica. E a produção de sentido é o acontecimento. Como imagem-acontecimento o desenho de Jandira é esta imagem na qual incidem tempos e obras fora de sua temporalidade. Transcende o tempo, fazendo do passado uma realidade que sobrevive e se prolonga no presente. E a montagem, mediada pela lembrança, responsável pelo movimento de criação, permitindo a repetição com diferença.

Referências

- Benjamin, Walter. (2006). *Passagens Trad.* de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Bergson, Henri (2006). *O Pensamento e o Movimento*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, Henri (2009). *A Energia Espiritual*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, Junito de Souza (1991). *Dicionário Mítico-Etmológico*. Volume I. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Esfinge arcaica grega* (530 a.C.) Mármore, 142.6 cm. The Metropolitan Museum of Art. [Consult. 2014-01-10] Disponível em <URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/248501?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=sphinx&img=1>>.
- Lintel da porta com leão-grifos e vaso com folha de lótus* (séc. 2-3 a.C.). Pedra. Período Partiniano. Coleção The Metropolitan Museum of Art. [Consult. 2014-01-10] Disponível em <URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/322626?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=griffin&pos=7>>.
- Marqueste, Laurent Honoré (1890). *Perseu e Medusa*. [Consult. 2014-01-10] Mármore. Museu de Belas Artes de Lyon. Disponível em: <URL: <http://www.nella-buscot.com/>>.
- Moratilla y Parreto, Felipe (1892). *Esfinge em bronze na entrada do Museu Arqueológico Nacional da Espanha, Madrid*. [Consult. 2013-06-10]. Disponível em: <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esfinge_Moratilla_\(M.A.N._Madrid\)_01.jpg?uselang=pt-br#>](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esfinge_Moratilla_(M.A.N._Madrid)_01.jpg?uselang=pt-br#>)>.
- Painel com grifo* (1250-1300) Coleção The Metropolitan Museum of Art. Purchase, Rogers Fund and Jeannette and Jonathan Rosen Gift (2000). Disponível em <URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/472849?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=griffin&pos=1>>
- Zuffi, Stefano (org.) (2007). *I Dizionari dell'arte: Santi*. Milano: Mondadori Electa.

Cabinets de curiosités e natureza, desenho sob o olhar curioso de Bárbara Assis Pacheco

*“Cabinets de curiosités” and nature,
drawing by Bárbara Assis Pacheco’s curious look*

CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista visual; professora de Ed. Visual e de Ed. Tecnológica. Licenciatura em Ensino, variante Ed. Visual. Mestrado em Educação Artística Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Agrupamento de Escolas Marinha Grande Poente — Marinha Grande, Portugal. Rua Professor Bento Jesus Caraça, Apartado 63. 2430-231 Marinha Grande, Portugal. E-mail: frazaocarlaeis@sapo.pt

Resumo: Este artigo tem como objetivo dar a conhecer o desenho de Bárbara Assis Pacheco onde se observa uma forte influência dos “cabinets de curiosités”, o gosto pelo colecionismo, pelos objetos e a grande ligação à Natureza. Neste universo de referências a autora é surpreendida por questões que fomentam o desenvolvimento de projetos, cujos itinerários de representação desvendam uma amostra particular do mundo.

Palavras chave: desenho / colecionismo / amostras do mundo / objetos / natureza.

Abstract: *This article aims to show the drawing of Bárbara Assis Pacheco in which there is a strong influence of “cabinets de curiosités”, the love for collecting, for the objects and the great connection to nature. In this universe of references the author is surprised by questions that encourage the development of projects, whose images unveil a particular sample of the world.*
Keywords: *drawing / collecting / world samples / objects / nature.*

Introdução

Bárbara Assis Pacheco (1973) vive e trabalha em Lisboa, licenciou-se em Arquitetura (FAUTL) e em Filosofia (FCSHUNL), frequentou desenho e o curso avançado de Artes Plásticas no Ar.Co., e o curso de Fotografia da Gulbenkian (1.ª edição do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística), tendo integrado o coletivo de fotógrafos *Doze* que aí se formou.

Este artigo proporciona uma aproximação ao desenho de Bárbara Assis Pacheco onde se observa uma forte influência dos *cabinets de curiosités*. Estes armários de objetos maravilha, que nos recebem à entrada de muitos Museus, exercem uma grande atração sobre a criadora, que aí descobre o inesperado ou algo único que lhe prende a atenção. O interesse suscitado pelos objetos suspensos no tempo, e o gosto pelo colecionismo, repercutem-se no modo como olha e reflete sobre os testemunhos do quotidiano. Entre as formas, as matérias e os acontecimentos, com que se depara, surgem questões que desafiam a sua curiosidade e impelem o desenvolvimento de um projeto de trabalho. O rumo destes projetos é orientado para a clarificação da inquietação que os motivou, mas por vezes surgem itinerários imprevistos que revelam novas narrativas e levam a novas construções visuais.

1. Desenho e percursos do olhar

Bárbara Assis Pacheco familiarizou-se com o desenho desde a infância. Era uma atividade incentivada pela mãe que a colocava junto das irmãs, mais velhas, a desenhar. Com elas aprendia, copiava pormenores e percebia como se resolviam “problemas” do desenho (Bárbara Assis Pacheco, comunicação pessoal, janeiro 2013).

O contacto com o desenho continuaria mais tarde com o ingresso em Arquitetura, mas cedo compreendeu que esse não seria o seu caminho de futuro. A frequência de cursos de desenho e de artes plásticas possibilitaram o contacto com teorias da linguagem visual e a aproximação a modos diferentes de representação, de perceber o espaço e o meio envolvente. O seu olhar desejava ver melhor, tornava-se mais atento e inquiridor na procura de pormenores e do desconhecido das formas, sendo muitas vezes surpreendido pelo peculiar ou insólito. O desenho torna-se assim, num processo que auxilia Bárbara Assis Pacheco a compreender relações entre objetos, acontecimentos e ideias, e permite desenvolver percursos de busca de respostas para questões que os mesmos suscitam. O desenho vai ainda possibilitar criar espaços onde encena narrativas e novas realidades.

2. Desenho e amostras do mundo

O contacto com Museus e com animais, o colecionismo, o classificar e o catalogar, juntamente com a reunião de recortes de notícias do dia-a-dia, de frases e de imagens insólitas em cadernos (Figura 1) é uma necessidade constante para a autora. A recolha de objetos e de matérias de diferentes proveniências é inerente à sua natureza, e a uma vontade de compor uma “antecâmara de testemunhos singulares” que expõem uma narrativa própria.

É neste universo de referências que Bárbara Assis Pacheco encontra algo que sobressai, que faz emergir uma questão e vai despoletar o desenvolvimento de um projeto de trabalho. A abordagem que opta por seguir é aquela que possibilita resolver a inquietação de partida:

é uma abordagem direta e literal, tal como eu; mas nos meus trabalhos também aparecem o perverso, a ironia, o subtil, o humor porque são situações da vida e vivências impregnadas em família; não há uma dissecação conceptual (Pacheco, 2013).

No trabalho *Desenhar para Ver* (2009) (Figura 2), desenvolvido a partir do estudo de peças da Reserva das Galerias da Amazónia (Museu Nacional de Etnologia, Lisboa), entre novembro de 2007 e janeiro de 2008 (Figura 3 e Figura 4), observa-se o seu interesse pelos Museus e o magnetismo que os objetos exercem sobre si. No primeiro momento em que contacta com as peças, durante uma visita, Bárbara Assis Pacheco vê-se confrontada pelo impulso repentino de as desenhar.

O decorrer do projeto desencadearia o assomar de múltiplas incertezas que se sobrepunham ao fascínio inicial que sentia pelas cores, pelas formas e pelo misticismo exótico dos objetos; muitas vezes o ensaio do desenho revelava-se ingrato e a folha ficava com um vazio. A dificuldade de “fazer algo seu, de fazer passar a beleza” constrangia o traço e provocava algum desalento, deixando pendente a pergunta: “(...) o que se faz com o que se gosta muito e atrai como um íman? Contempla-se só?” (Pacheco, 2008). Perante o desassossego provocado pela dificuldade de conhecer o objeto e de o representar, a criadora refere que a tensão, a angústia e as frustrações fazem parte do processo — quebram o encanto inicial e levam a interrogações constantes sobre a validade do desenho, sobre o tirar para fora o que se tem dentro, sobre como se relacionar com o que se gosta ou sobre o modo de o traduzir (Pacheco, 2008).

Sobre a dualidade “pensamento — desenho” Federico Zuccaro (apud Bismarck, 2001: 55) apontaria que o *desenho* se constitui pelas duas componentes — *disegno interno* e *disegno esterno*, sendo a primeira entendida como uma *forma*



Figura 1 · Pormenor de um caderno de recortes e de memórias de Bárbara Assis Pacheco (2013). Fonte: artista.

Figura 2 · O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazônia, MNE, Lisboa (2009). Fotografia de Ana Varandas.

sine corpore / o pensamento visual ou a ideia, e a segunda como a sua delimitação ou corporalização gráfica. Mário Bismarck (2000: 55) aponta que a ação de busca entre a “alma” e o seu “receptáculo”, o espaço de gestação da obra, o esforço, o trabalho do fazer, o visualizar, o explorar, o registrar, o evocar e o confrontar do passado com o futuro, do conhecido com o desconhecido, se constitui no próprio ato de desenho. Tendo por base esta noção, de desenho como espaço e processo de atividade da mente, Mário Bismarck refere ainda que o desenho poderá não se definir ou formalizar numa “obra acabada” — a ausência formal é:

[...] importante para se entender que o sentido do desenho, aquilo que lhe dá razão de ser, não se encontra tanto nos seus valores formais, nas suas qualidades estéticas, mas na relação que estabelece com o próprio pensamento (Bismarck, 2001: 56).

Também Luísa Gonçalves alude à noção de desenho como matéria do pensamento, como emoção e intenção, antes de ganhar visibilidade pelas matérias, pelos instrumentos, e por um processo de procura e de construção em que intervêm vários fatores — “Quem desenha e procura na matéria o desígnio do seu desenho sabe quão longo e imprevisível é o percurso desse caminhar” (Gonçalves, 2001: 173).

No que concerne à percepção dos objetos Joaquim Pais de Brito aponta que estes trazem consigo uma infinidade de questões, e que a nossa sensibilidade, experiência e construção intelectual possibilita que os mesmos se abram a novos campos de significação. Pais de Brito refere ainda que por vezes os objetos criam obstáculos, são instáveis, encontram-se exilados do seu contexto, e a sua essência por vezes intimida — as peças nem sempre se deixam desvendar, resistem, e o desenho resulta numa ausência (Pais de Brito, 2009).

A abordagem direta e literal subjacente às questões que impulsionam o desenvolvimento dos projetos de Bárbara Assis Pacheco, assim como o seu apego aos animais, constata-se, por exemplo, nas obras *Betametasona*[®], (Sala do Veados, Lisboa, 2006/ desenhos de 2004) e *Santos & Bestas* (Porta 33, Funchal, 2004). Nos desenhos de animais destes projetos (Figura 5, Figura 6), a autora sentiu necessidade de refletir sobre “o sentir o tamanho natural das coisas”, e de perceber a relação do seu corpo com a dimensão das formas. Como compreender metros e toneladas, e como relacionar essas grandezas com o espaço que habita, seriam as questões que a levariam à procura de meios de o traduzir e de o vivenciar.

Sobre este ensaio, em que o gesto da mão e o traço se agigantam na procura

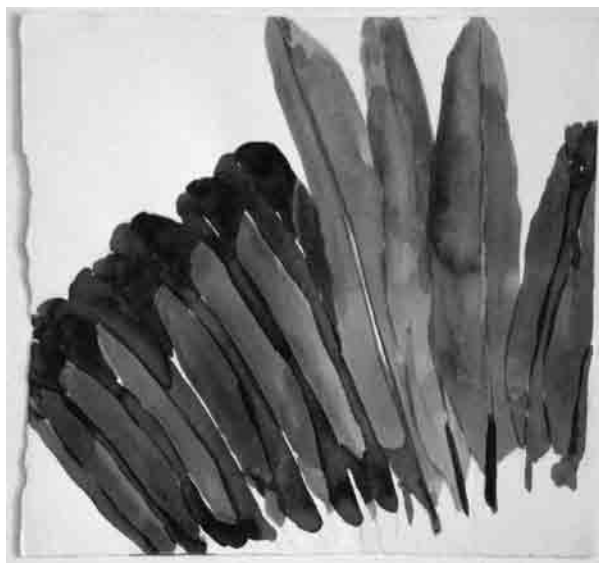
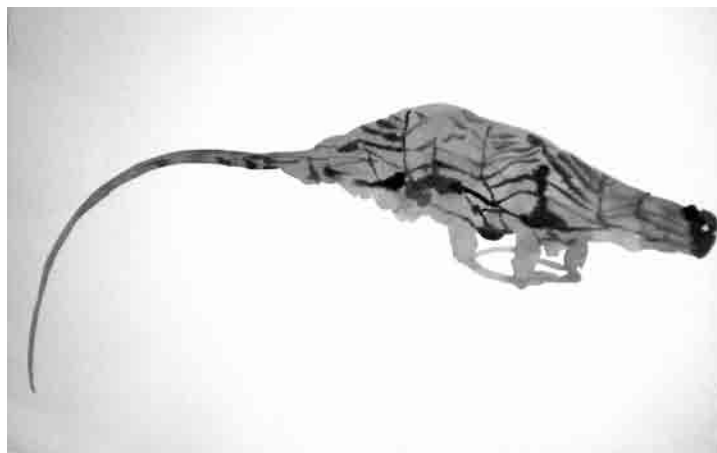


Figura 3 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Aguada de tinta-da-china s/ papel, 70 x 100 cm (2007). Fonte: artista.

Figura 4 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Guache, grafite e ecoline s/papel, 21,5 x 22,5 cm (2007). Fonte: artista.

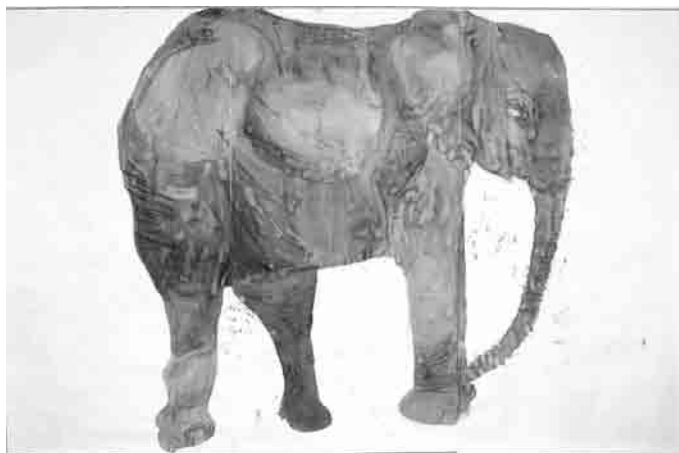


Figura 5 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Grafite e aguada sobre papel, 288 × 450 cm (2003). Fotografia de Ricardo Jardim.

Figura 6 · Bárbara Assis Pacheco, *sem título*. Aguada e tinta-da-china sobre papel, 300 × 2000 cm (2004). Fonte: artista.

da topografia das formas, e tentam tocar a escala real, Nuno Crespo (2005) assinala que o desenho da autora contribui para um novo modo de ver, e intensifica a ligação à vida.

Conclusão

O desenho de Bárbara Assis Pacheco expõe um olhar curioso sobre objetos e matérias que encontra à sua volta. É um desenho assente numa atividade de recolha, e de resgate de testemunhos, que possibilita construir uma amostra particular do mundo, e de trazer para perto de si paisagens exóticas e ambientes remotos.

Nestes espaços e cenários a autora constrói itinerários que depois percorre, e cujo rumo incerto suscita o emergir de questões inesperadas. A sua natureza insatisfeita desafia as suas capacidades de leitura, levando-a à procura de pequenos sinais, ou de rastros de uma outra realidade, que os objetos e as formas resguardam. Por vezes a essência dos objetos cria uma barreira e dificulta a aproximação. Nessas ocasiões a busca de respostas, às interrogações que os mesmos provocam, resulta num vazio e numa ausência do desenho, levando a um sentimento de alguma frustração pelo que não se consegue ler das formas e do mundo. O confronto com essa inquietação leva à colocação de questões sobre a validade e a verdade do desenho, sobre o sentir do olhar e o sentir do gesto gráfico. É um conflito interno entre os vestígios das informações interiorizadas pelos sentidos e a visibilidade ou a ideia do desenho. O bloqueio e a instabilidade gerada por estas dúvidas conduzem Bárbara Assis Pacheco a novos percursos de representação, onde tenta superar obstáculos, desvendar indícios ou marcas da realidade, e encontrar uma solidez de movimento e de traço, para dar identidade às imagens do pensamento.

Referências

- Assis Pacheco, Bárbara (2008) *Reserva da Amazônia: uma beleza que intimidada*, in *Desenhar para Ver: O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazônia* (2009), Lisboa: Ministério da Cultura, Museu Nacional de Etnologia. ISBN: 978-972-776-387-0.
- Assis Pacheco, Bárbara (2007) sem título. Guache, grafite e ecoline s/ papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: <http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/o-encontro-de-barbara-assis-pacheco-com.htm>
- Assis Pacheco, Bárbara (2004) sem título. Aguada e tinta-da-china s/ papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: <http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/toda-gente-sabe-quanto-pesa-uma-ave.html>
- Bismarck, Mário (2001) *Desenhar é o Desenho*, in *Os Desenhos do Desenho, nas novas perspectivas sobre o Ensino Artístico*. Actas do Seminário. Org. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.
- Crespo, Nuno (2005) *Pórtico*, in *Ironia, Crueldade e Amor do Mundo*. Lisboa: Cubic, Arte Contemporânea. ISBN: 972-8873-07-7.
- Gonçalves, Luísa (2001) "Sem título". In *Actas do Seminário Os desenhos do Desenho*. Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.
- Jardim, Ricardo (2003) sem título. Grafite e aguada sobre papel. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: <http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/santos-bestas-porta-33-funchal-2004.html>
- Pais de Brito, Joaquim (2009) *Olhar os Objectos*, in *Desenhar para Ver: O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as Galerias da Amazônia*. Lisboa: Ministério da Cultura, Museu Nacional de Etnologia. ISBN: 978-972-776-387-0.
- Varandas, Ana (2009) *O encontro de Bárbara Assis Pacheco com as galerias da Amazônia*, no Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. [Consult. 2014-01-19] Disponível em <URL: <http://barbaraassispacheco.blogspot.pt/2012/11/o-encontro-de-barbara-assis-pacheco-com.htm>

.2

Gama, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *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).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. 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 *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.

- Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

São fatores de preferência alternativos:

- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

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 *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 um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. 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 comparticipação 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 *Gama*, 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 *Gama* 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 _____

**Manual de estilo da Gama
— Meta-artigo**

Gama style guide — Meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo: *Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista Gama. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.*

Palavras chave: *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: *Meta-paper*

Abstract: *This meta-paper describes the style to be used in articles for the Gama journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.*

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista *Gama*, 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 *Gama*, 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.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

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]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. 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, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

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). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

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. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘*enter*’ e ‘*espaço*’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terramoto de 1906 (Mendenhall, 1906).

Figura 3. Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

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). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

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).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, 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.’

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). 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. Pode terminar com propostas de investigação futura.

Referências [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa

*Call for papers:
6th CSO'2015 in Lisbon*

VI Congresso Internacional CSO'2015 — “Criadores Sobre outras Obras”
26 março a 1 abril 2015, 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: 20 dezembro 2014.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 2 janeiro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 24 janeiro 2015.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 11 da Revista :*Estúdio*, os números 5 e 6 da revista *Gama*, os números 5 e 6 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2015. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VI 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 sem contar com resumos e bibliografia). 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 privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios 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, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como 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. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2015

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2015

No material de apoio incluem-se exemplares 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 | www.cso.fba.ul.pt

Gama, estudos artísticos

Gama, artistic studies

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. 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 no 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). En 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). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho

como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



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 pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico 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, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



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*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

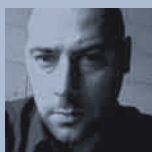


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. 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 Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutoramento em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopestra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



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 (ISC-TE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de

Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) 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 (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. 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. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em 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. Ha expuesto individualmente en 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 Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



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,

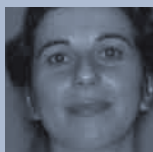


(2011). *En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goëte Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).

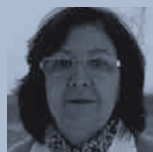
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários premios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é 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*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolsista I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UI), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-JULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). 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). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas

com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. 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. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. 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).



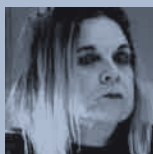
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no 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 e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masureel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Dissenys Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e



vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.

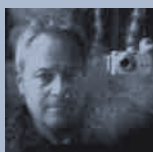
NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação 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). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante* — *Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (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), 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. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producción Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colecció Ayuntamiento de Barcelona, Colecció L’Oreal de Pintura (Madrid), Colecció BBV Barcelona, Colecció Todisa grupo Bertelsmann, Colecció Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundació Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a *Gama*

Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A Revista *Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das revistas que integram este conjunto a ele associado: as revistas *Croma*, *Gama* e *Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são 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 *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 *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 *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: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio
Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista *Gama* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

O quarto número da *Revista GAMA* percorre, no campo dos Estudos Artísticos, instâncias de memória e de enraizamento, problematizando o futuro através das questões resgatadas, de ontem. Dá-se seguimento ao rumo inicial desta revista, onde artistas escrevem sobre obras de outros artistas, mas agora tem-se uma melhor delimitação e focagem no que respeita ao uso criativo ou acidental da diacronia e suas interligações potenciadoras: o arquivo, a obra recordada, o registo, o projeto, a reativação, a meta-linguagem, a identidade.

A *Revista GAMA* segue um caminho prudente, como o de um alpinista que, ao subir, procura registar na memória os pontos de referência do seu caminho, pontos que lhe possam vir a ser úteis, mais tarde, na descida. Aqueles que sobem, nesta revista, podem ser uns, e os que descem, podem ser outros, de outra geração. Os pontos de referência permanecem, à espera da sua utilidade.

Este conjunto de artigos traduz um posicionamento geral de grande atenção aos referentes históricos e técnicos, com uma sensível preocupação pela recuperação e preservação dos objetos e criadores interventivos.

Através do olhar dos criadores de hoje, a criatividade mantém-se ativa e interventiva, para ser fonte de recomeços que se anunciam.

ISBN 978-989-8300-88-1



9 789898 300881 >