

Nur noch
939
Tage bis zum Ende
des Kapitalismus.



Universidade Federal Fluminense
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Instituto de Arte e Comunicação Social

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira

Editora Convidada

Martha D'Angelo

Conselho Editorial

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha D'Angelo

Agradecimentos Especiais

Adriana Fresquet

Afonso Medeiros

Almerinda da Silva Lopes

Caroline Alciones

Gabriel Cid de Garcia

Inês de Araújo

Isabela Frade

Jan Verwoert

Maíra Norton

Maria Beatriz Albernaz

Marília Machado

Martha Ribeiro

Tamara Silva Chagas

Zeca Ligiéro

Produção Editorial

Almir Miranda da Silva

Conselho Consultivo

Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)

Ana Cavalcanti (UFRJ/ EBA-PPGAV)

Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)

André Parente (UFRJ/ ECO)

Ângela Âncora da Luz (UFRJ/ EBA-PPGAV)

Carolina Araújo (UFRJ/ IFCS-PPGF)

Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)

Josette Trépanière (UQTR/Canadá)

Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)

Lígia Dabul (UFF/PPGCA)

Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)

Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)

Maria Luisa Távora (UFRJ/EBA-PPGAV)

Martha D'Angelo (UFF/PPGCA)

Martha de Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)

Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ - UFF/PPGCA)

Sally Yard (University of San Diego, EUA)

Tania Rivera (UFF/PPGCA)

Ued Maluf (UFF/ PPGCA)

Viviane Matesco (UFF/PPGCA)

Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Produção Gráfica

Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima

Designer Gráfico: Joana Lima

Revisão Linguística: Angela Taddei

Web-designer: Cláudio Miklos

Contracapa: Ateliê de Joseph Beuys na Düsseldorf Academy of Art, Alemanha, 1984. Foto de Robert Duchesnay (Fonte: <http://www.canadianart.ca>)

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. | **Versão online:** <http://www.poesis.uff.br/>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2012. 21 cm; II;

OLIVEIRA, Luiz Sérgio; D'ANGELO, Martha; (Editores)

Poiésis n. 19, v1, Niterói

Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Julho de 2012, 184p.

ISSN 1517-5677 semestral

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Estética; 4. Cultura; 5. Crítica de arte

Sumário

06 EDITORIAL

EDITOR CONVIDADO

09 SOBRE A DIMENSÃO EDUCATIVA NA ARTE

Martha D'Angelo

15 OUTRO TEATRO: ARTE E EDUCAÇÃO ENTRE A TRADIÇÃO E AS EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS

Zeca Ligério

29 PEQUENA VIAGEM À TERRA DO MELHOR CONHECIMENTO: UM CAMINHO ABERTO COM KLEE

Maria Beatriz Albernaz

45 DIANTE DO APARELHO: A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DO CINEMA EM WALTER BENJAMIN

Maíra Norton

ENTREVISTA

63 ENTREVISTA COM ADRIANA FRESQUET

por Maíra Norton

ARTIGOS

75 NOTAS SOBRE ARTE, LUXO, LIXO, CONSUMO E ESTÉTICA DO COTIDIANO

Afonso Medeiros

87 CARTOGRAFIA CRIATIVA NO DESAFIO DOS LIMITES DA ESFERA PÚBLICA

Isabela Frade

107 A CRÍTICA DE ARTE COMO DESDOBRAMENTO POÉTICO

Tamara Silva Chagas e Almerinda da Silva Lopes

119 DIZER O INDIZÍVEL: HISTERIA E HETERONÍMIA

Gabriel Cid de Garcia

PÁGINA DO ARTISTA

137 FOTO DESENHOS, SÉRIE CIDADES, 2012

Inês de Araújo

TRADUÇÃO

143 **O CHEFE: ACERCA DA QUESTÃO SEM SOLUÇÃO DA AUTORIDADE E DA IMAGEM PÚBLICA NA OBRA DE JOSEPH BEUYS**

Jan Verwoert (tradução de Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira)

RESENHAS

169 **ECLIPSE DO GRUPO GALPÃO**

Martha Ribeiro

175 **SALVE SÃO JORGE 23: ARTE E ACARAJÉ NA FESTA DO PADROEIRO**

Marília Machado

179 ABSTRACTS

182 NORMAS PARA SUBMISSÃO

Editorial

O Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense apresenta à comunidade acadêmica, estudantes de arte e pesquisadores em geral o número 19 da revista Poiésis. Consistente com os compromissos do Programa consagrado à promoção do debate de questões candentes da produção de arte e do pensamento crítico na contemporaneidade, esta edição tem seu núcleo central dedicado à investigação da dimensão educativa da arte, muitas vezes considerada como “atribuição das instituições escolares, universidades e museus”, conforme apontado pela pesquisadora Martha D’Angelo. Essa perspectiva tende a desconhecer o quanto as preocupações com os aspectos educativos da arte permeiam e são partes fundantes das práticas criativas de inúmeros artistas modernos e contemporâneos. Responsável pela organização dedicada e competente do dossiê deste número da Poiésis, a professora Martha D’Angelo se valeu das colaborações de Zeca Ligiéro, Maria Beatriz Albernaz e Maíra Norton para somar diferentes olhares e outras formas de pensar a dimensão educativa da arte.

Diversificando ainda mais o debate, a entrevista conduzida com sensibilidade por Maíra Norton incorpora experiências da articulação entre cinema e educação nos projetos desenvolvidos pela professora e pesquisadora Adriana Fresquet em escolas do ensino fundamental do Rio de Janeiro, sublinhando aspectos significativos para a reflexão em torno da relevância e da potência da arte no cotidiano escolar.

O número 19 da revista Poiésis conta ainda com as colaborações críticas de Afonso Medeiros, Gabriel Cid de Garcia, Isabela Frade, Tamara Silva Chagas e Almerinda da Silva Lopes, a presença sensível da obra de Inês de Araújo na seção Página do Artista, a tradução do ensaio *O Chefe: acerca da questão sem solução da autoridade e da imagem pública na obra de Joseph*

Beuys, de autoria de Jan Verwoert, além das resenhas de Martha Ribeiro (*Eclipse*, Grupo Galpão, Teatro SESC Ginástico, Rio de Janeiro) e de Marília Machado (*Salve São Jorge 23*, Caza Arte Contemporânea, Rio de Janeiro).

A todos os colaboradores, os Editores da Poiésis e a direção do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Universidade Federal Fluminense expressam seus profundos e sinceros agradecimentos.

Os Editores

Editor convidado

Sobre a dimensão educativa da arte

Martha D'Angelo *

Tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, até mesmo o seu direito à existência. Esta afirmação, feita por Theodor Adorno na primeira frase da *Teoria Estética*, indica o alcance da questão que estamos tratando. Pensar a dimensão educativa na arte na situação de risco em que ela se encontra é no mínimo um grande desafio. Escapando da polissemia irritante gerada pela multiplicidade de respostas para a pergunta “o que é arte?”, Dino Formaggio afirmou: “arte é tudo aquilo que os homens chamam de arte.” Esta afirmação não está sendo retomada aqui como tentativa de fugir ao problema, trata-se na verdade de um reconhecimento da complexidade e da ambiguidade própria à linguagem da arte contemporânea. Como admitiu Umberto Eco em *Obra aberta*, uma das finalidades explícitas das obras de arte contemporâneas é aumentar ao máximo a quantidade de significados num significante.

Observando a construção da história da arte e suas transformações, nos damos conta de que a afirmação de Formaggio é mais precisa do que inicialmente parece. Muitas manifestações culturais ampliaram o conceito de arte ao serem identificadas como arte e incorporadas à história da arte, como é o caso, por exemplo, das pinturas rupestres. Os homens pré-históricos não estavam interessados em *arte*; suas pinturas não foram feitas para serem contempladas ou expostas num museu. As imagens de animais que encontramos nas cavernas estavam

*Martha D'Angelo é professora de Filosofia da Faculdade de Educação da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Coordena o Grupo de Pesquisa Teoria Estética, Arte e Política. É mestre em Filosofia pela PUC-RJ, doutora em Filosofia pela UFRJ, e desenvolveu pesquisa de pós-doutorado sobre educação estética e crítica de arte em Mário Pedrosa na ECA-USP.

ligadas à magia e visavam, provavelmente, aumentar o poder humano no desempenho de atividades necessárias à sobrevivência, como caçar, por exemplo. O mesmo se pode dizer de máscaras africanas usadas em rituais profanos e religiosos, e de outros objetos e utensílios de uso doméstico criados por antigas civilizações. No caso das máscaras africanas, apesar de não terem surgido como arte, elas tiveram força suficiente para revolucionar a arte europeia no século XX. A fonte de inspiração do cubismo foi, como sabemos, a arte africana. A incorporação das pinturas pré-históricas e das máscaras africanas à história da arte mostra que a consciência e a intencionalidade não são pré-requisitos para se produzir algo capaz de ser considerado *arte*.

Até a Época Moderna o trabalho do artista se confundia com o trabalho do artesão. A partir do Renascimento italiano começou a existir uma separação entre arte e artesanato. A conhecida afirmação “arte é coisa mental”, de Leonardo da Vinci, representa uma virada de posição neste sentido. No Renascimento teve início um processo de autonomia da arte que culminaria, no século XVIII, com o reconhecimento, expresso na terceira crítica de Kant, de que a arte, tal como a ciência, é um domínio dotado de leis próprias. Neste contexto, o surgimento da Estética como disciplina filosófica tem um duplo sentido: o reconhecimento da especificidade da arte enquanto linguagem e forma de expressão, e o entendimento de que este tipo de manifestação só adquire pleno significado através de outro discurso, o da linguagem conceitual da filosofia.

A estrutura de pensamento que define a Estética como disciplina filosófica apresenta a mesma forma da Lógica e da Ética. A lógica é compreendida como ciência das regras do pensamento, enquanto a ética se define como ciência do *ethos*, ou da atividade interior do homem. Acompanhando as mudanças de sentido das palavras “estética” e “arte” na Época Moderna, recuperamos, em alguma medida, o percurso em direção ao que se entende por autonomia do fenômeno estético.

Raymond Williams sintetizou bem esse percurso em *Cultura e Sociedade*: a palavra *arte*, que inicialmente significava *habilidade*, adquiriu, no século XVII, o sentido de *pintura*. A palavra artista perdeu o sentido genérico de *pessoa habilidosa*, diferenciando-se da palavra *artesão*, inicialmente equivalente a *artista* e que passou a ser usada com o sentido que ainda hoje damos ao trabalhador qualificado. Aos poucos, a ênfase dada ao aspecto mais prático de habilidade

deslocou-se para sensibilidade, movimento esse que se apoiou no uso corrente de palavras que antes não poderiam ser aplicadas às artes, como *criadora*, *original*, *genial*. De *artista*, no sentido novo, derivou-se *artístico*, adjetivo que, no final do século XVIII, era uma referência mais direta a *temperamento* do que à *habilidade* ou *prática*. Neste mesmo século se realizou a mudança do termo estética de pertinente aos sentidos para pertinente à beleza e à arte.

Em nossa época, a maior parte dos estudos sobre arte considera que o desenvolvimento de sua dimensão educativa é uma atribuição das instituições escolares, universidades e museus. As práticas educativas desenvolvidas pelos artistas fora dessas instituições têm sido pouco observadas e até ignoradas. Na Antiguidade, a dimensão educativa da arte poética foi considerada por Platão uma ameaça para a cidade, daí a expulsão do poeta na *República*. Nas Épocas Moderna e Contemporânea, Schiller, Marcuse e John Dewey, ao contrário de Platão, descobrem na arte uma dimensão educativa fundamental para a transformação social e política da sociedade. Pesquisadores como Victor Loewenfeld, Franz Cizek e Herbert Read também estimularam iniciativas muito importantes visando transformações na educação e na sociedade a partir da arte. No Brasil o movimento Escolinhas de Arte, iniciado por Augusto Rodrigues, foi muito influenciado por esses três autores.

A intenção da *Poiésis* com o dossiê “A dimensão educativa na arte” não é retomar a tese, sustentada sobretudo por Herbert Read, de que a arte deve ser a base para uma nova educação, mas discutir a importância de se reconhecer e compreender no interior mesmo da produção - na própria arte - os aspectos educativos e pedagógicos. No século XX, eles se revelam de maneira bem visível nos Manifestos dos artistas e nas produções onde a questão da recepção da obra se destaca, como é o caso, por exemplo, do teatro de Brecht, Grotowski, Augusto Boal, dos parangolés de Hélio Oiticica, dos *happenings* de Kaprow, e de algumas criações de Cildo Meireles. A carência de estudos contemporâneos sobre a dimensão educativa inscrita na própria carne da obra de arte é surpreendente por se tratar de um problema diretamente relacionado ao isolamento e às formas de recepção e circulação da arte. É preciso, neste caso, trazer a público a questão, debatê-la e aprofundá-la.

As questões apresentadas nos três artigos que compõem este dossiê nos obrigam a repensar os vínculos entre arte e educação exatamente porque questionam o que entendemos por arte e por educação. Em “Outro teatro: Arte e educação entre a tradição e experiências

performáticas”, Zeca Ligiéro revê a história do teatro brasileiro e do teatro europeu, mostrando a importância das tradições não europeias nas revoluções artísticas e estéticas das vanguardas do século XX. Ligiéro destaca o papel educativo das *performances* integradas às tradições afro-ameríndias, orientais e mediterrâneas, e reconhece a contribuição que essas culturas têm dado para o enriquecimento das artes cênicas. No caso do Brasil, a experiência desse *Outro Teatro* é extremamente rica e enraizada no cotidiano, manifestando-se nas *performances* carnavalescas, na capoeira, no maracatu e no quarup, por exemplo. O destaque da dimensão educativa dessas práticas ultrapassa o plano puramente estético e atinge o plano político, pois desconstrói uma história do teatro eurocêntrica, que tem como referência a versão dos colonizadores.

Pode-se adotar como chave de leitura do artigo “Pequena viagem à terra do melhor conhecimento: um caminho aberto com Klee”, de Bia Albernaz, o conceito de experiência de John Dewey se considerarmos a experiência em seu sentido vital, isto é, como um acontecimento que registramos na memória de forma marcante. Resumindo a compreensão de experiência de Dewey em sua forma poética de expressão, podemos dizer que experiências são pausas ou lugares de descanso no fluir inexorável da vida. A experiência como um *todo* é uma unidade que não pode ser reduzida ao elemento prático, emocional ou intelectual sem perder sua complexidade; esses três elementos não são desprovidos de qualidades estéticas. Reforçando esta tese, Dewey observou que o *kalón-agathón* grego, ao demonstrar a identificação da boa conduta com a conduta que tem harmonia, equilíbrio, beleza, exemplifica o caráter *uno* da experiência.

A experiência integral visa um fim determinado e mobiliza energias até que estas sejam atraídas para outras finalidades. Dewey admite que a experiência é constituída de um material cheio de incertezas, guiando-se em direção à sua consumação através de incidentes inesperados. No trabalho artístico, todo processo é controlado por uma apreensão do nexos entre o que foi feito e o que deverá ser realizado em seguida. O caráter reflexivo desta dinâmica levou Dewey a criticar a ideia de que o trabalho da inteligência é menos intenso e penetrante no trabalho artístico do que no trabalho científico. O artista precisa conectar cada ação particular com aquilo que pretende atingir, e para apreender esta relação é preciso *pensar*. Evidentemente este trabalho da inteligência não pode ser separado da sensibilidade e da habilidade técnica.

Ignorar o papel necessário do intelecto na produção de arte é reduzir ou associar o pensar somente à utilização de signos verbais ou matemáticos. Com efeito, ao elaborar a proposta de realização de um vídeo coletivo com alunos de graduação em pedagogia a partir da leitura do texto *Confissões Criadoras*, de Paul Klee, e de três textos de Iberê Camargo, Bia Albernaz criou condições para a realização de uma experiência no sentido forte do termo, ou seja, possibilitou a realização de um trabalho unindo o elemento prático, emocional e o intelectual nos termos mencionados por Dewey.

Pensando a experiência educativa no cinema a partir das reflexões de Walter Benjamin, Maíra Norton investigou a pedagogia intrínseca aos processos de produção e recepção de um filme analisando suas implicações técnicas. Seu interesse pelos estudos de Benjamin está relacionado ao fato de ele ter percebido muito precocemente as possibilidades do cinema como forma narrativa, e o papel que ele poderia desempenhar na sociedade face ao declínio da narrativa tradicional e da experiência humana. As análises sobre o fenômeno identificado como perda da aura da obra de arte, e sobre as mudanças na maneira de viver e perceber o mundo a partir da modernidade, levaram Benjamin a observar e valorizar os recursos técnicos da fotografia e do cinema. No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o olhar cinematográfico é comparado ao olhar psicanalítico; esses olhares tornaram possível a visão de coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo das percepções humanas. O grande plano, a câmara lenta e o movimento permitem que um gesto simples, feito inconscientemente, como segurar uma caneta e escrever, por exemplo, adquira nova dimensão e consciência. Assim como o inconsciente psíquico tornou-se acessível através da técnica psicanalítica, o inconsciente ótico tornou-se acessível através do cinema.

Observando as possibilidades e recursos técnicos do cinema e sua especificidade enquanto linguagem, Maíra Norton problematiza o papel que ele vem desempenhando e o que pode desempenhar em nossa época. Num mundo onde as pessoas estão cercadas de imagens por todos os lados, a potência do olhar encontra-se sob ameaça. A superabundância de imagens tem produzido uma espécie de cegueira e uma passividade preocupantes. A partir desta avaliação, a dimensão educativa do cinema é pensada como experiência envolvendo o duplo aspecto da criação e da recepção do filme.

Os artigos que compõem este dossiê têm um traço comum que constitui o diferencial em relação a outras abordagens sobre arte e educação. Trata-se da ênfase na dimensão educativa inerente ao próprio fazer artístico e na maneira como este fazer é compartilhado. Este posicionamento tem um cunho político que se manifesta, de maneira bem explícita na crítica de Zeca Ligiéro ao colonialismo cultural, na valorização atribuída por Maíra Norton às atividades com cinema que desautomatizam o ato de filmar e assistir a um filme, e no empenho de Bia Albernaz em desconstruir a cultura padronizadora da escola através de uma proposta de trabalho que estimula a autonomia e a expressão de singularidades. Essas contribuições redimensionam o debate sobre arte e educação e abrem novos horizontes de pesquisa que favorecem a inserção da arte na vida das pessoas e a mudança do seu estatuto na cultura contemporânea.

Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas

Zeca Ligiéro*

“Outro teatro” é a definição aplicada às *performances* artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século XX. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as *performances* afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares.

performance, teatro, tradição

Os mais conhecidos historiadores do teatro brasileiro de diferentes formações e tendências têm um ponto em comum: o teatro brasileiro teve o seu início com as montagens do Padre José de Anchieta¹, da mesma maneira que para eles o moderno teatro brasileiro começa inequivocamente com a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Parodiando o famoso dramaturgo carioca, eu diria que “toda unanimidade é burra” porque geralmente mascara uma realidade múltipla, conflitante, e muitas vezes desconexa. Portanto, acredito que essa história única do teatro mundial, e também a do teatro brasileiro são tendenciosas porque apresentam uma visão fechada, fundamentalmente eurocêntrica, do que seja o teatro. De acordo com este ponto de vista ortodoxo dos principais historiadores, o teatro nunca existiu

*Zeca Ligiéro é Ph.D. em Estudos da *Performance*, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Pesquisador FAPERJ e Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – NEPAA.

no Brasil antes dos portugueses, ou seja, não existiam artes cênicas entre os indígenas nem entre os africanos trazidos algumas décadas depois da chegada dos colonizadores, pois, em ambos os casos, não apresentavam as características dos modelos descritos por Aristóteles e seus seguidores. É comum se acreditar que o único teatro é o originado das formas nascidas na Grécia e desenvolvido em países como a Itália, a França, a Espanha, a Inglaterra e Portugal, pois, *grosso modo*, são essas formas as únicas que, uma vez transplantadas para as colônias das Américas, servirão para o deleite das elites que irão construir seus teatros como prosseguimentos das casas de espetáculos das grandes metrópoles europeias, permitindo também lugares para os mais pobres nas galerias superiores do edifício teatral, a preços mais “populares”. As sofisticadas formas teatrais eruditas e/ou populares desenvolvidas na Ásia, na África e nas Américas anteriormente à chegada do colonizador, ou contemporâneas a esta época, foram consideradas primitivas ou expressões cênicas insignificantes. Infelizmente, elas permanecem até hoje desconhecidas pela maioria dos estudantes de teatro do Ocidente.



Máscara de Índio: Cabeça de Macaco, de Debret.

A ilustração está no Museu Castro Maia, Rio de Janeiro

Procuramos aqui pensar o teatro como um fenômeno que pertence a toda a humanidade e que acontece simultaneamente em diversas civilizações com estéticas complementares, envolvendo as narrativas épicas e dramáticas, o canto, a dança, a cenografia, o figurino. Contemporaneamente, ele inclui ainda os aparatos tecnológicos de luz, projeções de vídeo, utilização de recursos de amplificação da voz e da sonoplastia etc. Vamos examinar este Outro Teatro, como um amplo espectro de possibilidades a partir de algumas das mais importantes tradições do Oriente, das Américas e da África, tendo como foco o fato de que os grandes nomes do teatro contemporâneo surgido no século XX foram buscar a referência de suas “revoluções” nessas tradições não europeias, como é o caso de Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski e Peter Brook, para citar alguns. Desta forma, para se pensar o teatro de vanguarda europeu e seus desdobramentos na pós-modernidade, torna-se importante para o artista e para o arte-educador se debruçar não somente na obra desses grandes diretores, mas também nas fontes em que foram beber e se inspirar para trazerem novas propostas em relação à narrativa (o épico de Piscator e Brecht), à essência do teatro (Artaud e Grotowski), à teatralidade do teatro (Meyerhold), à sua percepção espacial (Brook e Schechner).

Para tanto, torna-se importante investigar historicamente como se deu o encontro dos grandes diretores do século XX com as grandes tradições da Ásia, África e Américas, pois somente a partir desse encontro o Ocidente passou a levá-las em conta. Esses diretores buscavam algo diferente, novo, desconhecido, para romper com a estética naturalista que dominava os palcos ocidentais. Cada um deles, a seu modo, vislumbrava esse Outro Teatro, pois certamente era algo oposto ao teatro conhecido que fazia parte da vida cultural e com o qual as sociedades europeias se identificavam e se viam representadas.

Um breve histórico de encontros e descobertas

Se, durante a primeira metade do século XX, a grande fonte de inspiração para os artistas plásticos de vanguarda como Picasso, Klee, Matisse, Brankusi, Kandinski, foi a África, para as mais importantes figuras do teatro dessa época foram inicialmente as formas cênicas desenvolvidas na Ásia que os influenciaram. Ao entrarem em contato com a diversidade de formas

do teatro e da dança provenientes da China, do Japão, da Índia e de Mali, esses criadores vão nelas buscar inspiração para propor novas formas de teatro, em contraposição aos antigos modelos europeus: não se trata de imitar apenas essas antigas tradições orientais, mas delas extrair novos materiais, capazes de revolucionar o teatro de vanguarda europeu. Nesta primeira geração encontramos pelo menos três grandes nomes: Meyerhold, propondo o teatralismo; Brecht, propondo o teatro épico; e Artaud, propondo o seu Teatro da Crueldade. Este último vai além da arte de Bali, também indo ao México, redescobrimo as formas teatrais ameríndias. A partir dos anos 60, uma segunda geração de diretores europeus e estadunidenses, entre os quais Grotowski, Barba, Schechner e Brook, descobrem as artes teatrais e rituais da Índia e da África para delinear uma nova perspectiva para as artes cênicas mundiais, incluindo o conhecimento do ritual, o contato com as danças sagradas e narrativas orais com novas ferramentas dos estudos da *performance*, iniciados principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, mas praticados como “artes da *performance*” em muitos países. A estas formas reunidas neste estudo, chamarei aqui simplesmente de “Outro Teatro”, não importando tanto as propostas individuais de cada um deles, mas o seu imprescindível contato com poderosas estéticas em narrativas épicas e/ou dramáticas não encontradas no continente europeu e fartamente empregadas em muitas das formas desenvolvidas pelas artes cênicas dos outros continentes visitados e também em suas diásporas forçadas.

É importante frisar que, embora este Outro Teatro – cujos princípios estéticos foram incorporados na Europa e divulgados nas Américas – tenha absorvido importantes influências, tanto no aspecto formal como na sua própria constituição, provenientes das tradições dos continentes visitados por esses diretores, e tenha causado um enorme impacto na cena contemporânea, não se dimensiona o impacto que estas tradições exerceram sobre esses criadores e nem sobre o legado deixado para as artes cênicas contemporâneas. O parâmetro de avaliação continua sendo o destaque da genialidade desses diretores europeus em detrimento de suas respectivas fontes. Assim se preservam os estudos teatrais baseados nos antigos modelos greco-romanos e seus desdobramentos em períodos históricos como o elisabetano, o realista etc. Ora, ao pensarmos em criação e processos de aprendizado da arte da representação, torna-se importante nos remetermos a este Outro Teatro, articulado às tradições que tantos diretores foram tão longe para buscar.

Mei Lan Fang, o reformador da Ópera Chinesa visita Moscou em 1935

As *performances* de Mei Lan Fang em Moscou e Leningrado (Saint Petersburg) provocam um grande impacto no mundo teatral europeu. Na plateia estão presentes os grandes diretores russos Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov, Vladimir Nemirovich-Danchenko e Serguei Eisenstein, além dos mais conhecidos diretores do Ocidente: Bertolt Brecht, Erwing Piscator e Gordon Graig. Foi o primeiro contato real com a antiga tradição chinesa de teatro e provocou em todos uma fascinação, marcando fortemente sobretudo o trabalho de Brecht e de Meyerhold, os quais vamos analisar em seguida. (TIAN, 2007)



Mei Lafang em foto publicitária na qual representa uma personagem feminina em 1933.

Este encontro (sino-ocidental) é visto como um processo de um teatro intercultural, no qual o pesquisador chinês Mian Tian sublinha o deslocamento como a principal característica da construção estética e artística. Assim, ele pensa que o chamado teatro de vanguarda europeu

deslocou o teatro chinês, de acordo com as suas necessidades estéticas e artísticas, ao reposicioná-lo contra o naturalismo.

A arte de Mei Lanfang não influenciou o teatro contemporâneo (especialmente o teatro de vanguarda) através de afinidades e princípios compartilhados, mas em vez disto, em mecanismos de deslocamentos do diferente (a arte de Mei Lanfang e o teatro chinês) em termos do familiar (a vanguarda). Estes conceitos seminais como o “efeito de alienação” de Brecht, ou o Teatro das Convenções de Meyerhold, ou a pré-expressividade de Barba, têm menos a ver com a arte de Mei, do que com os deslocamentos dentro do contexto do teatro ocidental do século XX”. Nas interpretações de Brecht e de Meyerhold do teatro chinês, estilização e outras convenções do teatro tradicional chinês foram descartados de suas estéticas e seus contextos e foram recolocados como técnicas anti-ilusionistas, e dispositivos nos constructos de Brecht e Meyerhold, notadamente o efeito de alienação de Brecht e a idéia do Teatro de Convenções de Meyerhold, os quais são fundamentalmente europeus. O interculturalismo teatral não é fusão orgânica ou integração, ao contrário, é um choque e um deslocamento de diferentes forças teatrais. (TIAN, 2009, p. 7-8)

Através do estudo do autor chinês, podemos perceber que tanto Brecht como Meyerhold sequer se aproximam da totalidade da estética chinesa, pois seus respectivos trabalhos artísticos baseados naquelas tradições não refletem o contexto cultural e histórico da China. Ou seja, os autores, da mesma forma que Artaud, não tiveram um contato maior com os processos criativos e pedagógicos daquela linguagem, nem com as suas respectivas técnicas; apenas assimilaram alguns aspectos da mesma, desprezando aquilo que não servia às suas agendas “revolucionárias” e “inovadoras”. Por outro lado, Mei foi em si um reformador da ópera chinesa, resgatando e experimentando tradições antigas de forma a torná-las mais expressivas. Num certo sentido, Mei já era o reformador da ópera e não tanto um típico representante da antiga tradição como se pensava. E a própria ópera chinesa é de difícil definição: um teatro onde se mesclam linguagens diferenciadas como a literatura, a música, o canto, a dança, as belas artes, as artes marciais, o malabarismo, todas em busca de uma espetacularidade. Portanto, trata-se de um teatro musical, intercalado com diálogos e monólogos, muitas vezes endereçados diretamente ao público, com números variados de danças. Os movimentos são estilizados, a voz nunca falada de forma naturalista, sempre numa voz vibrante e em falsete, o que nos remete todo o tempo a uma representação da realidade, e nunca a uma tentativa de imitá-la em seus pormenores cotidianos.

As tradições: escrita e oral entre o Ocidente e o Oriente

Muitas formas antigas de teatro aparecem na China. Há referências de representações teatrais anteriores ao ano de 1500 A.E.C.² incluindo palhaçaria, acrobacia, música e dança. A tradição do teatro de sombras, por exemplo, dispõe de uma lenda que conta o seu nascimento no ano 121 E.C., quando o imperador Wu Ti, da Dinastia Han, desesperado com a morte de sua bailarina favorita, teria ordenado ao mago da corte que a trouxesse de volta do Reino das Sombras. De acordo com a lenda, o criativo mago, para fugir da morte sumária, teria inventado uma nova forma de teatro, ao usar, pela primeira vez, uma pele de peixe suficientemente macia e transparente para confeccionar a silhueta de uma bailarina. E, no jardim do palácio, fez estender uma cortina branca, atrás da qual ele manipulou contra a luz do sol a silhueta tal e qual, em tamanho pequeno, de forma que a sombra se projetasse na cortina, restaurando o corpo no tamanho natural e alguns dos movimentos característicos da dança da bailarina perdida, com a utilização de uma flauta. Naquele ano, pôde reacender a vida na representação da sombra que dançava, criando uma forma de teatro que se popularizou no Oriente.

Ao longo dos séculos há outros referenciais. Notável foi a criação da famosa escola de teatro Filhos do Jardim das Peras para produzir dramas musicais durante a dinastia dos Tan (entre os anos 618-907). Desta forma, podemos registrar que diferentes tradições teatrais se desenvolvem na China até o começo do século XX, quando Mei Lan Fang se destaca como ator.³

No Japão, o mais antigo ensinamento sobre teatro No foi escrito por Zeami Motokiyo (1363-1443), também chamado de Kanze Motokiyo, um mestre, ator e dramaturgo. (RIMER; YAMAZAKI, 1984) Outras tradições aparecem como o Bunrako e Kabuki, após o contato com os europeus, embora não se perceba uma influência sobre estas tradições nipônicas. As estreitas ligações comerciais entre a China, o Japão e a Coreia apresentam um inesperado quadro de mútuos intercâmbios ao mesmo tempo em que cada povo procura valorizar suas próprias tradições de dança, canto, filosofia e teatro. Enquanto na China e no Japão as formas teatrais se tornaram conhecidas também como literatura escrita, o teatro coreano continuou sendo conhecido na forma oral em duas modalidades: *Talchum* – danças com máscaras dramatizando vida de monges e temas regionais retratando pessoas, animais e seres sobrenaturais, intercalando diálogos cantados, dançados e falados, sem uma estrutura fixa – e o *Pansori*

– uma forma de canto e narrativa oral solo acompanhada de uma percussão, incluindo sátiras e histórias de amor. Desta forma de teatro (contação de história), muito popular no século XIX, com duração de até oito horas consecutivas, foram preservadas apenas cinco histórias originais, consideradas pela UNESCO em 2003 como patrimônio imaterial da humanidade.

É na Índia, entretanto, que vamos encontrar o mais completo texto sobre as artes cênicas, chamado de *Natyasastra*. No Ocidente, apenas consideramos, como referência ao teatro antigo clássico, o texto *A Poética*, de Aristóteles. Schechner faz um interessante estudo comparativo entre esses dois textos:

Porém, a principal diferença entre a *Poética* e o *NS* é a de que o livro indiano aborda a *performance* de maneira muito pormenorizada: expressão emocional transmitida por meio de gestos e movimentos, tipos de papéis e personagens, arquitetura do teatro, música. O *NS* considera o drama (capítulos 20–21), mas tal análise não constitui o núcleo do *sastra*. Muitos artistas indianos aderiram ao ideal de um teatro que integra drama, dança e música. Gêneros tradicionais atingem tal integração por meios que não privilegiam o enredo (tal como Aristóteles advertiu) em detrimento da dança, do gesto e da música.

Schechner procura evidenciar a diferença histórica dos seus autores bem como as estruturas do que pretendem ser:

Aristóteles foi uma figura histórica (384–322 A.E.C.), o autor de muitas obras filosóficas fundamentais que afetaram, e até mesmo determinaram o pensamento ocidental em campos tão diversos como as ciências físicas, a política, o pensamento social, a estética e a teologia. Os escritos do filósofo grego nascido em território macedônico foram enormemente debatidos durante cerca de dois milênios e meio. Ele se especializou em dividir o conhecimento em porções conhecíveis; ele formulou o silogismo. Bharatamuni é uma figura mítica e histórica, o nome do autor ou compilador de um compêndio pormenorizado sobre as origens mítico-religiosas e as práticas de *natya*, uma palavra em sânscrito difícil de ser traduzida, mas que pode ser reduzida a dança, teatro e música. Há divergências quanto à data precisa de publicação do *Natyasastra* (*NS*) — estudiosos a situaram em algum momento entre o sexto século A.E.C. (Antes da Era Comum) e o segundo século da E.C. (Era Comum). Talvez nunca se saiba quanto do *NS* foi escrito apenas por uma pessoa e quanto resultou do conhecimento de muitas pessoas. Bharatamuni, quem quer que ele tenha sido, e se é que ele realmente existiu, escreveu somente o *Natyasastra*. (SCHECHNER *apud* Ligiéro, 2012)

Enquanto o primeiro tem apenas 30 páginas, o *Natyasastra* tem cerca de 345 – nas suas traduções para o inglês; o último nunca foi traduzido para o português. O *Natyasastra* foi perdido

e recuperado; ele surge da prática teatral, e apresenta diversas versões. Suas teorias se referem a distintos estilos como *kathak*, *kathakali*, *odissi* e *bharatanatyam*, que, juntos, compreendem o teatro e a dança clássicos da Índia. Como afirma Schechner, “a tradição é ativa, oral e corpórea (...) Ao contrário da *Poética*, o NS é mais dançado do que lido.”

Em busca de Outro Teatro

Devemos estender a questão do Outro Teatro a outros parâmetros para perceber que a teatralidade não reside apenas na psicologia dos personagens e na trama de seus destinos enquanto texto falado, mas, sobretudo, nos seus aspectos ritualísticos, fantásticos, metafísicos, expressos especialmente na combinação dos distintos elementos como a música, a dança, o uso de máscaras, o canto, a cenografia e a narrativa épica. Pois foi exatamente este aspecto que chamou atenção na *performance* da dança-teatro de Bali assistida por Artaud na Exposição Colonial, em Paris, em 1931. Ele se impressiona com os gestos codificados dos atores/bailarinos e, sobretudo, com as temáticas de caráter metafísico e arquetípico.

O teatro de Bali revelou-nos uma noção de teatro física, não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer num palco, independentemente do texto escrito, enquanto que, tal como nós o concebemos no Ocidente, o teatro se aliou ao texto e por ele se encontra limitado. Para o teatro ocidental a Palavra é tudo e não há, sem ela, possibilidade de expressão; o teatro é um dos ramos da literatura, uma espécie sonora da linguagem e mesmo que admitamos uma diferença entre o texto falado no palco e o texto lido pelos olhos, se restringirmos o teatro ao que acontece entre as deixas, não conseguimos, mesmo assim apartá-lo da noção de um texto representado. (Artaud: *O Teatro e Seu Duplo*; 1999, p. 75).

É a partir daí que Antonin Artaud (1896-1948) vai desencadear o seu raciocínio sobre o papel do revitalizador numa Europa condenada ao racionalismo estéril. Ele se propõe a criar uma linguagem que, através da manipulação de signos, possa se reaproximar do cosmos e do divino. O interesse pelas culturas ameríndias traz Artaud ao México onde vai encontrar os Tarahumaras para experimentar o impacto das culturas pré-colombinas participando dos rituais com o uso do *peyote*.

E foi no México, no alto da montanha, entre agosto e setembro de 1936, que eu comecei a me encontrar completamente... Eu procurava o *peyote* não como um curioso, mas, ao contrário, como um desesperado..., contrariamente ao que se podia pensar, eu nunca busquei



Detalhe do figurino do grupo Sotz'il Jay (Comunidade do morcego no idioma maia) que restaura a dança/teatro/música tradicionais maias da Guatemala.

Foto Zeca Ligiéro, 2012.

o supranormal. Ora, eu não ia ao *peyote* para entrar, mas para sair... sair de um mundo falso.
(Artaud citado em: *O Artesão do Corpo Sem Órgãos*; 1999, p.96-97)

A referência mais antiga que temos nas Américas de um teatro como o que concebemos hoje, com enredo, figurino, conflitos, além da música, do canto e da dança, é o Rabinal Achí ou *A morte do guerreiro*, remanescente das antigas civilizações maias cujo texto, em quatro atos, sobrevive até hoje e é encenado na cidade de Rabinal ao norte da capital guatemalteca.



Cobertura do palco central do Pavilhão de São Cristovão, Rio de Janeiro.

As máscaras são carnavalescas, mas reproduzem os orixás: Exu, Xangô e Oxóssi.

Foto Zeca Ligiéro, 2012.

Diferentemente dos espetáculos tradicionais, a encenação é totalmente ritualizada, e os atores encenam para os deuses de acordo com uma tradição pré-colombina.

Muitas danças dramáticas são realizadas a partir da fusão de tradições indígenas em países andinos e na mesoamérica. A forte repressão da Igreja católica em colaboração com os governos locais permitiu apenas que rituais fossem realizados dentro dos calendários dos santos. Apesar das sucessivas guerras internas e governos ditatoriais, a cultura maia sobrevive com

oprimidas pela mídia comprometida com hegemonia e pressionada pela indústria cultural, continuam vivas e praticadas por milhões de brasileiros; e em muitos casos, funcionam como referenciais identitários em comunidades rurais, periféricas ou em núcleos urbanos populosos. O estudo do Outro Teatro destaca nos chamados folguedos e/ou danças dramáticas, termo usado por Mario de Andrade, os aspectos teatrais destas *performances* as quais defino como afro-ameríndias.

Ao considerarmos as *performances* afro e ameríndias e suas linguagens tanto no sentido cultural como no sentido da *performance* artística, percebemos um leque formidável de possíveis futuros estudos; cada pesquisa pode conduzir e revelar importantes materiais que estão sendo reprocessados por jovens retomando antigas tradições que correm à margem do espaço conhecido como edifício teatral. O edifício teatral é o templo apenas da arte ocidental, o que não facilita a entrada do Outro Teatro. Em outros espaços públicos, uma proliferação de manifestações lúdicas e ou religiosas, com finalidades artísticas ou não, colore as ruas, os terreiros, as quadras das comunidades, alheias ao mundo do teatro ortodoxo.

Enquanto o conhecimento qualitativo for apenas pesado pelo seu elo com as grandes tradições ocidentais, deixamos de levar em conta nossas *performances* espetaculares mais importantes como o carnaval, o candomblé, a capoeira, os reisados, para citar algumas. Por mais que intelectuais do porte de um Ariano Suassuna queiram extrair delas apenas os seus elementos ibéricos, ou perceber nelas algo de genuinamente brasileiro, ligado à cultura nacional como quer Roberto DaMatta, ainda assim há um preconceito contra a essência dessas linguagens que têm, cada uma a seu modo, os seus sotaques (raízes?) Bantu, Jeje, Nagô, Guarani, Kraô, etc.; brasileiras sim, mas articulando suas matrizes culturais distantes das estéticas hegemônicas. A verdade é que se não compreendemos essas manifestações espetaculares como algo que pertence a outras tradições (afro ou ameríndias, principalmente, mas também árabes e mediterrâneas) a que estou chamando aqui de Outro Teatro, estaremos negando a origem de nossos gestos e a maneira de nos expressarmos em nossas artes. Foi preciso Helio Oiticica ir à Mangueira para descobrir os parangolés e seus ambientes e abandonar o árido geometrismo abstrato concretista em que estava enclausurado.

Ao estudar os pontos de vista de dois conhecidos antropólogos brasileiros, a saber, Darcy

Ribeiro, que se dedicou ao projeto de explicar a originalidade da cultura brasileira apontando para sua mestiçagem, e Roberto DaMatta, que estruturou a sua análise nas relações familiares, hierárquicas e espaciais, a antropóloga Lia Zanotta Machado desenvolve um lindo discurso:

Do meu entender, o código da pessoa e o código do relacional ganham inteligibilidade, se pensarmos que estes valores de inversão e de deslocamentos são sustentados numa história onde colonizadores e colonos, escravos e indígenas ocuparam lugares distintos e opostos, mas que não geraram histórias familiares individuais onde estas posições claras pudessem permanecer na história longa. As histórias familiares individuais da miscigenação fazem do imaginário um desejo sempre ambíguo de se querer colonizador e se saber descendente de colonizador colono escravo e índio. Assim, a miscigenação e a criatividade cultural da utopia das inversões e da utopia da fraternidade amiga parecem apontar para a cultura brasileira como uma cultura que se quer para um futuro onde as pessoas possam ser próximas e solidárias. Se a cultura brasileira não é só cordial, mas é também violenta, se longe está de ser qualquer exemplo de igualdade, tem a originalidade de se apresentar como uma utopia de um mundo novo. (MACHADO, 1997)

No que tange aos educadores, vale a pena ouvir não só os acadêmicos, mas também os mestres mais antigos das tradições afro-ameríndias: capoeiristas, contadores de “causos”, sambistas, pais e mães de santo, curandeiros, benzedeiros... Se em nossa angústia em busca do novo, de nossas identidades culturais e artísticas, e na relação mutante do triturar da pós-modernidade, nos perdemos tanto e não sabemos para onde ir agora, eles sabem, pelo menos, de onde viemos.

Notas

1 Dentre eles poderíamos citar: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001, e PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

2 N. do Ed.: Refere-se à expressão Antes da Era Cristã ou Antes da Era Comum, assim como E.C. refere-se à Era Cristã ou Era Comum.

3 Tão distantes dos conhecimentos acadêmicos, estas simples notícias históricas sobre as tradições orientais são facilmente encontradas em sites populares como o Wikipédia - http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_theatre.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIGIÉRO, ZECA (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2012 (no prelo).

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Coneções/2)

MACHADO, Lia Zanotta "Cultura brasileira: raízes e atualidade", 1997. Palestra comemorativa do 30º aniversário da fundação do DELB: Universidade de Estudos Estrangeiros de Quioto: Departamento de Estudos Luso-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.kufs.ac.jp/Brazil/delb/6-7.htm>>.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

TIAN, Min. Gordon Craig, Mei Lan Fang and the Chinese Theatre. In: *Theatre Research International*, vol. 32, n. 2, p. 161-177, 2007.

TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese-Western Intercultural Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

RIMER, J. Thomas; YAMAZAKI, Masakazu. *On the Art of the No Drama: the Major Treatises of Zeami*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Sites consultados

http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/76694/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_traducao_de_texto_de_Huang_Zuolin

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/619/450>

<http://www.mortesubita.org/biografias/biografia/antonin-artaud>

Pequena viagem à terra do melhor conhecimento: um caminho aberto com Klee

Maria Beatriz Albernaz*

Este artigo relata o processo de realização de um vídeo coletivo, em três turmas da disciplina “Arte e educação”, do primeiro período do curso de Pedagogia do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ). O título dos vídeos, “Pequena viagem ao país do melhor conhecimento – a biblioteca”, remete ao texto *Confissão criadora*, de Paul Klee. A partir da poética suscitada pelas ideias de Klee e pela reverberação das colocações de Agamben sobre os múltiplos papéis da singularidade na “comunidade que vem”, busca-se – na arte – sua aproximação com a educação e as possibilidades pedagógicas provenientes da tensão entre ambas.

arte e educação, Paul Klee, produção de vídeo

O que fazer para costurar o horizonte ao quadro-negro?

Para fazer irromper um pouco de beleza e de criatividade no ambiente inóspito da escola, o melhor é não ser pretensioso, ser fácil sem ser banal, e deixar um espaço para que o trabalho aconteça livremente. Para tentar costurar a riqueza que a imagem do horizonte pressupõe à pouca vitalidade que um quadro-negro sugere, basta uma linha. Ao brincar com um pedaço de barbante, a plasticidade e a expressividade da linha brotam na criação de linhas imaginárias: qualquer uma que expresse confusão, serenidade, raiva etc. A ludicidade acompanha o prazer

* Maria Beatriz Albernaz é professora do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ). Graduada em Pedagogia, possui mestrado em Educação e doutorado em Letras (Ciência da Literatura na área de Poética) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

de poder tocar, fazer e refazer linhas. Ao final, realiza-se uma colagem a partir da escolha de um dos seguintes motes – horizontes, esquinas, pessoas ou montes. Simples? Demais. Mas com a cola nas mãos, muitos alunos se atrapalham. Uns colocam demais, outros inventam métodos para não desperdiçá-la ou para não sujar muito os dedos. Opcionalmente, a tesoura é aplicada sobre o fio, cortando-o em pedaços menores.

Nesse ponto, os alunos ainda se encontram muito longe da abstração mencionada por Klee em sua “confissão criadora”, como o lugar para onde a essência da arte gráfica conduz (KLEE *apud* MARIANI, s/d). A realização de um trabalho simples e pouco ameaçador com alunos recém-chegados num curso de pedagogia, no entanto, traz possibilidades de diálogo. O convívio entre o coletivo e o individual é uma contribuição imediata da difícil aproximação entre arte e educação. Neste processo, aceita-se *qualquer* trabalho dos alunos como “uno, verdadeiro, bom ou perfeito” na medida em que se realiza um gesto inaugural de desprendimento em relação a heranças estéticas, pela reapropriação ou pela ruptura de padrões (AGAMBEN, 2006, p.11).

O período acadêmico dura quatro meses, com encontros de duas horas uma vez por semana. A produção do trabalho *Pequena viagem...* se iniciaria no mês seguinte ao do trabalho com as linhas. A ideia de realização de um projeto coletivo era a única de que se dispunha no primeiro mês de aula. Em seguida, no rescaldo das conversas sobre o que é arte e sobre as relações da arte com a história¹, e da compreensão de que se iniciava ali um processo de alfabetização visual (DONDI, 2003), partimos para a concepção, ainda individual, de uma bandeira.

“Bandeira” é uma palavra ou coisa em que perpassam muito fortemente tanto aspectos visuais quanto ideológicos e políticos. Através de suas linhas e cores, *diz-se* algo. O dizer com elementos gráficos constitui uma novidade para os alunos, assim como o dizer explicitamente ideológico, configurador de uma atitude política. Por se tratar de um exercício orientado pela lógica acadêmica, da execução de tarefas sob a égide de um poder de avaliação e de exclusão e, portanto, provocador de um afeto misto, no qual cabem submissão cega, burocratismo, diligência e eficiência, mas não necessariamente interesse, e muito menos desejo, foi preciso trazer novos elementos que estimulassem o processo de desprendimento para que o fazer realmente possibilitasse a realização de um gesto presentificador, a produção de presença, tal como descrita por Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010). Os elementos injetados foram a poética

de Oswald de Andrade, com a leitura de trechos de seus manifestos Pau-Brasil e Antropófago (ANDRADE, 1977). Procurava-se, dessa maneira, dissolver construções ideológicas subreptícias pelo escancaramento da ideologia nos textos oswaldianos; e minar o dizer automático pelo dizer intencional e comprometido. O trabalho consistia na utilização de material recolhido no lixo, na sua formalização enquadradora, própria de uma bandeira, e na inclusão de frases matriciais, tal como o lema “ordem e progresso”. Paródias foram bem-vindas.

Aprofundando o sincretismo das dimensões estética, ética e poética, foi realizado um laboratório para a reinvenção visual de acontecimentos ou poetização da linguagem de jornal. A vinculação dos aspectos material e simbólico constituintes do jornal foi propiciada pela sua manipulação lúdica, tal como anteriormente feita com o fio de barbante. Com o auxílio de um gesto perpetrado numa folha de jornal, na qual se leu uma notícia, isto é, a partir de um fato jornalístico, criava-se um acontecimento. Com um gesto, os alunos integravam então a materialidade do papel à matéria lida. O papel, no sentido literal, assumia um sentido figurado. As notícias desencadearam gestos impulsivos, raivosos, construtivos.

A partir desse momento, o trabalho passou a ser realizado em grupos, com a ajuda de um roteiro criado a partir dos três verbos que compõem os momentos do acontecimento, de acordo com Manuel Antonio de Castro: ver, perceber e entender (CASTRO, 1982). A intenção era de que os alunos captassem a realização de uma obra de arte como um acontecimento histórico-vivencial e que – pela realização de um trabalho artístico – pudessem diferenciar o fato jornalístico do acontecimento histórico. Desse modo, eles procuraram: 1) *ver* a notícia, destacando as figuras, os lugares e os personagens que a animam; 2) *perceber* a notícia, apreendendo os sentimentos e as sensações inerentes aos elementos visíveis; e 3) *entender* a notícia, sintetizando-a em uma questão norteadora do trabalho. Assim, lançando mão do potencial sintático e semântico das cores e linhas, a visão, a percepção e o entendimento do grupo em relação à notícia tornar-se-iam visíveis.

Finalmente, depois das linhas vivenciadas com fios de barbante, da bandeira antropófaga, da poetização da notícia de jornal, era chegada a hora de dar início ao exercício, ao empenho e à aventura de pular da folha de papel para um espaço mais abrangente, um lugar habitado por todos e ainda assim praticamente imperceptível como suporte para a ação criativa. Era preciso reunir – pela experiência – as noções de arte e de vida.

Tudo é sanado. Tudo cala.

A leitura dos textos *Natureza-morta*, *Ângela Maria* e *Os carretéis* de Iberê Camargo, todos curtos e escritos numa linguagem altamente poética, isto é, com pouquíssimos conceitos, muitas metáforas e voltados para a expressão de vivências concretas do artista, ajudou muito na percepção dos alunos de que existe trabalho na contemplação do movimento da luz do sol num cômodo da casa, ao longo de todo um dia; no fracasso em realizar uma obra em homenagem a alguém que morreu; e na memória e na imaginação provenientes da brincadeira infantil (CAMARGO *apud* MARIANI, s/d).

A biblioteca do Instituto de Educação sempre me comoveu, a ponto de – durante um ano inteiro – eu coordenar um projeto de restauração e preservação do seu acervo que, apesar de remontar aos tempos em que servia à formação de professores da corte imperial do Brasil, encontrava-se em estado de deplorável abandono. O mais triste, porém, é o descaso, a inoperância daquele lugar como biblioteca, ou seja, como lugar de leitura, descoberta, pesquisa. Sem fazer parte do projeto da instituição, a biblioteca tornou-se um lugar semelhante a um almoxarifado ou a um arquivo morto. Por um lado, há falta de sensibilidade ou interesse pela literatura, por outro, há falta de paciência com os alunos, considerados pouco sensíveis ou desinteressados. Reduzida a uma cultura de almanaques didáticos, a biblioteca ainda diminuiu mais as possibilidades de um aluno - quem sabe, algum dia - poder encontrar algum material inesperado, um texto que o fizesse saltar do estado de espírito da mesmice escolar para um outro mais promissor e poético. A amplificação da redução, ou melhor, a nadificação da biblioteca vinha sendo nutrida pelo horário cada vez menor de atendimento, tornando impossível, por exemplo, aos alunos do turno da noite, a frequência ao lugar. Sendo assim, a quase totalidade dos alunos de primeiro período nunca tinha ido à biblioteca da instituição onde estudava, nem mesmo sabia de sua existência.

Foi então que se iniciou o delineamento de um trabalho performático com os alunos e de sua gravação em vídeo. Com a produção de *Viagem à terra do melhor conhecimento – a biblioteca*, procurávamos um caminho de experimentação da arte como transgressão formal, como um ato de linguagem (quando o fazer ocorre simultaneamente a uma determinada atuação), como um acontecimento (para além da ideia corrente da arte como representação). Mais importante do que um resultado bem feito era o alargamento das fronteiras do campo da arte pelos alunos, promovendo, em relação à realização artística, uma compreensão menos asséptica, mais arriscada, mais política.

Sem ter ainda um planejamento totalmente pré-definido, propus que fizéssemos o trabalho em etapas: 1) uma ida à biblioteca para a observação de sua luz, do seu ambiente; 2) criação de panfletos e chamadas radiofônicas sobre a biblioteca, ressaltando essa luz pouco conhecida pela maioria dos alunos; 3) distribuição dos panfletos para todos os membros da comunidade escolar, com convite para uma sessão de leitura de histórias na biblioteca; 4) leitura propriamente dita; 5) gravação de um vídeo, roteirizado de acordo com cinco aspectos destacados por Klee em *Confissão criadora*, detalhados a seguir. A insegurança e a expectativa dos alunos, ao serem apresentados a tal programação, faziam crer que – tendo em vista seus objetivos – o rumo do trabalho estava correto. Era a manifestação das grades, só sentidas por quem se mexe. Ao procurar reverter a insegurança em resistência ao enquadramento, a arte reveste-se de um gesto educador. A pedagogia advém menos de um *ethos* planificante, estratégico, como é comum se ouvir hoje em discursos de gestores da educação, mas de um olhar semelhante ao de Iberê Camargo ao acompanhar o movimento do sol, descrito em *Natureza-morta*:

Sol do meio-dia. ... O peitoril se acende. Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos que lhe estão em cima. Eles se acendem: os caramujos gritam seus brancos. ... O sol sobe pela parede, ilumina o espelho: enraivecido, foge dele. Desce. ... Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis... . Depois vai embora. Não deixa vestígio de seu trajeto. Tudo é sanado. Tudo cala (CAMARGO *apud* MARIANI, s/d, p.53).

A arte requer a prática para a compreensão além do intelectual. Ensinar é promover situações de prática. Paradoxalmente, é preciso furar o cerco da inércia para poder ficar quieto. O silêncio precisa ser conquistado desde o fundo. Ser como um cômodo invadido pelo sol só se consegue ao observar o sol invadindo um cômodo. Fora e dentro coincidem. Nesse sentido, o ato performático, cênico e extrovertido só se realizará pela permissão interior do ator de interagir com o imprevisível do exterior. A visão de arte muda nesse processo. Ela não mais depende de uma tela, nem mesmo de um emolduramento aurático. E passa a ser percebida em sua essência criadora de possibilidades de diferenciações, fruto da vontade de ter vontade.

Num curso de formação de professores, como é o de pedagogia, a vivência performática abre um caminho para a expressão de um professor que nasce pela coragem de fazer sem pedir autorização, de empreender projetos simples e renovadores, promotores de uma respiração diferenciada no interior da autoritária rotina institucional. Um professor tem de buscar a autoria

em si, a capacidade de compor. Para isso é preciso se dispor. O poder de afetar nasce assim pelo poder de ser afetado. Da apropriação de um espaço público, como é o da biblioteca, através de uma série de pequenos atos performáticos registrados em vídeo, espera-se (sem que se planeje) uma geração de desdobramentos não previsíveis.

Cinco estações para chegar à terra do melhor conhecimento

A leitura de *Confissão criadora*, de Paul Klee, é tremendamente inspiradora e recomendo-a a quem estiver “sem ideias” para o que quer que seja, não só para professores que se veem na contingência de compartilhar projetos com seus alunos, constituintes de um coletivo sempre heterogêneo e inquieto. Contudo, creio que a possibilidade de inspiração poética que este texto propicia deve-se justamente à beleza de seu foco: Klee foi um artista; suas observações giram em torno da necessidade de traduzir as coisas visíveis em elementos formais, apostando que na concentração intensa do imanente, o transcendente naturalmente virá. No começo da viagem, está o ato. Mais além se encontra um outro ato. A noção de tempo submete-se à do espaço que, considerado em sua infinitude, é circular. E o infinito não possui começo determinado.

Impossível não recordar a orientação de Rainer Maria Rilke, em sua *Carta ao jovem poeta*. Assim como Klee, Rilke diz que “todo acontecimento é sempre um começo” (RILKE, 1986). O acontecimento é o verbo, em sua acepção bíblica. O verbo é ao mesmo tempo ato e linguagem moduladora do ato.

Sendo assim, propus aos alunos que, em grupos, escolhessem um trajeto que os levasse à biblioteca, definindo cinco estações no interior do prédio da instituição que servissem como locações para os vídeos. A princípio, cada grupo geraria vídeos independentes. Posteriormente, por questões operacionais, mas também por dificuldade dos grupos em assumir a tarefa com autonomia, decidiu-se que – aproveitando as sugestões de todos os roteiros – faríamos um único vídeo, com a câmera, o operador e o editor do Laboratório Multimídia do ISERJ. Em cada estação, um dos grupos assumiu a direção do vídeo.

1. A arte não reproduz o visível, mas torna visível.

A estação que define o começo da viagem poderia ser a porta de entrada da instituição, uma sala de aula, o chafariz do pátio central do Instituto, qualquer ponto morto a ser transposto, tomando-se sentido e direção à escolha. Minha sugestão era de que se percebesse, a partir desse

ponto, uma linha. A linha que coloca o ponto em movimento. Como ela é? Reta? Interrompida? Subdividida? Cada ponto definidor da estação ou do lugar onde estamos traça uma linha possível de continuidade. A linha possível estabelecida pelo grupo deveria refletir o seu estado de espírito ao empreender a viagem até a biblioteca (a última e única estação pré-definida).

A ideia de que cada ponto geraria uma linha de entrada e outra de saída deveria ser visibilizada por um fio de barbante, um traçado com giz no chão, com fios de arame ou de lã, coloridos ou não. O material da linha também importa nesse processo. Com a ajuda de Paul Klee, revimos o nosso vocabulário relacionado à linguagem das linhas: se há necessidade de parar, interrompe-se a linha; se precisamos repetir o movimento, a linha divide-se; se queremos olhar para trás, o movimento que a linha faz é contrário ao que fazia anteriormente. Para isso, é preciso avaliar não só o espírito do empreendedor do caminho, mas o próprio caminho. Ou seja: os lugares também nos impõem suas linhas. O Salão Nobre do Instituto, por exemplo, é um lugar de volta ao passado pelo seu mobiliário, pelas paredes cobertas com retratos de antigos diretores, pelo seu nome, por sua topografia central. Da avaliação, surge um feixe de linhas. Da observação, a determinação do que impede o fluxo das linhas: arcos? Portas? Degraus?

Também pedi aos alunos que buscassem, nas estações escolhidas, as possibilidades de convergência das linhas, ou os lugares de possíveis encontros; e aqueles que demarcassem as diferenças, as agitações, os zigue-zagues, as espirais.

Procurei tirar partido da ambiguidade da terminologia. Ciente do estranhamento provocado por todas essas solicitações precisas mas indefiníveis, suportei a resistência dos alunos, devolvendo suas perguntas com a permissão de interpretações diversas sobre “o que pode ser” ou “como fazer”. Minha recomendação era simples: depois de escolher o ponto de partida, fique nele por um tempo, avaliando não só o visível de cada lugar; e do que é visível, espremer o sumo, a simplicidade de um elemento formal que expresse a energia de suas linhas, de seus planos, do seu espaço.

Heidegger faz uma interessante diferenciação entre lugar e espaço (HEIDEGGER, 2001). O lugar é propiciado por uma determinada posição, na qual se constrói algo habitável. Espaço pode ser tanto o entre-espacos, percorrido numa travessia, ou “o” espaço, abstração obtida através de relações matemáticas. O que eu pedia aos alunos era que transformassem cada posição em uma estação, num lugar; e que observassem, na travessia entre os lugares, o

modo como os habitamos. Diz Heidegger que “tão logo o homem pensa o desenraizamento, este deixa de ser uma miséria” (HEIDEGGER, 2001, p.141). A reapropriação de quem somos internamente acontece pela observação do que é próprio do lugar, a sua diferenciação. A ocupação dos lugares, ignorando-se suas especificidades, impede a sua habitação, que pressupõe um cuidado, um de-morar-se entre os espaços, indispensável a toda construção e a todo pensamento.

2. *Movimento é a base de todo devir.*

A princípio, tinha pensado em indicar para cada estação escolhida um mote inspirador retirado do texto de Klee, mas a dinâmica dos espaços não se submete a separações rígidas. Um espaço é permeado de histórias e de devires. Mas esse devir não se deixa controlar. Um espaço aqui e agora dialoga com o seu antes e o seu depois, mesmo que sob a forma do mistério. Um espaço flui como o tempo, com o tempo, pelo tempo. “Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo”, diz Klee. A pesquisa dos elementos formais não pode se dar de modo a congelar os espaços. As linhas se deslocam e formam planos. Os planos movimentam e formam o espaço. Nenhum espaço é produto de um plano só. A planificação do espaço pode tanto provocar seu entorpecimento, quanto favorecer a dinâmica dos fluxos por ele acolhidos. Estamos cansados de ver caminhos não planejados pelos urbanistas que acabam sendo criados pelos passantes, expressando uma variante não prevista mas conformada às demandas e possibilidades dos transeuntes. O ocasional também tem uma substância, provocando um sentido mais amplo e variado no espaço, inclusive contradizendo experiências racionais do ontem. A intervenção de alunos novos em lugares velhos faz com esses se abram a devires inesperados. Para desenvolver o exemplo do Salão Nobre, penso que linhas entre os retratos dos antigos diretores poderiam ser “puxadas”, com barbantes ou outros fios visíveis, e levadas para passear, para conhecer aquilo que aqueles diretores desconhecem.

A plasticidade dos espaços exigia que as regras fossem elásticas. Sendo assim, antes da exploração dos alunos pelos espaços institucionais, expus os cinco motes extraídos de Paul Klee, no sentido de inserir a linguagem no processo proposto. Novas palavras (como “devir”), formulações diferentes das usuais, pensamentos que desafiavam a capacidade de abstração a partir de uma visão menos entorpecida dos espaços forraram o trabalho de uma musicalidade provocada pelo texto teórico-poético de Klee. E ficou decidido: as estações sintetizadas do

pensamento do artista, por mim expostas em uma etapa preliminar à viagem dos alunos para a proposição de seus roteiros, alimentariam o trabalho a ser realizado de forma difusa e livre.

3. Toda energia requer um complemento.

Todo trabalho a ser realizado reveste-se de uma atmosfera ética. O fio puxado dos retratos dos diretores pode ser apenas uma diversão e ainda assim tal ato será ético. Isso porque, nos pontos, sempre pulsa uma energia proveniente da integração do que costumamos conceituar como bem e mal. Toda energia requer um complemento ou, mais precisamente, toda energia é já a resultante da complementação de forças essenciais. A idoneidade do olhar precisa ser conquistada pela aceitação dessas forças, sejam elas irascíveis, passionais ou mesquinhas, sejam geradoras e serenas.

Quando olhamos algo, julgamos. Mas a ética vai além dessa capacidade de julgar. A ética parte do julgamento para desmontá-lo, ainda que, sempre provisoriamente, proponha sua remontagem. Os pontos precisam estabilizar suas forças, serená-las, para que elas se tornem visíveis. Diz Klee: “o mal não deve ser o inimigo triunfante que nos humilha, mas sim outra forma criadora agindo no conjunto” (KLEE *apud* MARIANI, 2001, p.62). Quando conversei com os alunos sobre *performance*, alertei-os para a oposição que muitos dos seus gestos provocariam na materialização das linhas das passagens de uma estação para outra. Há sempre fiscais, gestores, colegas, o próprio ser interior, com seus hábitos e censuras, que se inter põem na criação. Tais forças não podem ser ignoradas. Os próprios pontos, de onde partem as linhas, muitas vezes resistem à sua inserção no trabalho, por falta de lugar onde possamos amarrar um fio de barbante, por exemplo. Do mesmo modo como um papel vegetal enruga ou “trabalha” sob a ação da cola ou da tinta. O trabalho da madeira sob a ação do calor, a mancha, a fadiga, o ressecamento rápido da tinta são variáveis assim como a negativa da direção da escola a um pedido de espaço, de tempo, de interferência em sua rotina. Cabe ao artista integrar o mal, o previsto e o inesperado, na geração e no desenvolvimento da obra. Essa é uma leitura um pouco mais abrangente do que se costuma denominar “erro criativo”. Nossa ignorância, falta de habilidade, inépcia também fazem parte de um conjunto de oposições objetivas. Muitos alunos não sabiam onde ficava a biblioteca; o desejo de tê-la como ponto de chegada lhes era artificial. O que eu pedia é que essas oposições fossem admitidas e incorporadas. Recomendiei o uso das cores opostas como modo de torná-las visíveis.

4. A arte é uma parábola da criação.

É interessante, para alguém que lida com educação, destacar o que diz Klee sobre a arte como exemplo. Reconfortante buscar compreender que ela não é exemplo do que desejamos, acreditamos, intencionamos. A arte é uma oportunidade para o educador parar de educar, sem se sentir omisso ou inconsistente.

Ela é sempre um exemplo, assim como o terrestre é um exemplo do cósmico. [...] Porque na esfera mais elevada da arte existe um segredo derradeiro, [...] e a luz do intelecto lamentavelmente se apaga (KLEE *apud* MARIANI, 2001, p.63).

Que alívio não poder avaliar um trabalho artístico por não deter o seu conteúdo, e assim mesmo poder “mexer” com ele, destrinchá-lo, falar dele, do mesmo modo que lemos uma parábola; sabendo que não há entendimento definitivo, pois frente ao segredo derradeiro ao qual ela se abre, “o intelecto lamentavelmente se apaga”.

Isso tudo é muito acima do que se pode esperar de alunos? Olhar a criação não apenas como objetos postos na terra por um deus, mas como acontecimento, ou uma brotação, no sentido fenomênico daquilo que os gregos chamavam *physis*; aquele sopro que transforma um cinzeiro usado em um campo para a reflexão sobre a vida e a morte, ou um retrato de um diretor bigodudo do Instituto de Educação em uma plataforma para a decolagem da história da pedagogia em direção ao refeitório repleto de usuários ou aos corredores abandonados do prédio, ou ainda aos portões que dão acesso à bagunça das ruas. Não mexo com religião, mas nada impede que tenha consciência da insignificância do ato educativo em qualquer esfera que o perpetrarmos e, paradoxalmente, do sentido muito mais importante da percepção do menor ato que fizermos como um exemplo microscópico da criação cósmica.

Na libertação de uma linha da sua fixidez, no movimento de um ponto do seu estado de morto, no foco da cor difusa, na sua mistura ou composição, no menor dos atos, configuram-se novas formas. Desagregar e reconstruir o todo é experiência muito acima do que podem os alunos? Então que se busque apenas exercitar a capacidade de retirar os elementos formais de um todo indiferenciado para, em seguida, colocá-los junto a outros. A experiência de se tornar simultâneo ao que existia em segredo; de – ainda que muito precariamente – ouvir os sons das cores (“caramujos gritam seus brancos,” diz Iberê Camargo); e de dinamizar um ponto para que ele possa repousar com mais dignidade em outra configuração faz parte

dessa viagem à terra do melhor conhecimento. Enquanto for preciso “animar” os alunos na direção dessas experiências, se saberá que o segredo por trás da diversidade de sentidos que animam as aulas de arte e educação continuará a latejar, sem que a maioria se dê conta de sua existência.

Pode-se obrigar alguém a rezar, mas não a crer.

5. Seriedade ética: riso dos duendes ou Mudar de ponto de vista pelo menos uma vez, como quem muda de ares

Relendo o texto de Klee, em seu trecho final, saltam imagens fortes e multifacetadas. Escolhi duas apenas. Que não são “fortes”, no sentido de evidentes. Mas, sim, imagens sugestivas:

Se a seriedade ética reina sobre doutores e padres, ao mesmo tempo se ouve o riso dos duendes.

Levante-se! Dê valor aos seus passeios de verão; mudando de ponto de vista pelo menos uma vez como quem muda de ares, veja-se transposto para um mundo que lhe dá forças renovadas para o retorno inevitável ao mundo cinzento do dia de trabalho (KLEE *apud* MARIANI, 2001, p.63).

A princípio, a contraposição “seriedade ética” e “riso dos duendes” proposta por Klee não foi compreendida pelos alunos. A leitura que passou a prevalecer então, discutida durante a apresentação preliminar das cinco etapas, foi a de que se deveria buscar, durante a realização do vídeo, o encontro com um mundo de fantasia, de brincadeira (deveríamos produzir uma *performance*), uma transformação da realidade, mesmo que por um dia. As *performances* de cada uma das três turmas envolvidas nesse processo, ou seja, o nível de receptividade e criatividade das propostas foi obviamente diferenciado. Adiante comentarei os vídeos realizados.

A interação da produção do vídeo com as fantasias produtoras de presença promove a renovação da percepção da tecnologia pela criação artística. E essa renovação, fruto de uma *paideia* poética, realiza-se nos alunos pelo instinto, para usar um termo de Klee: “há estímulos que se escondem nos instintos” (KLEE *apud* MARIANI, 2001, p.63). Interessante notar como assumir uma postura cenográfica empolga os alunos. O projeto convidava a todos para que inventassem fantasias e atuassem no espaço institucional de um modo pouco usual, criando a simulação de estados animadores e incitantes.

Símbolos reconfortam o espírito que, na rotina do trabalho educativo-institucional, em geral, encontra-se sob contingências entorpecedoras, opressivas, cinzentas. Definitivamente, a arte e a educação alegram-se uma à outra.

Inventário de imagens

No inventário, feito de memória, das imagens que ocorreram nos vídeos realizados estão:

- a da cerimônia da flor vermelha na entrada da instituição em que todos se ajoelhavam diante de uma flor vermelha e depois distribuía flores entre os grupos de alunos, que fazem daquele lugar uma espécie de limbo entre a rua e o interior da instituição;

- o grito “biblioteca!” no lugar conhecido como “bosque”, onde se reúnem alunos das últimas séries do ensino fundamental, e a saída do lugar em fila indiana pelos alunos da pedagogia uns amarrados aos outros por um fio de barbante;

- a entrevista com a vice-diretora, o adentramento de um grupo de alunos a uma reunião do Conselho Diretor no Salão Nobre; a distribuição de convites para uma leitura de histórias na biblioteca;

- a filmagem das pegadas dos alunos da noite passando pelos degraus da arquibancada em frente à piscina às escuras;

- o aluno que atua como um estudante que chega à biblioteca à noite e encontra suas portas fechadas;

- o grupo que grita do lado de fora que quer “biblioteca”, com a dicção cuidada para não dizer “bibrioteca”;

- a leitura das histórias para crianças pequenas: “Tartufo” (com o fundo musical de uma flauta doce); “O pote vazio” (uma lenda chinesa); “Nicolau teve uma ideia” (de Ruth Rocha) etc.;

- o encontro, numa roda dentro da biblioteca, dos alunos da pedagogia com os da Educação de Jovens e Adultos que, pela primeira vez, ali entravam, durante a noite, sob uma luz mortiça.

As *performances* geraram os vídeos, com a ajuda de um estagiário de artes (na câmera) e do coordenador do Laboratório Multimídia (codireção). No total, participaram cerca de sessenta alunos das três turmas, nos três turnos. Os roteiros foram feitos no preenchimento de um

quadro: áudio / visual / locação. Nem todas as cenas roteirizadas puderam ser realizadas e muitas das realizadas foram inventadas e performatizadas na hora. Há tomadas mais interessantes do que outras. O resultado é desigual, um pouco fragmentado, mas indicador de múltiplos caminhos que podem ser perseguidos pelos alunos que, ao final do semestre, se vão. O trabalho posterior, em mais um ano de movimento e expressão corporal e de música, perfaz a tríade da arte e educação na grade curricular do curso de pedagogia do ISEJ.

Modulações acessórias

Eu sentei-me aqui para tentar modificar uma ideia principal modulando-a por ideias acessórias.
(Maria Gabriela Llansol, *O raio sobre o lápis*)

Uma leitura teórica acompanhou a escrita deste relato: *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben. Cronologicamente, ela foi feita num momento posterior ao da realização dos vídeos. De fato, este relato foi escrito um ano depois da experiência. A questão é: foi uma experiência? Conversando com uma das alunas que participaram dos vídeos, me foi dito que sim, que continua sendo e que agora ela espera que sempre seja assim. “Assim” como? O que se espera é que a leitura de Agamben ajude a definir alguns estados tocados no processo de vir-a-ser e do como-pode-ser o exercício, o empenho e a aventura de reunir arte e educação. A instrumentalização da teoria aqui se faz com o intuito de contemporaneizar a vivência, tornando-a experiência compartilhável.

Dos termos refletidos por Agamben, alguns mostram-se como caminhos para a compreensão do trabalho realizado ou para a realização do irrealizável do momento em que nos propomos a reunir arte e educação. Pela prática de uma linguagem que nomeia, que inaugura e renova olhares, para além do desejo de produzir um discurso legitimador do processo, reapresenta-se o realizado. Na comunidade que vem, os termos convergem todos para a elucidação do que é singularidade. “Qualquer que seja” ou “qualquer um importa” são expressões que designam a aceitação incondicional do ser que vem. O desenvolvimento dessa noção aponta o ser *tal qual é*. Na experiência empreendida, isso implica abertura à singularidade daqueles grupos de alunos e uma compreensão maior do seu sentimento de pertencimento. A biblioteca não significava, nem deveria significar o mesmo para todos, ou

o mesmo que significava para mim (a professora). O que os vídeos mostram é uma oscilação dos alunos entre buscar corresponder a um significado que lhes é alheio e atravessar a abstração e expor o seu amor singular à biblioteca. Com a inauguração de uma relação, ou da “inteligência da inteligibilidade”, como diz Agamben, detona-se um perscrutar amoroso entre duas singularidades (AGAMBEN, 2006, p.12).

Nesse caso, essa relação que se inaugura vem a ser um exemplo das possibilidades de outras inaugurações. Amar a biblioteca, apropriar-se e aproximar-se desse lugar tornam-se atos exemplares ou se colocam no lugar de outros amores singulares por outros lugares, subentendendo-os. Assim, tal experiência não pode ser reproduzida. A velha fala de que não há receitas na educação condiz com esse princípio. A produção desses vídeos torna-se exemplar não por deter esta ou aquela propriedade, mas pelo fato de ser dita aqui. A experiência, em sua impossibilidade de ser qualificada e no sentimento de sua imprescindibilidade, ganha vida pela palavra. O que a caracteriza como exemplar é o colocar-se ao lado de si mesma como experiência singular de ir ao encontro de um lugar.

Não se trata de comunicar regras para aproximar alunos da biblioteca. Até porque não se pode dizer que a experiência foi um sucesso. Entre a possibilidade e o ato, ou entre o que é comum e o que é singular não há “sucesso cumprido de uma vez por todas, e sim uma série infinita de oscilações modais” (AGAMBEN, 2006, p. 23). A individuação de uma existência singular não acontece num ato pontual mas numa linha. O início deste trabalho pela experiência da linha torna-se mais significativo então, pois encarna a variedade de sentidos possíveis numa vivência, e também a gradação contínua desses sentidos na medida em que crescem e cedem espaço uns para os outros, apropriam-se e tornam-se impróprios uns aos outros. Essa linha trazida para a produção dos vídeos relembra, a cada passagem de uma locação para outra, que todos faziam parte de uma comunidade em constante via de singularização. A passagem da potência ao ato, da língua à palavra, do comum ao próprio realiza-se na compenetração dos polos.

O ser que se gera sobre esta linha é o “qualquer que seja” e a maneira que passa do comum ao próprio e do próprio ao comum se chama uso, ou também *ethos* (AGAMBEN, 2006, p.23) .

Assim como a singularidade se dá pelo reconhecimento do próprio de cada coisa, também pode ser compreendida como expressão de um determinado modo de ser, uma maneira. A comunidade que vem é aquela que se abre para o encontro entre a ontologia e a ética. Em

termos da educação, aponta para uma passagem entre o estudar “porque é necessário” para o “porque assim é o melhor”. Agir de uma determinada maneira é fruto tanto de uma produção genérica quanto individual, traduz tanto uma essência quanto uma existência, é tanto acidental quanto necessário. Lançando mão de ambos os polos do ser gera-se um modo singular de prática, indicativo do melhor que se pode fazer. Este ser gerado pela própria maneira de ser vem a ser um hábito. Maneiras nos geram. Usar aquilo que está ao nosso alcance, incluindo aquilo que é impróprio, não essencial, incerto, abre-nos para a possibilidade de apropriação. O fato de os alunos não necessariamente terem a biblioteca como um lugar que lhes pertence pode assim se constituir como uma maneira de usar este impróprio. A artificialidade não é para ser condenada, é para ser usada e gerar assim uma “nossa segunda e mais feliz natureza” (AGAMBEN, 2006, p.31).

Como diz Schelling, a potência de ser é cega, pois não pode não passar ao ato (*apud* AGAMBEN, 2006, p.35). Por isso, conservar a potência de não agir torna o agir mais potente. Poder ou não fazer, eis a questão que a arte coloca à educação. É possível agir a partir da percepção da inércia, do sentimento de incapacidade. É possível suplantar a obrigatoriedade. Graças à potência de não agir, o ato pode ter um fim em si mesmo e, em seu extremo, ser um ato dos atos, um ato gerador de atos. Nesse sentido, a passagem seguinte é particularmente elucidativa:

O ato perfeito da escritura não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência de escrever que se dirige a si mesma e, deste modo, chega assim como um ato puro (que Aristóteles chama de intelecto agente) (AGAMBEN, 2006, p.37).

Se trouxermos nesse ponto a célebre frase de Klee (“A arte não reproduz o visível mas torna visível”), poderemos compreendê-la não como a indicação de que a arte é expressão do transcendental, mas como a apresentação da arte como um modo de nos dirigir ao que não podemos. Quando a aula de arte se dirige a indivíduos adultos, a expressão da impotência é muito forte. Em geral, todos não podem e não sabem. Ética é a realização a partir do que não podemos ser; da essência, destino ou vocação biológica, histórica ou espiritual que não pode se realizar. Se tivéssemos que ser isto ou aquilo, a ética se restringiria à execução de tarefas. Tampouco isso significa que não devemos ser nada ou que podemos ser tudo. O mais próprio de cada um expressa sua potência e possibilidade. A dívida, culpa ou má consciência que desenvolvemos se referem à não realização desta singularidade. A experiência ética, portanto,

não pode ser nem tarefa, nem decisão subjetiva; é ser a própria potência, é fazer existir a própria possibilidade, expondo suas limitações; ou seja, em toda forma criada, criar seu próprio ser amorfo e em todo ato, atualizar a própria inatualidade.

Notas

1 A discussão dessas questões adveio dos textos “Introdução à arte” (Battistoni Filho, Duílio. *Pequena História da Arte*, 1987); “Entre o Renascimento e o Barroco” (Brolezzi, Renato, texto de apresentação à exposição *Luz e sombra na arte italiana*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e Paço Imperial, 2006); “A pintura moderna” (Battistoni Filho, Duílio, *op.cit.*); “1963 aproximações do espírito pop 1968 – Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Cacilda Teixeira da Costa”, in: Costa, Cacilda Teixeira da; Ribeiro, José Augusto. *Aproximações do espírito pop 1963-1968*, MAM/SP, 2003); “Das novas figurações à arte conceitual” (Favaretto, Celso. In: *Trimensionalidade: arte brasileira do século XX*, Itaú Cultural / Cosac Naify, 1999); e “Arte contemporânea brasileira” (Parente, André e Maciel, Kátia, apresentação do livro *Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias*, 2001). Todos estes textos foram reunidos na coletânea *Arte – linguagens*, organizada por Alayde Wanderley Mariani, setor educativo do Paço Imperial, Rio de Janeiro, s/d. Alem destes, a apresentação de questões pertinentes ao momento de introdução à arte e educação valeu-se de uma leitura coletiva, feita em sala de aula, de *A arte como reencantamento do mundo*, de Pedro Benjamin Garcia, mimeo. Nenhuma leitura foi obrigatória. Como outras leituras viriam a ser sugeridas mais adiante, cada aluno poderia escolher um dos muitos textos apresentados para ler e escrever um comentário.

Referências

- AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Cláudio La Rocca e Ester Quirós. Valencia: Pre-textos, 2006.
- ANDRADE, O. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- CAMARGO, I. *Gaveta dos guardados*. Augusto Massi (org.). São Paulo: Ed. USP, 1998. *Apud* “Arte – linguagens” Alayde Wanderley Mariani (org.). Rio de Janeiro: Paço Imperial, s/d.
- CASTRO, M. A. De. *O acontecer poético. A história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- DONDI, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- KLEE, P. “Sobre a arte moderna e outros ensaios.” Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. *Apud* “Arte – linguagens” Alayde Wanderley Mariani (org.). Rio de Janeiro: Paço Imperial, s/d.
- HEIDEGGER, M. “Construir, habitar, pensar.” In *Ensaio e Conferências*. Trad. Márcia Schuback e outros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

Diante do aparelho: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin

Maira Norton*

Este artigo procura discutir a dimensão pedagógica do cinema a partir das reflexões de Walter Benjamin nos seus ensaios *O autor como produtor* e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Diferente do uso instrumentalizado do conteúdo de filmes para uso educativo, buscamos explorar uma pedagogia do cinema intrínseca ao seu processo de produção e exibição. Ao desautomatizar o ato de assistir e filmar é possível estabelecer uma nova relação do homem com o mundo, transfigurando a realidade a partir de seu contato criativo com a técnica.

pedagogia do cinema, técnica, Walter Benjamin

O surgimento do cinema trouxe consigo a criação de uma linguagem absolutamente nova. A dificuldade de compreensão dessa nova linguagem era comum aos espectadores do cinema dos primeiros tempos, chegando a ser um fato marcante o susto que o público do Gran Café teve diante do trem que se aproximava na tela, em 1895, na primeira exibição dos irmãos Lumière.

Jean-Claude Carrière (2006) conta que, passada a surpresa, quando decifravam o truque da ilusão, todos percebiam a imagem e viam que o trem não invadiria a sala. A sequência seguinte de acontecimentos era perfeitamente compreendida. Isso ocorria porque a câmera fixa e os planos abertos eram bem semelhantes à encenação do teatro.

* Maira Norton é mestre em Ciência da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA/UFF) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela ECO/UFRJ. E-mail: maira_norton@yahoo.com.br

A nova linguagem surge com a montagem dos filmes. A edição, através dos cortes, criou um novo vocabulário extremamente diversificado. As pessoas não conseguiam estabelecer ligações entre uma cena e outra. Não compreendiam que a imagem de um homem acenando da janela seguida da imagem de uma mulher sorrindo na rua tinha uma relação causal. As dificuldades também eram grandes em relação aos enquadramentos. Como entender um superclose no olho? Para compreender essa nova linguagem, o público contava com a presença do explicador, que habitou a Europa até a década de 1920. Em outros continentes, aonde o cinema chegou um pouco mais tarde, essa presença se estendeu até meados do século XX.

Não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem para explicar o que acontecia. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado explicador (CARRIÈRE, 2006, p. 15).

Embora a linguagem audiovisual esteja em constante modificação, a presença do explicador não é mais necessária. Mesmo em cidades pequenas em que as pessoas nunca foram ao cinema, existe uma certa cultura audiovisual. Elas foram alfabetizadas no audiovisual pela TV, pelos filmes de locadora e, mais recentemente, pelos vídeos da internet.

A ampliação do número de espectadores que compreendem a linguagem audiovisual é um fator importante para a difusão e a democratização desse meio. No entanto esse conhecimento prévio coloca desafios para pensar a recepção dos filmes. Como introduzir uma leitura diferenciada do audiovisual quando todos já se consideram espectadores plenos? Essa pergunta se desdobra em uma reflexão mais ampla sobre que tipo de imagens alimentou essa *alfabetização* e que espectadores elas produziram.

O mundo contemporâneo é cercado de imagens por todo canto. Com o excesso, as imagens já não cumprem mais a função de representar o mundo; elas acabam criando um véu entre as pessoas e a realidade. Além do excesso, encontramos imagens que muitas vezes não exigem nada da mente. É como se ela passasse direto pelo nervo ótico impedindo a comunicação deste com o cérebro. Dispersando as faculdades da percepção e eliminando a consciência da visão, vemos sem olhar. Espectadores cada vez mais passivos é o que grande parte das imagens atuais tem produzido. Diante de tais questões podemos então refletir qual é o papel pedagógico do cinema.

Para abordarmos a pedagogia do cinema, duas perspectivas distintas se apresentam: uma que vê o cinema como ferramenta para a difusão de conteúdos educativos (a cinematografia

educativa) e outra que acredita que a dimensão pedagógica do filme não se encontra no conteúdo externo e sim na própria estrutura da linguagem cinematográfica (a pedagogia dos cineastas).

Neste artigo trabalharemos com a segunda perspectiva pedagógica do cinema, que concebe o filme e sua produção como elementos por si só educativos. Mas, em vez de nos debruçarmos sobre as características pedagógicas de diversos cineastas, abordaremos a dimensão educativa do cinema a partir de outros dois enfoques: 1) a experiência do espectador relacionada às formas de recepção e circulação dos filmes e 2) a interação criativa do homem com a técnica no interior da produção cinematográfica. Para isso utilizaremos as reflexões de Walter Benjamin nos seus ensaios *O autor como produtor* e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em diálogo com outros autores que também problematizam a questão.

A experiência do espectador e o papel educativo do cineasta

Walter Benjamin identificou na década de 1930, que através da criação de personagens coletivos com os quais nos identificamos, o filme produzia narrativas fantasiosas que serviam de antídoto para o desejo psicótico humano geralmente desenvolvido pelo estresse da tecnificação. Ao ver um filme, o homem vivencia com tal intensidade aquela experiência que sua vontade de realizá-la acaba sendo saciada.

Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnificação, com todas as suas consequências, engendrou na massa – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, percebemos que essa mesma tecnificação abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso (BENJAMIN, 1994, p. 190).

A partir dessa possibilidade de o filme fazer o espectador vivenciar as experiências exibidas e se colocar no lugar do personagem, podemos trabalhar a possibilidade de alteridade no encontro com o cinema. “A força do cinema reside no fato de que ele nos deu acesso a experiências diferentes das nossas, nos permitiu compartilhar (...) algo de muito diferente” (BERGALA, 2009, p. 93).

A alteridade também é trabalhada na concepção de *mimesis* benjaminiana através da questão da identificação e da diferença.

Benjamin não apresenta a *mimeses* como um processo de identificação na qual aquele que imita se dissolve no objeto ou no ser imitado. Ao contrário, a faculdade mimética deve ser entendida como um procedimento de aproximação e distanciamento do mundo, um jogo com a alteridade, que permite tornar o mundo familiar ao homem sem, contudo, anular a diferença que o separa dele (GATTI, 2009, p. 279).

Ao se deparar com um filme iraniano, por exemplo, que trate de questões gerais da condição humana a partir de uma narrativa específica, com características singulares daquela cultura, nos identificamos com as questões que afetam o personagem. Essa identificação ajuda a enxergar o outro como aquele que se parece comigo, mas que ao mesmo tempo é muito diferente. Essa diferença se torna matéria de interesse, de curiosidade e não mais de repulsa, como a sociedade padronizada estimula.

Para que o filme estabeleça essa relação de alteridade com o espectador é necessário que o cineasta esteja atento à maneira como sua obra se posiciona dentro do aparelho produtivo.

No texto *O autor como produtor* Benjamin problematiza as relações que os artistas e suas obras estabelecem com os meios de produção. O autor foge do estereótipo de oposição entre forma e conteúdo e busca uma abordagem dialética para a questão da qualidade da obra de arte e de sua tendência política.

O aparelho de produção burguês transforma a arte política em objeto de contemplação e a partir dela reinventa o mundo sem modificá-lo verdadeiramente. Por isso Benjamin defende a necessidade de transformar esse aparelho de produção, de refuncionalizá-lo: “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (BENJAMIN, 1994, p. 128).

Para que a obra possa transformar o aparelho produtivo é necessário “um comportamento prescritivo, pedagógico” (BENJAMIN, 1994, p. 132), por parte do artista. Ele deve ajudar a diminuir a distinção convencional entre autor e público transformando todo espectador em colaborador. Quanto mais consumidores forem levados à produção, mais evoluído será o aparelho produtivo. A produção intelectual não deve mais ser compartimentada em competências específicas, acabando assim com as barreiras entre produção material e intelectual e criando condições para que os trabalhadores reflitam e se expressem a respeito de seus trabalhos e suas questões.

Nesse sentido Benjamin traz a fala de Tetriakov a respeito da imprensa soviética:

Como especialista - se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções -, ele tem acesso à condição de autor. O próprio mundo do trabalho toma a palavra. A capacidade de descrever este mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda na formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos (TETRIAKOV *apud* BENJAMIN, 1994, p. 124).

Dialogando com Benjamin através do texto *O Cineasta como produtor*, Alvarenga e Sotomaior destacam que essa possibilidade de o jornal receber contribuições do próprio leitor, somando-as às opiniões de profissionais variados, transforma seu texto em uma produção coletiva e politécnica. Diante dessa nova produção, o público não teria mais uma relação de distanciamento com o texto, como ocorria quando o considerava uma obra. “Pelo contrário, cada leitor passaria a se ver potencialmente como escritor” (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 48).

Os autores colocam que essa participação do espectador deve ser também uma preocupação do próprio cineasta: fazer com que o efeito de reflexão que o seu filme provoca no público dure para além do tempo de exibição. Ou seja, o filme deve extrapolar o espaço da sala de cinema e ser discutido nas ruas, nas escolas, nos bares.

Quando o cineasta [levar] em conta que o sentido de seu filme deveria se completar nesse momento posterior à contemplação, o processo de realização cinematográfica implicaria um diálogo direto ou indireto com seus possíveis receptores. Eis porque os espectadores teriam uma participação mais ativa, e o filme se tornaria, por isso, uma forma de arte por natureza política (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 52).

O autor deve direcionar sua produção para a educação dos homens, para que sua obra exerça uma função organizadora. Ele passa a ser um instrumento da produção política, a importância do seu produto não está na relevância enquanto obra, mas nas ações que desperta no espectador. Este imperativo benjaminiano, sublinhado por Carolina Araújo, vem da influência que Platão exerceu em Benjamin: “É notável também como esses caminhos platônicos levam Benjamin à conclusão, também platônica, de que o papel do autor é educativo. A função do autor é formar outros autores, é dissolver a função de si próprio no coletivo” (ARAÚJO, 2009, p. 273). As marcas dessa influência platônica podem ser identificadas na referência de Benjamin à expulsão dos poetas: “O estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhe atribuirá tarefas incompatíveis com o projeto de ostentar em novas

“obras-primas” a pseudorriqueza da personalidade criadora” (BENJAMIN, 1994, p. 131). O autor deve ajudar a promover as condições que possibilitem ao público ter uma relação ativa com a obra.

Essa nova relação que o espectador desenvolve com a obra se dá, segundo Benjamin, a partir do declínio da aura da obra de arte. A crise da aura vai possibilitar uma nova forma de recepção da arte.

No ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, Benjamin aprofunda a reflexão sobre a perda da aura trabalhada anteriormente em 1931 na *Pequena história da fotografia*. O autor identifica as transformações causadas no estatuto da arte a partir das novas técnicas de reprodução artística e como essas transformações alteram a relação do público com a obra.

O que é aura? É uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. (...) Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 101).

A reprodutibilidade técnica faz desaparecer a autoridade da obra e seu peso tradicional. Embora mantenha seu conteúdo, desvaloriza o que a obra guarda de autenticidade, relacionada ao “aqui e agora”. Esse processo é identificado como o declínio da aura. O caráter único da obra de arte é superado com a reprodução. Enquanto a imagem (original) guarda a unicidade e a durabilidade, a reprodução responde com a transitoriedade e a repetibilidade.

Com a perda da aura, a obra de arte se emancipa da função ritualística e deixa de ser valorizada pelo culto, onde o que importava era a sua existência. Com isso, a obra pode assumir uma função política e passa a ser valorizada pela sua exposição. Como afirma Benjamin, “à medida que a obra de arte se emancipa de seu ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta” (BENJAMIN, 1994, p. 175).

Para Benjamin as transformações provocadas pela reprodutibilidade técnica modificaram a função social da arte, “seja por propiciar uma recepção de um tipo específico (não mais elitizada, mas em massa), seja porque, enquanto tal promove uma reação coletiva também de tipo específico (não mais contemplativa, ritualística e aurática, mas geradora de consciência e discussão políticas)” (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 51).

No livro *Constelações*, Luciano Gatti comenta as críticas de Adorno ao otimismo ingênuo de Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Para Gatti, Benjamin realmente teria sido ingênuo se confiasse nas condições que suscitaram a perda da aura da obra de arte como condições por si só revolucionárias. Mas Benjamin não acreditava que o fim da aura era suficiente para a transformação social da arte; negligenciá-la, no entanto, era uma atitude conservadora (GATTI, 2009, p. 268).

Hoje ainda podemos verificar a ligação proposta por Benjamin entre a manutenção da aura e as *forças sociais regressivas*. Se pensarmos na atual produção cinematográfica ligada ao capital, perceberemos que sua aura é restabelecida a partir de uma ideologia da técnica e do estrelismo, na qual a qualidade do filme está relacionada à utilização dos últimos avanços técnicos e à participação de atores famosos. Filme bom é aquele que possui cenários mirabolantes, efeitos visuais de última geração e nos permite contemplar as estrelas através de suas histórias espetaculares.

A esperança depositada por Benjamin [no] cinema... deu lugar à constatação de um cinema "contemplativo"; no pior sentido do termo, do filme que é entregue pronto à admiração não participativa do espectador, que vai à sala de exibição para ver um espetáculo sensorial ou respirar a "aura" das "estrelas" presentes no *hic et nunc* da tela. Enfim, o cinema dentro do mundo capitalista se transformava cada vez mais no oposto daquilo que Benjamin pensara dele: numa arte extremamente aurática! (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 56).

A perda da aura a partir da reprodutibilidade técnica era apenas um primeiro passo que a arte dava no sentido de sua transformação social. O passo mais largo e mais decisivo talvez estivesse na relação que a obra estabeleceria com suas formas de produção, na utilização da técnica de maneira experimental ou não. Benjamin identifica dois tipos de utilização da técnica. A técnica desconectada das funções sociais e a técnica que possibilita ao homem a experimentação das relações com a natureza, que podemos encontrar no cinema.

As inovações técnicas desvinculadas da exigência de uma nova ordem social são uma "forma encontrada pelo capitalismo de dominar o desenvolvimento das forças produtivas sem alterar as relações de produção" (GATTI, 2009, p. 270). O desenvolvimento técnico não produz melhorias na condição de vida, está desconectado de suas finalidades sociais e não estabelece uma interação harmônica com a sociedade. A vida urbana moderna, com suas inovações tecnológicas, suas aglomerações populacionais e seu trabalho industrializado, provoca nos moradores

uma grande quantidade de choques. “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-nos estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria” (BENJAMIN, 1997, p. 124).

A necessidade de estar sempre alerta aos perigos da cidade produziu uma adaptação no sistema sensorial humano, transformando sua capacidade de desenvolver uma experiência.

como ressaltou Benjamin, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjugação a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”. Por isso mesmo, é precisamente da análise das determinações históricas da experiência que podemos extrair conclusões sobre suas dificuldades em nossa época. As divisões que fomentam diferentes culturas entre classes e entre gerações, o ritmo cada vez mais rápido do desenvolvimento técnico e o caráter fragmentário do trabalho industrial se opõem ao ritmo artesanal da experiência humana. Paradoxalmente, a distância entre as pessoas parece aumentar na mesma proporção em que se inventam meios de comunicação capazes de aproximá-las (D’ANGELO, 2006, p. 39).

Podemos verificar ainda hoje a crise de experiência anunciada por Benjamin? Como podemos mediar nosso contato com o audiovisual de forma a potencializar essa restauração da experiência? Para pensarmos o papel pedagógico do cinema, é fundamental entender o estado de autoalienação que a sociedade atingiu e como o cinema a partir do contato criativo com a técnica pode produzir uma nova relação do homem com o mundo.

A técnica cinematográfica como experimentação criativa da realidade

O encontro do homem com o cinema é um reencontro com o mundo tecnificado que parece dominá-lo, porém um reencontro mediado por uma arte que se põe a serviço do aprendizado humano sobre o mundo que o cerca.

Nesse mundo industrial, a técnica aparece emancipada de todas as suas formas rituais e assume uma certa autonomia em relação à vontade humana. A arte pré-histórica era uma arte ritualizada com funções práticas relacionadas ao ensinamento do ritual ou ao próprio culto. “Os temas eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual”. (BENJAMIN, 1994, p. 174). A técnica na sociedade moderna se emancipa completamente do ritual e se confronta com o mundo através das guerras. O homem, já sem o controle da sua invenção, se vê obrigado a aprender

novamente. O cinema irá auxiliá-lo no conhecimento da técnica: “Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Ao transformar a relação do homem com a técnica, o cinema transforma também a relação do homem com o mundo. “Uma das funções mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIN, 1994, p. 189).

O cinema abre a possibilidade de o homem experimentar o mundo de outras formas. Por meio dos seus aparelhos tecnológicos permite ver o que não era visto a olho nu, mostra ao homem o que apenas seu cérebro via.

a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá o passo (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Imaginamos o exato momento do passo porque sabemos de sua existência. A câmera traz para o consciente o que antes somente o nosso inconsciente via através da imaginação. Com a câmera podemos ver pequenas partículas antes imperceptíveis. Ela nos permite ter a sensação de ampliação do espaço a partir de suas lentes, de esticar ou encurtar a imagem a partir do enquadramento. Podemos fazer o tempo passar mais devagar utilizando a câmera lenta. Através do cinema percebemos os vários condicionamentos que determinam nossa existência e ao mesmo tempo nos dá a possibilidade de experimentar a liberdade através de sua arte (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ele nos abre a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Ao mesmo tempo em que a câmera possibilita despertar o inconsciente ótico e desautoma-
tizar o olhar que temos do mundo, ela pode também ser utilizada de maneira conservadora e apenas reproduzir uma *cópia servil da realidade*.

Brecht problematiza a questão da representação do real pela arte. As fotos não dão conta de mostrar as relações sociais por trás da aparência. Para o autor “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. (...) É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1994, p. 106).

Benjamin chama a atenção para essa questão ao colocar que no *set* de filmagem a visão do real é produzida pela lente da câmera e não pelo olho humano. No estúdio a presença do aparelho é tão intensa que observar uma gravação sem a intervenção técnica, a olho nu, é ver um emaranhado de equipamentos que produzem um ambiente artificial. A visão do real só seria possível através da intermediação técnica. “Não existe, durante a filmagem um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho” (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Esta possibilidade de ver o mundo de outra forma não se restringe à câmera, está presente no cinema como um todo. A montagem do filme, a escolha dos enquadramentos e os demais elementos da linguagem cinematográfica podem chamar nossa atenção para detalhes do real que normalmente passam despercebidos. Essa outra maneira de experimentar a vida, de forma transfigurada, produz no homem a compreensão de que outras realidades são possíveis, ou seja, de que o mundo pode ser transformado.

As transformações que a experiência do cinema causa no aparelho perceptivo auxiliam o homem a se confrontar com os perigos existenciais do mundo contemporâneo. São metamorfoses que exigem uma percepção alerta do espectador diante da velocidade das imagens, do passante diante do fluxo de carros e da humanidade diante das transformações sociais (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Benjamin identificou no cinema a possibilidade de estabelecer uma relação emancipatória com a técnica. Através de sua linguagem artística, o cinema permitiria ao homem experimentar outros usos da técnica diferente do uso opressor vivenciado na modernidade. Hoje podemos problematizar de que maneira os novos equipamentos contribuem ou prejudicam a refuncionalização da arte defendida por Benjamin. Quais são as modificações na relação homem/ técnica que as inovações tecnológicas operam?

Na palestra de um cineasta, em Los Angeles, há dois ou três anos, alguém me fez a pergunta de sempre: o “progresso técnico” tem sido bom para o cinema? Resultará na transformação? Eu me divirto inventando uma história que alguém pergunta a Flaubert se a substituição da pena de ganso pela de metal mudou a literatura. Faço Flaubert (que ele me perdoe) responder: “Acho que não, mas mudou a vida dos gansos” (CARRIÈRE, 2006, p. 192).

Com as mudanças técnicas dentro da arte audiovisual, novas relações sujeito, mundo e técnica são estabelecidas. As câmeras de vídeo, menores e mais portáteis que a de cinema, possibilitam diferentes formas de hibridização entre homem e aparelho. A primeira comparação entre diferentes técnicas pode ser feita nos casos do cinema e do vídeo, em relação à representação do mundo e à representação do sujeito.

Laurent Roth inicia uma reflexão sobre a mutação técnica do vídeo a partir de uma propaganda publicitária da Sony em que um homem nu segura uma câmera digital portátil. O homem olhava pelo obturador da câmera, mas a câmera em sua mão, de tão pequena, não podia ser vista. Roth se pergunta então:

O que esse homem olhava? Não sabemos. Será que ele olhava o mundo? É pouco provável. Olhava a si próprio? Provavelmente, essa é a hipótese mais correta. Tal imagem me parece uma característica evidente que a mutação técnica do vídeo, implica também uma mutação da representação do homem e sua relação com o mundo e com os outros. Essa mutação poderia ser caracterizada por meio de um paradigma muito simples, que é o que se refere à leveza. Sabemos que se fala de câmera leve e, por trás dessa leveza, creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente desapareceria (ROTH, 2005, p. 28).

Flusser também defende que o homem não olha o mundo através do aparelho, mas olha para o próprio aparelho. Está imerso na busca para descobrir novas possibilidades que o aparelho oferece: “o fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades” (FLUSSER, 2002, p. 23).

A revolução do portátil e da leveza na câmera de vídeo é similar ao ocorrido um século antes com a invenção da primeira câmera fotográfica portátil pela Kodak, em 1888. Segundo Arthur Omar (2007), esse é o corte que representou uma abrupta eclosão de uma maneira mais radical de produzir uma imagem. A desaparecimento da mediação técnica nesse caso era anunciada na própria propaganda: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Não são mais necessários

laboratórios caseiros, o filme passa a ser revelado pela própria Kodak. Um tipo de câmera tão fácil de usar que permite fotografar sem pensar. “A partir de agora a câmera adere ao corpo. É uma simples extensão do olhar, vai para onde você quiser, uma espécie de terceiro olho pesando 680g” (OMAR, 2007, p. 137).

O ato de olhar o mundo através do enquadramento da câmera é uma ação que pode modificar de certa forma a nossa própria visão do mundo e a percepção do que somos. Benjamin destacou o potencial transformador do *zoom*, dos enquadramentos que desconstroem o senso comum da imagem, mostrando detalhes da realidade que não víamos a olho nu. A questão que deve nos guiar então não é exatamente o que o homem vê através do aparelho e sim como ele vê, de que maneira ele se posiciona diante do aparelho e diante da realidade.

Podemos pensar historicamente como se deu a relação imbricada entre o olho e a câmera, para em seguida refletir sobre as possibilidades de ampliação do olhar diante dos atuais equipamentos.

Hannah Arendt, em *A condição humana* (2009), identifica a invenção do telescópio como um dos eventos que determina o caráter da era moderna. A introdução do telescópio coloca a questão da possibilidade de se enxergar mais longe com um aparelho externo ao corpo do homem. Desenvolve-se a ideia de que podemos ver melhor com o auxílio dos equipamentos e de que nossos sentidos não são confiáveis, os olhos não são mais capazes de nos mostrar como realmente as coisas são.

Se pensarmos os aparelhos como instrumentos para a reprodução “fiel” da realidade, talvez a concepção da ciência moderna de superioridade do aparelho em relação ao olhar humano se confirme. Mas se tomarmos o olho como órgão vivo, conectado a nosso cérebro e consequentemente a nossa imaginação, perceberemos que ele nos permite experimentar uma pluralidade de sensações que podem transfigurar a realidade. Nesse sentido os equipamentos tecnológicos não se apresentariam como substitutos do olhar, e sim como instrumentos que potencializariam a reformulação humana do mundo.

Diante dessa concepção, devemos pensar como as novas filmadoras interferem na busca pela ampliação do nosso olhar. Dois problemas podem ser identificados em grande parte dos equipamentos modernos de baixo custo: o auto grau de automaticidade dos aparelhos e a produção de um comportamento humano também automático.

Carrière nos ajuda a pensar sobre essa ligação entre o comportamento humano e os aparelhos automáticos: “Maior acessibilidade. (...) Hoje, qualquer um faz um filme ou pensa que faz. O equipamento automático para amadores faz os profissionais parecerem supérfluos. Regulagem uniforme de câmera significa imagens uniformes. O que significa total ausência de imagens” (CARRIÈRE, 2006, p. 174). O autor exemplifica descrevendo uma suposta viagem de férias em que as pessoas conservam a câmera colada no rosto e elas mesmas nada veem. “Mostram o mundo à câmera, que grava tudo” (CARRIÈRE, 2006, p. 174). Depois esses filmes ficam esquecidos e ninguém tem tempo de assisti-los. “Deixar a câmera filmar significa não filmar mais. E ninguém vê esses pseudofilmes, nunca mais, nem mesmo os que os fizeram. Por uma razão: eles não têm tempo de vê-los. E agora já é tarde para ver o mundo para o qual fecharam os olhos, enquanto viajavam” (CARRIÈRE, 2006, p. 174).

Benjamin aponta nos brinquedos infantis estruturas relacionadas ao automático que podemos transpor para a discussão sobre os novos equipamentos. Produzir analogias e semelhanças durante a brincadeira só é possível se o brinquedo não estiver fixado a um contexto específico.

Essa primazia da brincadeira sobre o brinquedo se funda na faculdade mimética da criança, segundo a qual a brincadeira não é orientada por um sentido próprio do brinquedo, que corporificaria as intenções de seu fabricante, mas pela capacidade da criança de conferir a ele diferentes significações em cada jogo. (...) O melhor brinquedo seria aquele que menos imita, pois se sujeita ao poder de imitação da criança. “A imitação”, resume [Benjamin], “está em seu elemento na brincadeira, não no brinquedo” (GATTI, 2009, p. 281).

Flusser também identifica no automatismo dos aparelhos situações semelhantes às levantadas por Benjamin no brinquedo infantil. Segundo o autor, o aparelho fotográfico impõe limites à vontade do homem através do seu programa com possibilidades de combinações finitas. Este limite é muito amplo, dando a impressão de que podemos criar livremente, mas na verdade a imaginação do fotógrafo está contida na imaginação do aparelho. Diante desta condição do aparelho, o fotógrafo se esforça para descobrir novas possibilidades ignoradas.

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa de aparelhos (FLUSSER, 2002, p. 31).

O grande problema do ato fotográfico não estaria neste condicionamento. Segundo Flusser, a busca por novas potencialidades do aparelho faz parte do jogo da fotografia. O ponto nevrálgico se encontra no domínio da função automática. A partir do *feedback* do comportamento de seus clientes, a indústria fotográfica aperfeiçoa o programa dos aparelhos para terem função automática satisfatória. Embora o aparelho tenha uma técnica sofisticada, ele tem se tornado de fácil manipulação, “menor, mais barato, mais automático e mais eficiente que o anterior. (...) Quem possui aparelho fotográfico de ‘último modelo’, pode fotografar ‘bem’ sem saber o que se passa no interior do aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 54).

Este descomprometimento com a técnica se reflete em um comportamento automático do próprio homem para além do aparelho. O ato de fotografar se transforma em compulsão. Além de não pensar sobre as possibilidades de abertura do diafragma, velocidade e foco, o homem também se priva de escolher o objeto, o que fotografar. Não consegue mais avaliar e ter critérios para selecionar o que no mundo lhe interessa. A máquina se transforma em arma, apontada e disparada para todos os lados.

O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. Aparelho-armas. Fotografar pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar a não ser através do aparelho. De maneira que não está em face do aparelho (como o artesão diante do instrumento), nem está rodando em torno do aparelho (como o proletário roda a máquina). Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente. (...) Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não de um homem. (...) Quanto mais eficientes se tornam os modelos dos aparelhos, tanto melhor atestarão os álbuns, a vitória do aparelho sobre o homem (FLUSSER, 2002, p. 54).

Uma reflexão sobre a pedagogia do audiovisual deve se debruçar sobre as perguntas: que tipo de imagens produzimos e que relações estabelecemos com a sua produção? Um dos maiores benefícios que o contato com o audiovisual pode trazer é a experiência de olhar o mundo através da câmera. Essa experiência só será proveitosa se ativarmos nossa percepção retirando do ato o automatismo, desautomatizar o olhar para ser sensível ao mundo. “O olho vê, a lembrança revê as coisas, e a imaginação... é a imaginação que transvê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta, para o artista de um modo geral. A transfiguração é que é a coisa mais importante” (BARROS, 2001).

Considerações finais

O barateamento das novas tecnologias possibilitou uma ampliação - ainda que pequena, mas mesmo assim significativa - do número de pessoas que dispõem de equipamentos audiovisuais. A internet e o DVD facilitaram a divulgação dos produtos por redes alternativas, não necessitando mais do vínculo contratual com distribuidoras. No entanto a estrutura dos filmes produzidos pouco mudou. "Um cinema a ser visto é cada vez mais visto apenas enquanto dura: eis o que as novas tecnologias digitais, que recheiam os filmes de imagens cada vez mais espetaculares, têm facultado" (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 76).

As inovações técnicas trazem também outra questão: a automatização dos novos aparelhos. Quais equipamentos estamos utilizando? Quais possibilidades eles abrem para a experimentação estética?

Diante desse novo contexto, o grande desafio que nos é colocado é como problematizar a maneira de fazer e pensar os filmes. Como transformar nosso olhar para que ele amplie suas perspectivas estéticas, para que experimente novas formas de ver o mundo, para que não se limite a reproduzir um modelo de relação com a técnica ditada pelas urgências do mercado capitalista. A técnica é um instrumento de experimentação do homem com a natureza e não de dominação. Através dela ele consegue restabelecer suas experiências, que foram sendo minadas pela velocidade e o automatismo do mundo em que vivemos. O verdadeiro sentido do cinema está na tarefa histórica de fazer "do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas" (BENJAMIN, 1994, p. 174).

A experiência humana é a base para a criatividade, é nela que se funda a imaginação. A perda da experiência pode ocorrer por diversos motivos, dentre eles o ritmo acelerado do desenvolvimento técnico sem interação harmônica com as necessidades sociais, causando desemprego, falta de mercado, crises e guerras. É o uso da técnica de forma desconectada de sua função social que produz um tempo tão veloz e opressor. Walter Benjamin identificou esse problema na década de 1930. Quais seriam suas reflexões sobre o mundo de hoje?

Todas as transformações tecnológicas que identificamos como contribuintes para a difusão dos meios de comunicação podem ser vistas ao mesmo tempo como consumidoras do nosso tempo. Somos escravos da internet, da ação neurótica de checar o e-mail, da necessidade obsessiva de fotografar as viagens, da atenção alerta aos toques de celular.

Os choques contemporâneos continuam sendo produzidos pelo trânsito, pela vida corrida, pelos perigos da metrópole como na década de 1930, mas agora se multiplicam dentro de outros novos ambientes, como as múltiplas janelas abertas na tela do computador.

O desenvolvimento da capacidade de percepção simultânea é uma adaptação do sistema sensorial humano às atuais vivências de choque. Nosso consciente se tornou escravo dos choques, sempre alerta para evitar qualquer trauma. Nossa racionalidade exacerbada reprime a imaginação. “Os transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática”, dizia Benjamin há 80 anos (BENJAMIN *apud* PALHARES, 2008, p. 80).

Diante da constatação de que estruturalmente pouca coisa mudou, podemos nos valer ainda hoje de sua proposta sobre um novo conceito positivo de barbárie. Com a clareza de que seria ilusório tentar restabelecer a experiência pela supressão dos equipamentos técnicos geradores dos choques, temos que buscar na interação com os equipamentos, através da criação artística, transformar nossa vivência alienante em experiência humana.

Se foi a velocidade da vida moderna que, através da industrialização e das vivências de choque, separou o homem da experiência artesanal, a arte, filha desse tempo, pode retomar o papel ativo e criativo do homem diante do aparelho. O cinema se coloca como ferramenta para o homem reaprender a se relacionar criativamente com a técnica e a experimentar outras possibilidades de mundo.

Referências

- ALVARENGA, Nilson Assunção; SOTOMAIOR, Gabriel. O cineasta como produtor. In: PERNISA, Carlos. *et al.* (orgs.). *Walter Benjamin: Imagens*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- ARAÚJO, Carolina. O autor como produtor: reflexos da técnica platônica em Walter Benjamin. In: D'ANGELO, Marta; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (orgs.) *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: EdUFF, 2009.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- BARROS, Manoel. Depoimento extraído do documentário *Janela da Alma*, direção João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE-UFRJ, 2008.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin, memória, história e narrativa. *Revista Mente, Cérebro e Filosofia* - Adorno, Horkheimer, Fromm, Benjamin: o homem no caos do capitalismo moderno, v. 7, 2008.

GATTI, Luciano. *Constelações - crítica e verdade em Adorno e Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2009.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: a questão do artista. In: BENTES, Ivana. (org.). *Ecos do cinema de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PALHARES, Taisa Helena. Benjamin: experiência e vivência - arqueologia da modernidade e perda da aura. *Revista Mente, Cérebro e Filosofia* - Adorno, Horkheimer, Fromm, Benjamin: o homem no caos do capitalismo moderno, v.7, 2008.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O Cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

ENTREVISTA

Entrevista com Adriana Fresquet*

Maíra Norton**

Conduzida por Maíra Norton e realizada no Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual - LECAV - da Faculdade de Educação da UFRJ em agosto de 2012.

POIÉSIS: Gostaria que você começasse explicando o que é o Cinead a partir das atividades que o grupo desenvolve hoje.

Adriana Fresquet: O Cinead - *Cinema para Aprender e desaprender* - é um programa de extensão da Faculdade de Educação da UFRJ. Atualmente, desenvolvemos nove projetos ligados à experiência de introdução ao cinema, com professores e alunos da educação básica, dentro e fora da escola. O primeiro e mais antigo dos projetos é o curso de extensão universitária de oito horas que reeditamos uma vez a cada dois meses. Fazemos uma introdução ao cinema, pensando um pouco sobre o aprender em três tempos – aprender, desaprender e reaprender. Trabalhamos a ideia da hipótese de alteridade de Alain Bergala e, na segunda parte do curso, realizamos a prática de Minuto Lumière. Essa prática, idealizada na Cinemateca

* Adriana Fresquet é professora adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Educação (FE/UFRJ). Coordena o Grupo de Pesquisa Currículo e Linguagem Cinematográfica na Educação Básica e o programa de extensão Cinema para Aprender e Desaprender (CINEAD). Desenvolve atividades conjuntas de Cinema e Educação com a Cinemateca do MAM-RJ, o Colégio de Aplicação da UFRJ e o Instituto de Pediatria e Puericultura Matagão Gesteira (IPPMG/UFRJ). É uma das coordenadoras da Rede KINO (Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual) e da coleção Cinema e Educação, coedição da Booklink com o LISE/UFRJ

**Maíra Norton é mestre em Ciência da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA/UFF) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela ECO/UFRJ.

Francesa, restaura a infância do cinema, utilizando exercícios de filmagem de um minuto como prática pedagógica e de iniciação ao cinema. Faz-se de conta que uma filmadora é um cinematógrafo. É um curso que se mantém ativo, que sempre apresenta demanda de um público grande de professores de escolas do Rio e de alunos da universidade.

O segundo projeto chama-se *A escola vai à cinemateca*. Nesse trabalho, as escolas públicas são levadas à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). São quatro encontros com atividades de contação de histórias de tradição oral e exibições de filmes na cinemateca e na escola. O terceiro é a *Escola de Cinema do CAP-UFRJ*, criada em 2008 com apadrinhamento de Nelson Pereira dos Santos. Oferecemos aulas semanais de cinema para os alunos do CAP, além de desenvolvermos outras atividades cinematográficas na escola, como exibições de filmes na hora do recreio, criação e ampliação do acervo da filmoteca da escola, local onde os alunos podem pegar filmes emprestados ou assistir em uma cabine instalada na biblioteca. O propósito é criar as condições para ver e rever filmes.

A Escola de Cinema do CAP-UFRJ serviu como projeto piloto para a criação de mais quatro escolas de cinema em escolas públicas no Rio. Financiada pelo edital FINEP/SEBRAE/MCT, ela é nosso quarto projeto. No final de 2011, lançamos o edital para escolas de Ensino Fundamental da rede pública e oferecemos um curso intensivo de cinema para os professores das escolas selecionadas. Continuamos com a formação em encontros quinzenais durante este primeiro semestre e, em breve, teremos essas quatro escolas de cinema funcionando no CIEP 175 José Lins do Rego, em São João de Meriti; no Colégio Estadual José Martins da Costa, em Nova Friburgo; na Escola Municipal Vereador Antônio Ignácio Coelho, em Paraíba do Sul e na Escola Municipal Prefeito Djalma Maranhão no Vidigal, Rio. A partir desse edital, tivemos a inscrição de duas escolas bem especiais que são o Instituto Benjamin Constant (de ensino para deficientes visuais) e o Instituto Nacional de Educação de Surdos, o que deu lugar a dois novos projetos de cinema na escola. Será um aprendizado para todos nós trabalhar com crianças surdas e deficientes visuais. Além das escolas, temos o projeto *Cinema no hospital?* Desde 2011, desenvolvemos atividades de leitura criativa de filmes no setor pediátrico do hospital universitário da UFRJ. As atividades acontecem na Unidade de Pacientes Internos, onde introduzimos a telona no meio das camas, uma vez por semana, alternando as enfermarias e, no setor ambulatorio de crianças com HIV, uma vez por mês, no dia em que os pacientes visitam o instituto para retirar os medicamentos.

Temos também o *Cineclube Educação e Tela* que está funcionando na Faculdade de Educação com programação mensal. Exibimos filmes e promovemos debates tendo como convidados cineastas e educadores. Por fim, criamos este Laboratório de Educação em Cinema e Audiovisual (LECAV) que visa centralizar e organizar todas as atividades e os materiais necessários relacionados ao Cinema e Educação. Nele, o Centro de Referência de Pesquisa e Docência em Cinema e Educação terá sua sede.

POIÉSIS: Quando falamos em cinema e educação podemos compreender essa relação de diversas maneiras. Para você, o que o cinema tem de pedagógico?

Adriana Fresquet: Não acho que o cinema seja uma ferramenta pedagógica, nem acho que os filmes educativos tenham o que de mais pedagógico o cinema possa oferecer. O que me parece essencialmente pedagógico no cinema é a possibilidade que ele nos dá em termos de constituição de subjetividades, em termos de conhecimento de nós mesmos e do mundo. Isso me parece pedagógico no cinema – alargar a minha visão de mundo através do conhecimento de outras culturas, através do olhar de outros diretores. Trata-se de uma possibilidade de ver o mundo de diferentes pontos de vista, tanto material quanto simbolicamente. Ao mesmo tempo, o cinema espelha aspectos conscientes e inconscientes, permite um conhecimento maior e melhor de si mesmo.

Então, se o cinema tem alguma coisa de pedagógico me parece que passa muito mais por esse conhecimento de mundo e de si próprio, assim como pela experiência que está entre o que significa descobrir e inventar o mundo. O cinema oferece essa possibilidade. De alguma maneira, ele traz uma descoberta de algo que já está posto e, ao mesmo tempo, do que pode ser criado, produzido, reinventado, o que me parece positivamente pedagógico. Penso o pedagógico como um ponto de vista favorável, como algo relacionado ao aprender, à construção do conhecimento de um saber.

POIÉSIS: Como essa dimensão educativa do cinema se manifesta na experiência do espectador? Como o ato de assistir filmes pode auxiliar na compreensão do mundo?

Adriana Fresquet: Acho que o cinema se apresenta para nós como um gesto lúdico de criação e de emancipação de um olhar. Por um lado, ele nos habitua a ver e traz para essa percepção todos os outros sentidos. Não é um ver apenas da visão. O cinema, até pela própria

dinâmica da sala escura, ativa em muito todas as nossas percepções. A gente alucina um cheiro, alucina uma sensação tátil, uma percepção, mesmo que não a tenha, a partir de uma imagem (a pele de um gato, a pele macia de um bebê) é possível sentir outras sensações. Na medida em que consegue se habituar a ver cinema, o espectador pode participar de duas experiências que são muito interessantes. Uma inicial, que é aquela inocente, ingênua, que se entrega à historinha do filme, que acredita. Porque o cinema, assim como fica na beirada do descobrir e inventar, também nos situa na fronteira entre o crer e o duvidar, como diz Jean Louis Comolli. Então, há um apelo para que o espectador tenha esse ato de fé no que está vendo, um ato de entrega ao clima romântico produzido por uma chuva, por exemplo.

Ao mesmo tempo, o cinema pode criar essa suspeita. O espectador pode imaginar como está sendo produzida aquela cena, que de fato há uma pessoa atrás com uma mangueira que provoca a chuva. Ele pode se situar e construir como se fosse o diretor, pelo menos na imaginação, esse ponto de vista daquilo que está assistindo. Não apenas o ponto de vista, mas também o ponto de escuta. Ao conseguir imaginar um ponto de vista e um ponto de escuta, conseguir fazer de conta que se pode inventar outros e conseguir sobrepor pontos, estará sendo feito um exercício de aprendizado e de autonomia que me parece superinteressante para esse espectador-aluno e professor. Você sabe que aqueles cachorros não estão na imagem, que é um extra-campo para você pensar que uma matilha de cachorros está vindo.

Então, esse situar-se no ponto de escuta, por exemplo, cria certo distanciamento com o filme que vai exercitar esse espaço de poder/saber que você não apenas escuta o que você quer, mas aquilo que alguém quer que você escute. Ao fazer isso no cinema, pode-se transferir essa experiência para todas as outras formas audiovisuais que se assista e que, geralmente, tendem a algum gesto de manipulação com seu modo de ver, com seu olhar e com seu raciocinar e com suas formas de conhecer. Em relação ao espectador é basicamente isso: conservar a magia do crer e estimular a curiosidade do duvidar para imaginar como os planos são realizados, junto à proposta que o autor dá, com liberdade para imaginar a própria escolha, como diz Alain Bergala.

POIÉSIS: Além de assistir e de fazer cinema, a proposta da escola de cinema do CAp e das novas escolas que entraram este ano no projeto é também uma proposta de realização prática. Como é pensado esse momento de criação e qual seu potencial pedagógico? Como filmar o mundo?

Adriana Fresquet: Assistir e fazer são complementares, se retroalimentam de uma forma incrível. O próprio Godard disse que aprendeu a fazer cinema na cinemateca, assistindo a filmes, a trechos de filmes. Se o trecho valia a pena, ele assistia ao filme três vezes. Não é apenas ver, mas tomar consciência de algumas escolhas do cineasta e fantasiar as suas próprias, proporcionando condições para que essa produção se aprimore cada vez mais à medida que se produz. Quando se tem de fazer um exercício que trabalhe com a luz, se assiste aos filmes com um olhar mais atento a esse elemento, retroalimentando essa experiência. Aquele plano de *A Infância de Ivan* (de Andrei Tarkovski, 1962), em que a água espelha a lua e ele imagina o rosto da mãe, serviu como exercício para fazer vários planos com espelhamentos numa tarde de chuva, aproveitando as poças d'água da escola. Tudo isso passa a ser levado em conta, passa a ser considerado, sobretudo quando você precisa produzir.

Neste ponto, alguns elementos da linguagem começam a fazer sentido ao se assistir de novo alguns filmes com um olhar cada vez mais desenvolvido para valorizar detalhes, categorias e critérios de produção que de outro modo dificilmente seriam percebidos. Ver e fazer são experiências que se retroalimentam. Acho muito estranho projetos que trabalham apenas com uma dessas atividades. É complicado porque, quanto mais se vê, mais se quer produzir. E produzir sem um acervo, sem a ajuda de elementos da própria história do cinema, mesmo que seja com trechos, fica muito difícil de imaginar, de diversificar a produção e de enriquecer a própria prática.

O potencial pedagógico do cinema na escola é dificilmente mensurável. Mesmo que um filme seja projetado com um propósito de conteúdo específico é difícil prever qual será o desdobramento dessa experiência para cada aluno. Na experiência do fazer, posso prever algumas categorias da linguagem que quero trabalhar com os alunos, mas é difícil imaginar todos os desdobramentos que a prática pode trazer.

Trabalhamos em diversos projetos com a proposta de realização dos Minutos Lumière e, anualmente, produzimos uma Mostra Mirim de Minutos realizados por alunos de diferentes cidades e países. O Minuto Lumière é um exercício prático que obedece a determinadas regras na intenção de aproximar a filmagem da maneira com que os irmãos Lumière faziam suas primeiras vistas. A câmera tem que ficar estática e o plano deve durar até um minuto. A realização do Minuto Lumière tem uma série de vantagens: fazer com que os alunos

escolham, pensem o enquadramento e testem, antecipadamente em relação ao tempo, quais acontecimentos podem vir a surgir naquele enquadramento escolhido. Mas, tudo o que isso pode gerar na prática é difícil de ser calculado; por exemplo, essa dimensão do tempo. Como é que se descobre esse tempo? O tempo cronológico ao filmar o Minuto Lumière é incrível. Percebemos que há minutos longuíssimos e há minutos que terminam em um segundo. É um aprendizado valioso pensar quais elementos permitem criar essa sensação de encurtar ou alargar o tempo. Muitos professores e alunos, ao fazerem os minutos, trazem um retorno em relação a essas descobertas. Lembro de uma professora de Educação Física que filmou a piscina na hora do pôr do sol. Ela ficou encantada com o sol espelhando a água, deixando-a branca e, ao mesmo tempo, espantada porque nunca tinha percebido esse efeito. Havia mais de vinte anos que a professora dava aula de natação naquela mesma piscina. Esse é um tipo de reflexão que surge e que não temos dimensão – perceber aquilo que vemos todos os dias sem perceber.

Podemos imaginar se o aluno vai aprender a enquadrar, se vai aprender a dar importância à altura com que um plano (ou às vezes até um filme todo) é feito, se vai dar importância ao rigor com que começa e termina, sem mexer a câmera. Mas de fato, a forma como isso afeta cada um, no sentido da autoria, é imprevisível. Ser o autor de uma captura, de um momento, de um minuto desse mundo que está aí e ter algum gesto de recriá-lo, de reinventá-lo, de filmá-lo, dá um poder, uma sensação de autoria, de bem-estar muito significativo.

Muitos professores se sentem transformados quando apenas filmaram um minuto. Por quê? O que esse minuto devolveu a eles? Devolveu alguma coisa que tem a ver com a própria infância? Será que se trata, de algum modo, de acreditar que eles podem fazer de conta que são alguma coisa que não são, no caso cineastas? O fato de eles poderem fazer de conta que são cineastas restaura algo da infância. No caso dos adultos, ao mesmo tempo que restaura a infância do cinema, restaura algo da infância em cada um deles, provavelmente a capacidade quase esquecida de “fazer de conta”. No caso das crianças é mais natural. Elas dialogam bem com a ideia e passam de receptoras de uma cultura a se verem também como produtoras dessa mesma cultura. Parecem mais confiantes e seguras de filmar, se projetam, expressam suas emoções e simbolizam seus desejos com mais tranquilidade.

A natureza do fazer é de uma ludicidade com a qual a criança lida muito bem. Se o professor se esforça em ser um pouco criativo, em posicionar a câmera em ângulos não habituais, então consegue filmar fugindo de um texto, do senso comum de fazer um teatro filmado. Trata-se de tentar filmar o mundo de maneira diferente. Um bom exercício, por exemplo, pode ser pegar um plano que eles gostem ou que o professor sugira e filmá-lo de outra forma. Ou então, imaginar o plano anterior e posterior, mas sempre o alterando. Copiar para repetir com objetivo de fazer diferente, como disse Manoel de Barros. Brincar com o que a linguagem permite: um extra-campo, um aparecimento, algo que vem do escuro para o claro, algo que não está nítido, que vem para um contorno. Brincar com a contraluz, com o espelhamento. Os elementos de filmagem, se bem integrados na produção, conseguem dar uma eficiência para passar uma sensação muito maior do que o texto do diálogo. Às vezes, o figurino, o movimento da câmera, as cores do plano, o ponto de vista que escolhemos para filmar dizem muito mais da personalidade de um personagem do que propriamente sua fala. Podemos também usar esses elementos da linguagem para retirar o espectador do lugar. Não estar sempre com o que é previsível, tentar fugir um pouco do que o espectador espera, surpreender com algo que não vá em direção à inércia do ver.

POIÉISIS: Que desafios são colocados aos professores de cinema? Como é pensada a relação desse professor com os alunos e como é a dinâmica das aulas?

Adriana Fresquet: Os desafios que são colocados aos professores de cinema têm a ver, por um lado, com eles estarem sempre em um estado de busca e não se contentarem com a primeira solução que encontram. O que sugerimos aos professores é que selecionem trechos de filmes que apontem para aquele caminho que querem trabalhar, para que os alunos se inspirem e possam desenvolver seus exercícios. São escolhidos trechos de filmes de toda a história do cinema, de diversos gêneros, de diversas épocas, de diversos países, sempre algum brasileiro, com o objetivo de desafiar a produção, escolhendo certas categorias como limite. Se partirmos de categorias, a criação será a principal dinâmica para as aulas e, ao mesmo tempo, resgatará o valor do limite, porque o professor está acostumado a pensar no que o aluno não aprende nas dificuldades de conduta ou acadêmicas.

Nas aulas de cinema, tentamos dar uma força àquilo que não se tem. Há riqueza no que falta, no incompleto. Esse é um espaço de possibilidades. O cinema permite um pouco isso: “O

que é que eu não tenho?"; "O que é proibido?"; "Eu não posso mexer a câmera."; "Eu não posso filmar nada vermelho." A partir do que não pode, é possível construir um monte de coisas. Acho que isso tem em si mesmo um potencial pedagógico.

Nuria Aldeman, professora que desenvolve um projeto similar em Barcelona, disse em uma palestra que a câmera quebra a verticalidade, que as carteiras posicionam sempre o professor frente ao aluno, mais alto que o aluno e dele separado. A câmera, no entanto, por ser um ponto, nos coloca ao seu redor. Então, em certa medida, horizontaliza um pouco essa relação. Pelo mesmo motivo, em nossas experiências de cinema, pensamos que se trata de uma relação em que tanto professor quanto aluno estão aprendendo.

Eu sou coordenadora do projeto e estou aprendendo junto a todos os alunos. Organizei um curso e me sentei como aluna, como mais uma. Isso é possível - essa experiência de estar sempre nessa posição de "aprendente" e de "ensinante." Trata-se de uma experiência tão particular e tão rica que coloca em questão diversas habilidades ou competências que nem sempre coincidem com as habilidades e competências acadêmicas. Às vezes, um bom aluno em Matemática ou um excelente aluno em Português tem dificuldade em colocar a câmera no tripé ou tem dificuldade em captar a noção de enquadramento, a noção da precisão do que queremos filmar. Outras vezes, um aluno que não é muito comportado ou tem dificuldades acadêmicas pode revelar uma capacidade de percepção mais aguda e surpreender ao filmar os primeiros planos, produzindo espanto nos colegas e professores.

Aconteceram várias experiências nesse sentido no CAp, ao ponto de a Orientadora Educacional nos chamar para que tentássemos mudar a data da aula de cinema quando as mesmas coincidiram com as aulas de apoio de Matemática em 2009. Isto também nos mostra como é diversificada a expressão da capacidade intelectual e o quanto há de integração entre a dimensão cognitiva e a emocional ao imaginar e criar. Quando vamos filmar, isso fica explícito, trazendo uma grande vantagem na escola que é uma reconfiguração do *status quo*, da autoestima de cada aluno entre seus pares e em relação aos professores que deixam de manter a imagem prévia estabelecida exclusivamente pelo rendimento acadêmico. Aquele que era considerado o *top*, agora pode ser "menos", isto é, mais próximo dos outros "mortais". Enquanto aquele que era considerado o "pestinha" ou aquele tímido quase imperceptível, de repente, se revela talentoso para filmar ou para editar.

Então, essas imagens do coletivo de alunos são ressignificadas e reconfiguradas, inclusive aos olhos dos professores, dos pais e da própria escola. Isso tem acontecido muito. O serviço de orientação educacional, uma vez ou outra, nos relata o quanto surpreende a quantidade de talentos que estão sendo revelados dentro da escola e os efeitos que, mesmo invisíveis a nós, nos leva à sala de aula no sentido da afirmação da imagem desses alunos que, ao ficarem mais seguros, também se relacionam de outro modo com os pares, professores e inclusive com o próprio conhecimento.

POIÉSIS: Existe uma grande discussão sobre os diversos usos do cinema na escola, sobre o uso instrumental dos filmes por outras disciplinas, que focados no conteúdo não se preocupam com a estética e acabam muitas vezes reafirmando um gosto padronizado. Vocês sentem dificuldade quando ao passar filmes com uma estética diferente? Os alunos rejeitam? Como se dá essa ampliação do gosto estético?

Adriana Fresquet: Já escrevi muito contra a utilização de filmes em sala de aula como modo de instrumentalizar o cinema e acho que estou em um momento de repensar essa posição. A gente não tem dimensão do que essa experiência pode alcançar. Claro que preferiria que o professor projetasse um filme e não fizesse disso a explicação de uma aula de História. Mas às vezes, sem saber, um filme para aprender algum conteúdo também afeta e mexe com aluno não pelo lado da história, mas pelo lado da estética, da ética, da política, de sua sensibilidade e até de suas relações com outras pessoas. Isso acaba tendo uma série de desdobramentos que muitas vezes são invisíveis ao professor.

O cinema é sempre bom desde que não se use para dizer como é ou não uma determinada coisa, que não seja para normatizar nada, mas para pensar sempre outras formas de ver e estar no mundo. Então, já diminuí meu preconceito com relação a passar filmes em sala de aula. Como diz o Alain Bergala, nosso principal referencial teórico, é muito mais eficiente passar em sala de aula um trecho do que filmes inteiros. Sem dúvida, trechos de filmes criam uma curiosidade. Acho que a escola está cansada de que seja sempre tudo explícito, dito, falado, completo. A incompletude do trecho traz a curiosidade à flor da pele, traz o querer saber, o querer ver. Nesse caso, os alunos normalmente se mobilizam muito mais. Tem mais a ver também com os tempos curriculares que são de mais ou menos 50 minutos, enquanto quase todos os filmes de longa duram ao redor de uma hora e meia.

É interessante colocar os fragmentos em relação e comparar trechos - sempre é uma experiência rica, para o cinema ou para a sala de aula de qualquer conteúdo. Mostrar como duas obras enfocam ou tratam um determinado tema, se elas se opõem, se complementam, se tencionam é rico para aprender aquele conteúdo. Isso também está relacionado à ampliação do gosto estético do aluno.

Acredito muito no trecho porque ele não deixa ver mais. Entra em ação o desejo. Só acredito que as coisas funcionem quando entra em ação o desejo. O desejo vai atrás do que não se deixa, do que se proíbe, do que se oculta. Na medida em que utilizamos trechos curtos o desejo se ativa, o aluno quer ver mais, quer ver outro trecho semelhante, quer ver o filme completo. Ao ocultarmos, trazemos o desejo. Nunca tivemos problemas com alunos que dissessem que não queriam ver isso ou aquilo. Pelo contrário, sempre pedem para passar um pouco mais, pedem o filme, levam-no para casa ou o assistem na filmoteca da escola. Isso acontece muito no CAP, tanto que criamos a filmoteca a partir da experiência das aulas de cinema.

POIÉSIS: Pensando que nossas ações são motivadas por desejos e que do encontro de duas matérias resulta sempre algo diferente de suas origens, que transformações motivam esse encontro entre cinema e educação? Que transformações você acha que essas experiências educativas com o cinema podem causar na estrutura da escola e na estrutura da produção dos filmes? Ou seja, que cinema e que escola vocês desejam que surja a partir desse encontro?

Adriana Fresquet: O mais interessante em aproximar o cinema da educação no espaço escolar é que, por um lado, percebemos certa vitalização do desejo de aprender. É visível o interesse das crianças nas aulas de cinema. Elas não faltam e demonstram interesse por coisas que já sabem até mais que os professores, sobretudo em relação ao uso de tecnologias. Mas há alguma coisa que se ensina na aula de cinema que só acontece lá. Produz-se um aprendizado com certa cumplicidade, certa intimidade, certo esconderijo. É como se a gente se escondesse para aprender uma coisa que depois pode ser mostrada a todo mundo através da internet, mas que enquanto se produz como processo, fica em um esconde-esconde. Benjamin e Agamben resgatam o valor do esconderijo, da emoção que toda criança sente ao estar escondida – a alegria intensa, a respiração contida de alguém que está esperando não ser descoberto. Há alguma coisa dessa emoção de estar escondido que aparece nessa

experiência de estar em aula preparando um filme que depois será exibido não interessa a quantas pessoas, mas que, nesse momento, há certa intimidade, certa cumplicidade com esse grupo com o qual se está criando.

Existe também uma potência de mostrar os descaminhos da educação formal, como, às vezes, ela polariza tanto o desejo de aprender quanto o método. Não está tudo dado, mas há regras, limites, coisas a serem descobertas, a serem inventadas. Há pesquisa a ser feita. Ao filmar sobre uma temática, todo mundo tem que pesquisar e isso parece natural. Eles não reclamam de terem que pesquisar aquilo que vão filmar. Então, são incorporados elementos da educação formal que me parece serem vitalizados. Essa é a palavra. Acho que a experiência de aprender cinema na escola mostra que a educação pode ser vitalizada se a gente torná-la menos explícita, se a gente deixar essa educação pornográfica que tudo mostra, que tudo explica e torná-la mais misteriosa, mais escondida, prestes a ser desvendada, a ser descoberta. Parece-me que isso é uma contribuição significativa desta experiência de cinema na escola para a educação.

Há uma série de condições que torna as aulas de cinema muito especiais. Primeiro, o fato de ser um grupo que não é seriado, os alunos não são divididos por idade; segundo, eles estão ali porque querem, não há outro motivo, não são obrigados, o professor também não. Com esse segundo elemento já temos 80% da aula ganha. Pelo fato de eles quererem estar ali, já existe uma disponibilidade, uma disposição, uma atitude ativa e interessada que é preciso cuidar para que não se perca.

Às vezes, o que é mérito também é problema, porque como as idades são diferentes os alunos costumam a sincronizar interesses e escolhas. Entretanto, é dessa diversidade que a criação se enriquece. É do caos que o processo criativo cresce e se alimenta ou pelo menos se torna mais interessante. Os problemas são molas propulsoras da criação. Acho muito difícil mudar certas situações da educação formal e muito menos a partir de experiências tão pontuais quanto esta. Porém, considero que pelo menos poderiam servir como balizadoras para refletir sobre algumas estruturas a serem repensadas na escola e para ceder um pouco de espaço à imaginação, enriquecendo a experiência cognitiva com vivências afetivas e privilegiando o ato criativo nas formas de aprender.

Revisão: Caroline Alciones

Artigos

Notas sobre arte, luxo, lixo, consumo e estética do cotidiano

Afonso Medeiros*

Da indústria do lixo à indústria do luxo (ou vice-versa), este ensaio aponta algumas questões sobre a estética do cotidiano que são atravessadas pelos modos de absorção, diluição e replicação da arte na cultura contemporânea. Dentre essas questões, aborda-se a complexidade dos processos de criação, transmissão e recepção estética que permeiam as relações sociais e são potencializados pela cibercultura.

arte, estética do cotidiano, cultura contemporânea

Numa cena de *O diabo veste Prada* (*The Devil Wears Prada*, Estados Unidos, 2006), a poderosa editora de uma revista de moda (Miranda Priestly/Meryl Streep) explica à sua assistente recém-contratada (Andrea Sachs/Anne Hathaway) como a cor do suéter que esta usava naquele momento surgiu na coleção de um grande estilista e, passando por diversas instâncias da indústria da moda, chegou às lojas populares onde, provavelmente, a assistente o comprou numa liquidação. A fala da temida editora, irônica, didática e arrogantemente expressa, pode servir de exemplo de como a atividade criativa destinada prioritariamente à indústria do luxo e ao gozo exclusivo de uma minoria que detém as rédeas do mercado pode ser ampliada através dos meios de comunicação de massa e absorvida indistintamente por todos os segmentos sociais, estabelecendo padrões de consumo, de comportamento e de juízos estéticos

*Afonso Medeiros é pesquisador, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2001), professor associado do Instituto de Ciências da Arte e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. E-mail: saburo@uol.com.br

replicáveis ao infinito. Da mesma maneira, não se pode negar que a obra de arte, pelo menos aquele tipo de obra que trafega pelos circuitos dos leilões e das feiras internacionais, há muito tornou-se um fetiche que alimenta a indústria do luxo de um lado e, por outro, anseia por dissolver sua aura ao limite da exaustão. Também verificamos, recentemente, o mesmo tipo de atravessamento cultural aqui no Brasil: obras de Beatriz Milhazes e Vik Muniz foram maciçamente copiadas no design gráfico de várias mídias, das capas de revistas ao marketing institucional ou da moda às vinhetas de popularíssimas telenovelas.

Neste carrossel presente no circuito da criação-divulgação-consumo-replicação, busca-se o status de celebridade com a conseqüente popularidade que o legitima – neste sentido, nada de novo sobre a terra, pois que a pintura e a escultura há muito são instrumentos do culto à celebridade –, mas essa popularidade, firmemente apoiada pelos poderes midiáticos, também cobra o alto preço do desgaste e da substituição vertiginosa de pessoas, objetos, comportamentos, desejos e estéticas. É necessário assinalar, portanto, que o caminho que se estabelece entre a criação e a replicação, passando pela divulgação e pelo consumo, é uma via de mão dupla que conforma, entre outros aspectos da sociedade atual, o que poderíamos chamar de estética do cotidiano. Da criação ao descarte e à reciclagem (razão de ser da indústria do lixo) instalam-se redes habilmente exploradas pela indústria cultural e pela economia da cultura, num emaranhado que envolve artistas, designers e estilistas – às vezes, criadores que são ao mesmo tempo artistas-designers-estilistas, a exemplo do japonês Takashi Murakami.

Mas o que se entende por “estética do cotidiano”? Uma estética do comum, do dia a dia, do consumo rotineiro? Também, mas não somente. O termo é ambivalente, pois se refere tanto ao ato criativo que se alimenta de elementos da vida diária quanto ao sentimento provocado por situações e objetos corriqueiros. Élisabeth de Borqueney introduz o tema com as seguintes questões: Por que os objetos que nos rodeiam cotidianamente são alvos de nosso afeto ou de nosso desprezo? O prazer que estes objetos proporcionam é uma espécie de perversão ou de consentimento para o estupro da autoimagem? O livre arbítrio opera por entre as dores e as delícias provocadas pela posse ou pela renúncia de objetos? E, finalmente, a posse desses objetos interfere na constituição da identidade e da alteridade e nas relações entre estas? Segundo Borqueney, essas indagações deveriam interessar ao discurso sobre a estética do cotidiano, visto que tal discurso deveria palmilhar os prazeres e desprazeres presentes nas relações com os objetos cotidianos, o quanto dessas relações depende ou não de uma escolha pessoal e como a posse e as relações estabelecidas com os objetos constroem ou destroem

as identidades e as subjetividades. Mas outras considerações podem ser evidenciadas, pois uma estética do cotidiano, queremos crer, deve ser pensada nas redes tecidas entre o popular e o erudito e entre a indústria do luxo (do objeto único e distintivo) e a indústria do lixo (do objeto descartável e reciclável), através de cadeias e conexões dinâmicas e interativas que constituem o fluxo incessante da cultura contemporânea.

O termo “estética”, aliado às sensações provocadas pela cotidianidade e mesmo que evocando uma filosofia do belo e da arte, não deixa de ser pertinente na medida em que um ideal de beleza (seja qual for esse ideal) perpassa tanto a estética clássica quanto o senso comum contemporâneo. A partir dessa percepção presente tanto na acepção filosófica quanto na do senso comum, uma visão conceitual sobre a estética do cotidiano passaria por Charles Baudelaire (2006) e pelo *flâneur/voyeur* da vida moderna (do agora), atravessaria Walter Benjamin (1983) e a reprodutibilidade técnica que espicaça a aura do objeto único, e desembocaria em Jean Baudrillard (1990), na proliferação da arte e na mais-valia do signo:

Nesse sentido, a Arte desapareceu. Desapareceu como pacto simbólico, pelo qual se distingue da pura e simples produção de valores estéticos, que conhecemos sob o nome de cultura: proliferação dos signos ao infinito, reciclagem das formas passadas e atuais. Já não existe regra fundamental, critério de julgamento nem de prazer. (BAUDRILLARD, 1990, p. 21)

É nessa “pura e simples produção de valores estéticos” que constitui a cultura atual através da replicação sígnica incessante (que alguns chamariam de “releitura”) do passado e do presente que poderíamos palmilhar os estatutos de uma estética do cotidiano, discordando de Baudrillard no que diz respeito ao desaparecimento da arte. A arte não desapareceu, mas foi diluída ou se imiscuiu nas teias do cotidiano, seja por causa do desejo mais ou menos consciente do artista desde a modernidade, seja por causa da absorção e da replicação da obra pela indústria cultural. Mesmo quando escapou dessa reciclagem produzida pelo moinho da indústria cultural, a arte, em muitos momentos, esteve envolvida com o cotidiano ao longo de sua história. Uma das questões que a estética do cotidiano pode açambarcar são justamente as formas de produção e recepção da arte no dia a dia, seja através da laboriosidade diluidora de todas as indústrias, seja por conta de um tipo de aproximação entre arte e vida que tenta escapar do círculo vicioso estabelecido pelo consumo indiscriminado.

Em termos expressivos, uma estética do cotidiano poderia ser pensada a partir do Realismo, passando pelo Impressionismo e pelo Modernismo e desaguando na Pop Arte e na Arte Conceitual – também para citarmos poucos e não tão longínquos exemplos. Aqueles autores

previamente citados (Baudelaire, Benjamin e Baudrillard) e estas tendências históricas da arte constituem-se apenas como ferramentas propiciadoras de um recorte, pois que a questão pode ser abordada sob variados pontos de vista.

O consumo tem como lógica o descarte e a incessante substituição não só de objetos, como também de desejos, de amores, de corpos e de teorias, amparados pelo vertiginoso avanço da ciência e da tecnologia. Consequentemente, o prazer produzido na experiência estética também é efêmero e descartável. O desinteresse e o não racionalismo que Immanuel Kant (2002) já havia assinalado como definidores da experiência estética precisam ser relativizados e problematizados, na medida em que o prazer proporcionado por esse tipo de experiência é não só programável e induzível, como também é monitorado e avaliado na contemporaneidade. Um dos caminhos possíveis para a problematização da estética do cotidiano é contrastar a criação e a recepção do discurso kantiano – que ainda hoje goza de um inabalável prestígio acadêmico – com as interfaces produzidas entre arte, sensibilidade e juízo de gosto na contemporaneidade. Peter Osborne (2010), por exemplo, opõe o discurso da arte ao discurso da estética a partir da interpretação que ele faz do legado kantiano:

La idea de que la “estética” es un discurso filosófico sobre el arte se debe, en gran medida, al nefasto legado de la recepción de este texto [*Crítica del juicio*], con su aparente confirmación de la legitimidade de reunir los tres discursos (en un principio independientes) de *la belleza, la sensibilidad y el arte* en un todo integral filosófico. (OSBORNE, 2010, p. 37)

Apesar de, sob o ponto de vista de Peter Osborne, ser um equívoco reunir os discursos kantianos sobre a beleza, a sensibilidade e a arte “num todo integral filosófico”, torna-se necessário especular o estatuto conceitual de uma estética do cotidiano que – Kant nos perdoe! – não pode prescindir justamente das imbricações entre arte, sensibilidade, juízo de gosto e lógica do consumo, sobretudo se considerarmos os contextos filosóficos, artísticos, científicos e tecnológicos dos quais se reveste a contemporaneidade e que podem constituir outras formas de legitimação do discurso. Pode soar estranho retornar ao filósofo alemão e a seus intérpretes diante da sensibilidade contemporânea que, aparentemente, é refratária aos critérios ideológicos do passado. Mas é claro que o termo “estética”, para o senso comum atual, ainda está irremediavelmente ligado à ideia de beleza e de juízo de gosto. Assim, não necessariamente temos que apagar, alegando incompatibilidade, todo e qualquer instrumento de avaliação que nos foi legado, mesmo que seja para operá-lo por proximidade e vizinhança ou, até mesmo, refutá-lo.

O *modus operandi* do consumo é a antítese da finalidade da experiência estética concebida nos moldes idealistas, qual seja, a provocação do deleite percebido como uma “suspensão” profunda e momentânea do afã e da mesmice do cotidiano. Nesse sentido, é um paradoxo falarmos de estética do cotidiano na contemporaneidade, já que esta encontra-se impregnada pela lógica do consumo, que imprime um ritmo acelerado às sensações; em consequência, a pressa aniquila a presumida vagarosidade do deleite. Nem mesmo a arte e o artista, em quaisquer de suas manifestações, escapam à lógica do consumo com sua substituição ininterrupta de desejos, sensações e objetos, ditada pela publicidade. O artista passa a ser um estilista, de modo a aplacar a angústia do consumidor pela próxima “coleção primavera-verão” – o artista que insiste numa lenta maturação estética é logo taxado de repetitivo e ultrapassado, pois, de fato, está na contramão da velocidade consumista. Não há mais tempo nem disposição para nuances, para delicadezas, para reinvenções, para reflexões vagarosas e abissais... A percepção do ritmo cronológico na atualidade já não é a mesma daquela idealizada nos séculos 18 e 19. A performatividade do aqui e do agora é tudo e mais alguma coisa!

O produto mais consumido é o corpo e suas sensações, “iscas” por excelência da provocação do desejo. Desejo e sedução são o preâmbulo do deleite, mas este tem que ser rápido o suficiente de modo a não comprometer a emergência de outros desejos, tal como expresso por Chico Buarque de Holanda em *Deus lhe pague* (1971): “Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui / O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir / Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi / Deus lhe pague”; ou por Paulinho da Viola em *Sinal fechado* (1969): “Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios / Oh, não tem de quê, eu também só ando a cem”. O outro, o ócio, a telenovela, a reza, a literatura, a música... Tudo está submetido à velocidade supersônica e à simultaneidade cibernética. A crer na percepção desses compositores brasileiros, a consciência de submissão ao veloz e ao simultâneo tem as bênçãos tanto dos demais mortais quanto dos imortais. Entre prazeres induzidos, instantâneos e descartáveis, vivemos imersos num eterno culto de celebração do presente diante de um panteão sincrético que reúne todas as mitologias do Olimpo consumista.

Talvez a experiência estética já não esteja mais na esfera do deleite que resulta do prazer desinteressado e do livre jogo da imaginação, como queriam os kantianos de todos os matizes. Pelas cartilhas do marketing e da propaganda, interesses e necessidades são induzíveis e, pelo que andam dizendo os cientistas cognitivos, a imaginação nem sempre se encontra

livre para divagar. Porque vivemos num tempo de prazeres induzidos e jogos *plug and play* da imaginação, o desejo, a sedução e o prazer têm prazo de validade. Desta maneira, a experiência estética na contemporaneidade não é mais um hiato destituído de quaisquer interesses e que proporciona uma suspensão das teias da vida comezinha (um contrato vagaroso com o sublime ou com a transcendência), mas espasmos programados, inseridos e descartados na velocidade do dia a dia contemporâneo. A experiência estética na atualidade é constituída pela velocidade, pela simultaneidade, pelo descarte e pela substituição imediata, e de pouco ou quase nada adianta insistir em lamúrias e nostalgias incessantes, sob pena de se perder a chance de deleitar-se com o poético que subsiste nesse presente estilhaçado.

O descartável que está embutido na lógica da produção e do consumo inesgotável reitera o contingente e o transitório e, portanto, requer uma abnegação de transcendências e ontologias, uma consciência mais acurada sobre a finitude de tudo e de todos, sem idealismos excessivos, melancólicos e paralisantes. Sob esse aspecto, a estética do cotidiano, bem de acordo com a temporalidade restrita do humano, seria mais um dos discursos sobre a imanência, mas nenhuma contingência está destituída, *a priori*, de desdobramentos e consequências. Assim, a intensidade de uma contingência pode propiciar uma continuidade. Talvez seja nessa possibilidade – a do momento da experiência estética, de um *stacatto* no incessante fluxo produtivo – que possamos trabalhar pela descontinuidade na lógica do consumo. A questão estaria, então, no modo como essa descontinuidade, essa quebra dos elos da vertigem consumista é instalada e usufruída.

Não é que o prazer (ou o deleite) seja, em si, uma experiência prolongada, um bem durável. O prazo de validade do prazer estende-se sobre as consequências que ele pode provocar, no seu – digamos assim – amadurecimento e refinamento. Mas na sociedade de relações velozes e voláteis em que vivemos, essa perspectiva de durabilidade é constantemente frustrada pela promessa de um novo e excitante prazer logo ali, numa das esquinas próximas do real e do virtual.

A lentidão que toda leitura/interpretação de mundo deveria impor está irremediavelmente comprometida na contemporaneidade, inclusive nas instituições que, até há bem pouco tempo, tinham suas raízes plantadas nessa lentidão da leitura e da interpretação (como o museu e a universidade). A universidade e o museu já se configuram como *campi* do ciberespaço,

locais de trânsitos virtuais, acessos momentâneos e *links* aleatórios que se perdem de vista. Perderam – felizmente, sob determinado ponto de vista – seu caráter de catedrais do conhecimento e da cultura para tornarem-se *shoppings centers* do saber. O professor e músico Luiz Tatit expressa bem as dimensões do paradoxo na produção, recepção e experimentação estética que a cibercultura potencializa e projeta ao infinito:

Difícil compreender as novas relações de produção e consumo anunciadas no alvorecer do século 21. Não sabemos nem se estão se concretizando ou se virtualizando. Não podemos imaginar suas consequências e muito menos avaliá-las com os critérios ideológicos ou científicos erigidos no século passado. Por enquanto, parece-nos suficiente reconhecê-las como fenômenos irreversíveis que exigem a formação de uma nova mentalidade para o acompanhamento de seus efeitos sociais, culturais e estéticos. Nem podemos dizer ainda que algum dia estaremos em condições de julgar essas novas relações, uma vez que a compreensão, como a concebemos até hoje, pressupõe um grau de desaceleração que estará sempre em defasagem com a dinâmica alucinante da veiculação sonora dos nossos dias. (TATIT, 2006, s/p).

Nestas afirmativas de Luiz Tatit, deve-se sublinhar, em primeiro lugar, a impossibilidade de compreender esse fenômeno com os critérios ideológicos e científicos constituídos no século passado, sobretudo porque estamos envolvidos e somos parte dele. Conseqüentemente, a atitude do *flâneur/voyeur* baudelairiano, que pressupõe o aguçamento dos sentidos sobre as coisas que o rodeiam para tornar-se uma espécie de cronista das sombras passageiras do cotidiano, pode servir de mote para a aproximação e o reconhecimento desse fenômeno e, assim, extrair de suas próprias entranhas os instrumentos (estéticos, inclusive) adequados à sua interpretação. Também por esse motivo, a possibilidade de operar um ou outro fenômeno contemporâneo através de instrumentos já testados não deve ser descartada. Em segundo lugar, reitera-se a desaceleração que todo processo de interpretação exige, incluindo o deleite que este proporciona, em confronto aberto com a celeridade da criação e da veiculação de objetos revestidos de valores estéticos. Mesmo que talvez ainda seja prematuro julgar as novas relações de produção e consumo, alguns princípios já são delineáveis e reconhecíveis: multiplicidade, simultaneidade, descontinuidade, sobreposição, descentralização, replicação e emancipação (do criador e do espectador).

O museu é uma instituição que, a princípio, estaria na contramão da pressa e da lógica do consumo, já que o museu é uma tentativa de retirar e preservar alguns objetos do turbilhão incessante da prática verificada no binômio obter-descartar. Dizemos “estaria”, porque nem

mesmo o museu pode ser considerado atualmente um provocador da contemplação vagarosa e desinteressada. Também submerso na lógica do consumo estético, o museu tornou-se um *playground* ou uma feira, um suspiro rápido e programado. Mas a “feira” é elemento do cotidiano e, talvez, o museu na atualidade já seja um límpido reflexo da diluição de fronteiras entre arte e cotidianidade, pois que vive cheio de transeuntes mais ou menos apressados, turistas tagarelas, guias e monitores tão estridentes que mais parecem pregoeiros e estudantes que se portam como se estivessem numa excursão em um zoológico com o direito, obviamente, de estressar ainda mais os animais devidamente expostos em vitrines que simulam a vida selvagem – expor a arte em museus também não é um modo de domar sua selvageria? Além do mais, a assumida precariedade física de muitas obras e o caráter presencial e instantâneo das performances obrigam o museu a repensar-se enquanto espaço e apoiar-se no ciberespaço, onde, também ele, é obrigado a lidar com a reprodutibilidade, o simulacro e o acesso indireto e mediado. Sob essa perspectiva, a pretensão de constância e perenidade do museu encontra-se à deriva... Podemos imaginar as gargalhadas sarcásticas e centenárias dos futuristas.

Toda essa azáfama verificável no museu e nas instituições educacionais que a cibercultura potencializa atesta a democratização do acesso à cultura. Mas, convenhamos, essa democratização está impregnada da visão de que o conhecimento é um bem de consumo, descartável como todos os outros. Nessas circunstâncias de reificação do consumo, vive-se num eterno *prêt-à-porter* do pensamento teórico, do pensamento visual, e do pensamento estético.

Pensando bem, essas circunstâncias não começaram a ser construídas agora e nem mesmo no século 20, pois que o cotidiano jamais deixou de atravessar a arte. O que são as pinturas parietais? E os modelos retirados das ruas e plasmados nas pinturas de Caravaggio, de Almeida Junior ou de Antonieta Feio? Ou as naturezas-mortas? E as pinturas de Johannes Vermeer ou as instalações de Cildo Meireles? E as paisagens realistas e impressionistas? E as colagens, os *ready-mades* e as assemblagens? E os objetos de consumo estampados na arte pop? E o grafite e a pichação cooptados pelo sistema da arte? E o lixão do Aurá na performance/instalação *Sanitário ou Santuário* de Lúcia Gomes? São todos exemplos de que a alegada transcendência da arte provavelmente seja profunda devedora da cotidianidade. Essa percepção pode ser corroborada pela própria feitura da obra de arte, pelo menos desde o modernismo: pedaços de madeira e metal, recortes de jornais e revistas, sangue, excrementos,

pelos, líquidos diversos, apropriação de objetos, animais empalhados, materiais perecíveis, gestos, movimentos, sons e ruídos perceptíveis em qualquer contexto urbano... Quase tudo é um convite à decomposição e à impermanência. Por um outro lado, esse olhar diferenciado e estetizante que os artistas lançaram sobre objetos e processos do cotidiano espalhou-se até as curadorias e gerências dos museus: caneta bic, fusca, smart, macintosh classic, clip, máquina de escrever olivetti, brinquedos, cadeiras, mesas, luminárias, roupas e mais uma infinidade de produtos vêm se juntar às obras de arte propriamente ditas. O museu de arte deixou de ser o *locus* exclusivo da criação artística para tornar-se um centro da criatividade de qualquer natureza.

De nada adianta acusar exclusivamente o capitalismo e a globalização por essa mania de a tudo etiquetar e transformar em mercadoria de mastigação rápida, pois que a própria arte, pelo visto, buscou essa interação, essa diluição de fronteiras, essa aproximação ou até mesmo esse confronto entre o prazer estético e os prazeres do cotidiano. Portanto, para além dos saudosismos inveterados, uma estética do cotidiano inserida na perspectiva do consumismo contemporâneo tem que trabalhar com as formas de percepção e recepção do sujeito envolvido pelos valores de troca (inclusive os afetivos) na cotidianidade. Não é mais a arte como objeto privilegiado da estética que está em jogo. O que está em jogo são os modos de produção, de atuação e de transmissão da experiência estética provocada por todo e qualquer objeto e/ou processo criativo, dentre os quais a arte configura-se como um desses processos e, talvez, nem seja dos mais decisivos e influentes.

Na complexidade da sociedade contemporânea, com seus fluxos e contaminações que provocam a intimidade do público e a publicidade do privado, a arte, a moda, o design, a arquitetura, a beleza, a produção e a cooptação do juízo de gosto que envolve tudo isso não podem, afinal de contas, estar muito longe das circunstâncias cotidianas, da pulsação das ruas. Esse conluio da arte com o cotidiano provavelmente nos daria subsídios para questionar a resistência (ou não) do alegado caráter transcendental da arte, pelo menos em duas perspectivas: a primeira delas é o sentido de transcendência que aponta para tudo aquilo que está para além da arte, como projeção e ampliação de suas formas de manifestação e interpretação – processo este que se encontra comprometido pela celeridade da produção e do consumo; o segundo sentido é o de reiteração do caráter inacessível de um certo tipo de produção artística, como uma arte intangível e inatingível para os não iniciados, uma das espécies de sobrevivência da

metafísica da arte. Mas no fluxo incessante das imagens na atualidade, o que não é facilmente reconhecível é, simplesmente, descartável. Nenhum desses sentidos de transcendência inclui a interação entre arte e cotidiano nos moldes em que a contemporaneidade nos revela. Palmilhar as relações estéticas embutidas na ligeireza do cotidiano talvez nos faça perceber e considerar uma “estética da repetição, do instantâneo e do solúvel” onde arte e não arte constituem-se como valores pragmaticamente indiferenciáveis, tanto sob o ponto de vista do produtor quanto do mediador e do receptor.

A indústria, o mercado e a economia da criatividade são sustentados pela massificação de produtos e ideias, mas, contraditoriamente, alimentam o fetiche do objeto único, ou seja, operam também através da restrição do consumo. Não basta ter um estilo ou seguir uma tendência: a ansiada distinção social passa pela posse e pelo usufruto daquilo que não pode ser possuído e muito menos usufruído pelas pessoas que não estejam circunscritas em determinado grupo. Há séculos que a arte do luxo e o luxo da arte tornaram-se os fetiches de muitas elites políticas, econômicas, intelectuais e religiosas, tanto no Oriente quanto no Ocidente... O diabo veste Prada, mas o Papa também. De norte a sul e de leste a oeste, a posse de um objeto único ou a prática de um rito exclusivo distinguem as elites de muitas das comunidades humanas. O que diferencia a sociedade contemporânea (urbana e globalizada), onde a reprodutibilidade excessiva, inversamente (sob o ponto de vista de Walter Benjamin), potencializa o desejo pelo objeto com aura ou com grife, é o fato de que cada vez mais pessoas querem ter acesso a esses objetos e rituais que conferem prestígio e distinção... Dentre eles, a obra de arte. Tal é a sanha pelo objeto original e de grife que o próprio circuito de arte entrou no jogo e presta tributo ao mercado de luxo ao diminuir a produção e numerar obras que, a princípio, são reprodutíveis e deveriam ser acessíveis a um número maior de pessoas. Aliás, justamente no momento histórico (séculos 19 e 20), em que a noção de obra de arte tornou-se mais ou menos popular e digerível nas sociedades em acelerado processo de urbanização, surgiu a arte-anti-arte para contradizer essa noção e, de alguma maneira, embaralhar as categorizações e proteger as elites do “assalto à alta cultura” que o consumo massificado proporcionaria. Muitos dos procedimentos das vanguardas históricas do início do século 20 não deixam de ser estratégias de restrição do acesso ao mercado de luxo e, assim, mecenas e mercenários são as duas faces de uma mesma moeda cujo valor está muito além de um mero jogo de palavras.

A pirataria, a réplica “quase” idêntica ao original, o pastiche esqualido, a apropriação indébita e a cópia pura e simples (inclusive na arte) constituem-se nas provas mais contundentes do

desejo de acesso a bens e serviços que distinguem um grupo. Já que não se pode possuir o original, contentemo-nos ao menos com a boa “releitura”. “Tráficos em trânsitos” seria um bom título para essa situação ambivalente, na qual o lixo torna-se um simulacro do luxo e vice-versa, pois que não só a suposta periferia simula o suposto centro, como também este apropria-se da produção simbólica daquela e ambos são produtores de luxos e de lixos – não existem anjos e demônios nesse jogo. Portanto, seriam “tráficos” no sentido mesmo de “muamba”, de “pirataria”, de trocas não consentidas, fora da lei, que fazem sangrar os mercados formais, promovem evasão de impostos e divisas, ignoram alegados direitos de autoria e afrontam o estabelecido e o canonizado.

Se considerarmos a ideia de “mimese na cultura” como apropriação de mundos, como produção repetitiva baseada mais na ajuda da recepção e da reprodução sensível e pragmática (numa atitude considerada estética) do que no apoio da recepção teórica (Gebauer e Wulf, 2004), então a complexidade das questões que envolvem a estética do cotidiano e o consumo se amplia consideravelmente. Assim, aquela rede interativa tecida entre várias estratificações culturais, bem como os nós das indústrias do luxo e do lixo têm que ser apreendidos através dos modos de percepção, recepção e transmissão do sujeito que se apropria e produz reordenação de afetividades para, aqui e ali, extrair dessa operação a possibilidade da experiência estética enquanto experiência que, ao mesmo tempo em que conecta (através do corpo, do desejo e da sedução) o interno e o externo, o eu e o outro, acarreta hiatos descontínuos e sobrepostos na velocidade do mundo que o cerca. Nestes tempos que Gilles Lipovetsky (2004) já chamou de hipermodernos, pois que assentado no trinômio que caracteriza a modernidade (o mercado, o indivíduo e a vertigem técnico-científica), a sociedade vive numa gangorra que oscila entre a cultura do excesso e o culto à moderação de caráter ecológico, mas não necessariamente ascético.

Na cultura do excesso, a disseminação ou replicação de simulacros diluem e apagam a identidade de qualquer tribo? Ou, como dizem alguns dos arautos da globalização e da cibercultura, constituem a maleabilidade necessária para transitarmos por diversos grupos e assumirmos a multiplicidade de identidades do modo de ser contemporâneo? De qualquer maneira, parece que já não é mais possível falar de identidades cristalizadas, mas de mobilidade e emancipação... Como se dá essa mobilidade, esse ir e vir mais ou menos aleatório e essa emancipação (tanto na produção quanto na recepção estética), nisto reside o “x” da questão.

Em síntese, as idiosincrasias do capitalismo; as delícias e as amarguras da indústria cultural; as alteridades entre o luxo e o lixo; a liberdade de escolha ou a mera sensação de liberdade de escolha; o apreço ou o desprezo pelos objetos que nos cercam; os rearranjos na produção e no consumo (inclusive de bens simbólicos) verificáveis no mundo virtual; as confluências entre arte, design, moda e comunicação, a vida diária na arte e a arte na vida diária... Nada disso pode ou deve escapar ao discurso sobre o estatuto da estética do cotidiano que, em poucas palavras, encontra-se no repertório das sensações fugazes ou intensas, rasteiras ou profundas a que a vida nos expõe.

A atitude e a experiência que foram exemplarmente expressas naquela cena do filme *O diabo veste Prada* também podem ser traduzidas pela música popular brasileira, numa das mais belas sínteses sobre a pertinência da percepção do estético na cotidianidade contemporânea, através, por exemplo, de *As vitrines* (1982) de Chico Buarque de Holanda:

Nos teus olhos também posso ver as vitrines te vendo passar na galeria / Cada clarão é como um dia depois de outro dia, abrindo um salão / Passas em exposição / Passas sem ver teu vigia catando a poesia que entornas no chão.

O “vigia”, claro, é um esteta atento à poeticidade do cotidiano.

Recebido em 12/03/2012 e aprovado em 23/04/2012.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade: sobre arte, literatura e música*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BORQUENEY, Élisabeth de. L'Esthétique du quotidien. *Autres Temps: Les cahiers du christianisme social*. Paris, n. 32, p. 16-19, 1991.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, Espanha: Cendeac, 2010.
- TATIT, Luiz. *Música para reouvir. O Estado de São Paulo (Aliás)*. São Paulo, 31/12/2006.

Cartografia criativa no desafio dos limites da esfera pública

Isabela Frade*

Ao estabelecer-se como vivência socialmente dimensionada, a arte faz convergir referenciais constituintes de um espaço comum. Atua como dispositivo deflagrador de um campo de trocas, lugar da remodelagem do próprio corpo social. Reversivamente, em sua permanência e dispersão, o evento particular se torna registro em um campo politicamente orientado, território de poder e discriminação. Consiste, assim, também no que se deixa demarcar pelo arco institucional. Especialmente focadas, as obras de Oiticica, Clark e Beuys deflagram reflexão sobre a paradoxal condição do artista como agente constituinte da esfera pública. São investigados os desígnios da arte pública que, na ultrapassagem dos limites instaurados, requalifica a presença humana no espaço urbano. Atuando na pesquisa participante e compondo rede de atores diversificada, suas investidas produzem um campo de saberes hibridizados.

esfera pública, subjetividade, comunicação

*Isabela Frade é arte educadora, docente do PPGARTES/UERJ, Procientista/FAPERJ e líder do GP/CNPq OCE - Observatório de Comunicação Estética. E-mail: isabelafrade@gmail.com

Arte como coisa pública

A discussão sobre a arte hoje parte da assunção de que, em si mesma, ela subsiste na dimensão da esfera pública. Não há arte para além do que possa ser socialmente instituído. Esse *a priori* da arte como coisa pública, no entanto, se refina em intento político nas proposições de comprometimento com a realidade social. Estas se identificam como arte pública e o fazem em mudança paradigmática: em seu novo desígnio, se desvinculando do autoritarismo do monumento, se apresentam como campo de ação engajada com a democracia (MASSON e QUINTELLA, 2011).

Na supermodernidade, no espaço urbano retorcido e encoberto pelo ruído informacional, se multiplicam os “não lugares”, como os denominou Augé (2010). Espaços ociosos onde o sentido da vida se perde e os sujeitos se dobram ao peso de profunda solidão. Abrem-se como fendas no tecido urbano, esgarçando-o. Vigora ali a comunicação sem sentido, a anestesia dos afetos. Espaços de crescente *in-significância*, desvelados no esvaziamento da presença humana. Nas possíveis brechas de um sistema imobiliário que fragmenta e pulveriza os pontos de encontro, os postos da troca, diluindo os contatos interpessoais, se apresentam formas de arte pública como modos de reverter e transformar esse vazio em lugar praticado (ZIMERMAN e SANTOS, 2011). Esse lugar se expande também para além da praça ou da via urbana: permite explorar a cartografia da esfera pública para detecção e construção do lugar de discussão e diálogo entre sujeitos sobre o que lhes é comum. Essas proposições se voltam, reversivamente, também para o interior das instituições de arte no sentido de ativá-las. Sublevam-nas por procedimentos dialógicos.

Na disposição de deixar a produção de objetos autônomos e parciais, investem na criação de situações de conturbação da disciplina nesse território de troca mais concentrada, fazendo uso de formas não espetaculares. Deste modo, nessa região de condensação, mobilizam-se no sentido mais denso do que seja a coisa pública. A estratégia permite a agência no amplo envolvimento, de modo contundente, na perspectiva de engajamento do sujeito.

Pensamos, ao traçarmos essas considerações, nas presentes apropriações da obra de três dos grandes artistas que desenvolveram os princípios dos modos atuais de participação do público – Hélio Oiticica, Lúcia Clark e Joseph Beuys - e no modo em que o olhar para essas produções pode contribuir para trazer inteligibilidade às motivações emergentes da arte

contemporânea. Nesse panorama, onde se instauram novas perspectivas de relacionamento com vistas à reconstituição da sociabilidade igualitária, dinâmica e associativa, destacamos alguns trabalhos e proposições desses artistas que, consideramos, representam influência maior em nosso panorama atual no Brasil.

Imersão como expansão: a pele social

Partimos pelas proposições de determinados trabalhos de Hélio Oiticica realizados nos anos 60, obras que foram revisitadas em recentes exposições nas capitais do Rio e de São Paulo. Os *Ninhos* podem ser descritos como pequenos recintos construídos artesanalmente em madeira e recobertos de tecido orgânico de cor neutra. O artista os pensou como espaços de imersão: estão organizados em conjuntos, acoplados, mas constituem ambientes em separado. De fora, não se pode visualizar seu interior, que permanece ocultado pelas capas parcialmente afixadas, que podem ser deslocadas para que ali se penetre. Outros desses *Ninhos* se fazem com tecidos translúcidos mais leves, flutuantes. Em seu interior, são confortáveis, macios. A incompleta oclusão da luz permite um conforto inesperado: uma luminosidade suave que, protetoramente, preserva a intimidade. São estruturas que convidam ao fechamento, ao ensimesmado estado de oclusão do sujeito, ao seu velamento, e que, ao mesmo tempo, se instalam como espaços de articulação coletiva, ao se abrirem em série e conjuntos.

Essa interioridade vivida coletivamente é um especial modo de realizar o trânsito entre as esferas coletivas e as individuais. Ligados a essa dupla articulação indivíduo/coletividade, reiteramos esse vínculo também em outras obras suas. Tania Rivera (2011) compõe a chave interpretativa ao pensar na obra *Mergulho do Corpo* (1966):

Mergulho do sujeito na linguagem, não para aí se reencontrar no corpo, mas para nele se desencontrar e se reencontrar – se reinventar – fora dele, em qualquer coisa que nos seja comum, como uma caixa d’água industrial, por exemplo. Nesse “comum” o sujeito se reconfigura na cultura, no outro indeterminado que forma o coletivo. (p. 58.)

Oiticica (1986) criticava os recintos abafados do sistema de arte, propondo uma abertura radical.

Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso (p. 120).

O artista, que viveu e trabalhou na Mangueira nos anos 60, não é mais conhecido por lá (nossa pesquisa de campo sobre sua memória na comunidade indica esse vácuo). Sua obra ficou sem registros na comunidade, - fato que se reapresenta pela visão crítica de Michael Asbury no desenvolvimento continuado desta discussão -, mas foi ali que produziu obras surpreendentes como *Estandartes, Capas, Parangolés, Bóides*. Em suas próprias palavras, trabalhos definidos como mergulhos nas “forças expressivas latentes” (LIMA, 2002). Essas obras que o artista produziu na absorção da vida mangueirense foram sintetizadas no que ele identificava como arte ambiental. Na imersão no meio e absorção de suas configurações plásticas e relacionais, HO pode responder, ao lançar esses projetos no âmbito da arte, - enquanto antiarte -, à sua ânsia de constituir uma transformação autônoma e radical do meio artístico.

As proposições ambientais/sensoriais se constituem como espaços liminares, lugares onde o indivíduo (sozinho ou acompanhado) é envolvido; telas que abrigam e tocam nos limites corporais. Seu interior se mede pela escala humana. De constituição delicada, feitos artesanalmente, esses abrigos são deflagradores afetuais. Acolhimentos. Formas/abrigos dispersos na esfera pública da arte. Lugares para acontecimentos em formas dialógicas entre os âmbitos do particular e do comum: “A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri a conexão entre o coletivo e a expressão individual” (*op. cit.*, p. 73). Em que pese a contínua oposição cidade/favela no Rio de Janeiro desde os tempos em que o artista ali viveu - ainda que se disponham hoje a pacificá-la -, a favela se mantém como região da diferença. Sua obra hoje repercute internacionalmente de modo amplificado, reconhecida em seu intento de transformação das relações humanas pela arte.

Abrir-se ao espaço público para criar arte é estar em sintonia com o lugar de vivências sensíveis de determinada coletividade, é posicionar-se em relação ao espaço vivido, simbolizado (FRADE, HENCK e ALVARENGA, 2011). No caso de *Ninhos*, isso se dá por inversão. É pela torção topológica que Oiticica procedeu a essa abertura ao sentido social da existência. É como se, ao encapsular o sujeito, esse fosse virado ao avesso e, no exterior, no corpo envolto pelo tecido do penetrável, se identificasse ali uma pele social. De certo modo, o mesmo dispositivo, embora em maior complexidade, opera nos *Parangolés*, eles mesmos objetos moventes onde subsiste a indistinção entre o objeto e o sujeito, entre o dentro e o fora. No movimento do corpo disposto à dança e à performance repercute a dupla transitoriedade.



Hélio Oiticica

P 04 Parangolé Cape 01, 1964.

Imagem de HO, filme de Ivan Cardoso, 1979.

(Fonte: *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007)



Hélio Oiticica

B 09 Bólido Caixa 07, 1964.

Foto de Andreas Valentim

(Fonte: *Hélio Oiticica: The Body of Colour.*

Houston: The Museum of Fine Arts, 2007)

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

O contínuo das relações entre interno/externo advém do poder empático que excede sua forma; há um transbordamento afetual envolvendo o espectador que a capta já a certa distância: de dentro, vive um corpo. Lá, para aquele que ali se aninha, a camada protetora se apresenta na presença distanciada do outro. É também pela materialidade que ali se apela, é sensorialidade que não divorcia a sensibilidade da forte carga intelectual, com poder de envolver e afetar as pessoas, servindo como território experimental único na abertura para a diferença. Helio buscava a arte enquanto coisa viva.

“A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.” (GUATTARI, 1992, p. 33). Esse mundo para o artista era encantamento maior na arte, esta que se deveria fazer do lado de fora, a ser vivida em estado de amplidão. Sobretudo porque se trata de atuação de caráter estético-político investida nas relações sociais: é na sua presença hoje nos salões da arte que a obra de Oiticica se deflagra em jogo enigmático - aprisionamento ou libertação? Certamente, é força expansiva no projeto do artista. Basta saber em que grau as formalidades institucionais permitem essa liberdade.

Hoje, com as proposições de uma arte-totalidade, torna-se cada vez mais impossível essa separação ou adaptação posterior de tais ideias, cada vez mais radicais, às estruturas de museus e galerias – cultura e consumo – a que não interessam experiências que não possam se reduzir a isso. [...] Agora, com o tempo e as novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-recinto-contexto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual nesse coletivo. [...] Já se vê que a velha sala do museu, eclética, dando para outra onde se exhibe outra “obra completa” etc, não dá mais pé (OITICICA, *op. cit.*, p. 118 e 119).

Ashton (*op. cit.*) critica a recuperação recente das obras de HO envolvida na valorização das referências nacionais politicamente corretas, corroborando para as manobras propagandísticas às quais aderem muitos museus europeus e americanos. Falam em nome da diversidade

e da democracia, nacionalismos previsíveis na globalização avançada. Segundo Ashton, a admissão ou a exclusão da produção externa a esse eixo recai sobre a condição de promoção de uma identidade artística nacionalizada. Os aspectos da tradição se compõem, na atualidade, em ressonâncias do que se pode atestar como autenticidade: “a disseminação da arte brasileira atual frequentemente cai na armadilha de evocar o passado como sinal de autenticidade, que por sua vez age como elemento significante da contemporaneidade do trabalho” (p. 50).

Hélio, na busca de constituir essa experimentação do coletivo, pensava na aproximação da função mítica, queria tocar no âmago. O sentido participativo que progressivamente vigora em suas criações advém do seu arrebatamento com o modo comunitário expresso no cotidiano da favela. Foi se despindo de todo aparato intelectual condicionante para se voltar à “comunicação de pensamentos vivos”.

Sua obra deflagra a contração da esfera pública, nesse tecido que se desdobra e retrai, em seus vincos e frestas, na vestimenta que opera, ela em si mesma considerada como uma pele social; um modo de reunir, em situação de ambiguidade, no seu dinamismo envolvente, o particular e o coletivo. Seu propósito não era produzir emblemas de brasilidade, mas envolver as subjetividades, embrulhar, de modo indivisível, as sensibilidades pessoais e sociais. “Seu campo de ação não é apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social.” (FAVARETTO, 2011)

Explorar a paradoxal atitude do artista é trabalhar contra o entendimento superficial e oportunista. Porque a coisa é mais embaixo...

A coisa comum

Há sempre algo de psíquico no acontecimento.

Deleuze

A esfera pública e o espaço individual íntimo são duas dimensões atreladas em obras de todo artista. Sem público, não há arte. Arte é um fato social. Na aguda dimensão política da arte professada por muitos artistas a partir de 68, os marcos institucionais da arte se distendem para atingir o outro do espaço público, na ampliação e explicitação desse vínculo. Nesse sentido, a obra de Beuys foi deflagradora do engajamento político do artista, literalmente e



Joseph Beuys ART D'AUJOURD'HUI/KUNST VAN HEDEN
23-5/13-7-1975
MUSEE D'IXELLES/BRUXELLES/71,RUE JEAN VAN VOLSEM/MUSEUM VAN ELSENE/BRUSSEL

Joseph Beuys

Art d'aujourd'hui / Kunst van Heden (Arte de Hoje), 1975.

Cartaz da Exposição. Musée d'Ixelles, Bruxelas.

43,5 x 55 cm

(Fonte: *A Revolução Somos Nós*. São Paulo: SESC, 2010)

diretamente, mas, ainda assim, sem abandonar a identidade de artista. Assim, o artista se faz atuar em composições de papéis duplos variados: artista/político, artista/educador, artista/ativista, artista/terapeuta.

Requerendo para a transformação social o compromisso com uma ação educativa de amplo espectro, elabora uma pedagogia da arte. Beuys (2010), ao descortinar suas intenções, projeta o laço entre o individual e o social ao citar Rudolf Steiner. "Liberdade é um impulso individual para exercer uma motivação por motivos autodeterminados. Por outro, uma ação autodeterminada só é livre quando exercitada com base na compreensão de vida do todo (Rudolf Steiner)." (p. 53)

Os discursos proferidos por Beuys fazem parte da articulação com o público, na declaração dos fundamentos de seu trabalho em suas motivações e propósitos. Explicitam o entendimento para a aproximação horizontalizante: o acordo entre a sociedade e o artista faz parte da obra; suas formas de elucidação e envolvimento constituem estratégias fortes para a proliferação dos elos entre os sujeitos, indispensáveis para a mudança que almejava.

O artista avançava ao arrolar extensas organizações coletivas, em que se destacaram, nas mais bem-sucedidas empresas, a FIU (Free International University) e o Partido Verde. Ambas as organizações, se as analisarmos comparativamente com as proposições helianas anteriores, - quando se pode perceber os contornos locais de uma imagem do coletivo -, aqui se vislumbram no trabalho por uma sociedade global. Beuys almejava a prática plena da arte na democracia. A arte serviria ao deflagrar da criatividade humana enquanto prática da liberdade.

Tenho a impressão de que foi totalmente negligenciado o fato de que democracia e socialismo só seriam realizáveis a partir do conceito de liberdade. [...] É em nome dessa liberdade, fato intelectual e de pensamento, que me sinto autorizado a falar na presença de vocês, reunindo tudo aquilo o que pude verificar através de minha experiência direta de trabalho (BEUYS *apud* FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 300).

A figura da abelha, simbolicamente evocada em muitos trabalhos, denota o profundo encanto com o comportamento coletivo. Representava a sociedade como um organismo integrado – e seu estado doentio, por ele percebido à época, era diretamente fruto da sua desarticulação e disfunção. Beuys inaugura o diálogo público em torno da obra. Para atuar em seu caráter eminentemente político, se abre ao diálogo com o público comum, atuando na produção de sua emancipação: “a crítica emancipatória deve sempre se orientar na articulação dos conteúdos culturais que visem a um processo de construção da autonomia intelectual do espectador-leitor” (HUSSAK, 2010, p. 96).

“Há uma quarta dimensão da escultura: aquela na qual as atitudes ganham forma, e os comportamentos, conteúdo. A única coisa que preocupa Beuys profundamente é esse imaterial” (BORER, 2001, p. 27). O que mais o estimulava era a busca da energia coletiva, energia vital. A plástica social exigia plena participação. Beuys projetava nesse engajamento uma revolução, uma transformação radical pela arte em sua forma livre, efêmera. Só a arte poderia envolver a vida humana em todas as suas dimensões. A arte entendida em seu sentido lúdico, como professava na citação de Schiller, aferindo ao jogo o sentido pleno da liberdade humana.

“O eixo democrático é muito importante. Toda reivindicação de liberdade deve ter limites a fim de salvaguardar e garantir a liberdade de toda a coletividade” (BEUYS, *op. cit.*, p. 302). Esse sentido de liberdade exercitado pelo diálogo, pela discussão em arena pública, repercute nas explanações de RANCIÈRE (2005) sobre a partilha do sensível: “O estado estético de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia de arte, uma ideia de sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais” (p. 66).

Outros, que nos interessa aqui prosseguir a indagar, retomando a trilha iniciada pela obra de Oiticica, vivem ou viveram essa produção do comum pela arte de modo invertido, por processos ambíguos e paradoxais de exteriorização e interiorização. Essa compressão mais extrema da esfera pública pode ser observada na obra de Lygia Clark. Suas criações se faziam como arquitetura viva, efêmera, biologicamente constituída pelos corpos dos participantes (BRETT, 2005). A produção dos “abrigos poéticos” indica a percepção de indivisibilidade entre espaço, corpo, objeto e ambiente, agentes mútuos na constituição de uma forma orgânica. Organismo que, diferentemente de Beuys, e mais próximo à concepção de Oiticica, se fazia em agenciamentos coletivos mínimos, em duplas, trios e pequenos grupos. “O meio ambiente existe somente na medida em que há essa expressão coletiva” (CLARK *apud* BRETT, *op. cit.* p. 133).

O espaço da individualidade é ativado em determinadas obras que expandem a relação do sujeito consigo mesmo. As *Máscaras-abismo* são objetos que provocam a “sensação de um enorme espaço dentro de si” (*op. cit.* p. 130). A experiência dos objetos relacionais foi progressivamente adquirindo a condição de uma terapêutica profunda. O corpo sensível, como célula desse organismo social que, ativado, produz essa conexão entre vida, pele, corpo, ar. A respiração liberta do sujeito se abria assim, em plenitude, à totalidade. O infinito na incorporação do corpo (Idem, p. 97). Os procedimentos artísticos de integração coletiva, convocando à aproximação e ao entrosamento, são capazes de deflagrar pontos de contato inauditos, modos surpreendentes e inaugurais de se estar em comunicação. Esses seguem, em escalas menores, na exploração do comum, daquilo que pode ser tornado como obra exatamente pelos traços da correspondência de sujeitos em composição, evidenciando a relação enquanto forma estética. A aproximação do público, transformado em participante, transmuta a interação em prática experimental ao propor, nesta situação, a imersão coletiva e ao revelar a condição presencial na própria obra.



Lygia Clark

Máscara-abismo, 1968.

Plástico, malha e tiras elásticas.

Dimensões variáveis

(Fonte: Arquivo da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark")

“Sendo a sociedade uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, qualquer adequada compreensão teórica relativa a ela deve abranger ambos os aspectos.” (BERGER e LUCKMANN, 1998, p. 173). Essa vivida dialética entre interioridade e exterioridade se pratica na vida. Ela também está presente em todas as formas de arte. O espaço público é sempre ativado, de um modo ou de outro, mesmo em situações de intimidade pessoal. Essa região do que é comum é que constitui a referência do que seja uma realidade. É a ela que se voltam os artistas no desejo de comunicar e transformar o mundo para além do próprio meio. Entre as dicotômicas expressões da arte como coisa pública e da arte como espaço independente, em

sua condição de autonomia, subsiste o paradoxo do contexto que se define nessa oposição entre o particular e o público: seu contorno não pode prescindir de suas referências gerais.

A cultura é o lugar da arte. Sob essa assertiva, Oiticica já declarara a questão crucial a se enfrentar: “- Para quem faz o artista a sua obra?” (*op. cit.*, p. 97)

Cartografias da arte – mapas de territórios fluidos

Embaixo, tudo é rio.

Deleuze

A proposição de práticas criadoras na arte como investidas políticas abrangentes não perde seu valor, mas se redimensiona. Hoje esses engajamentos se dão em formas localizadas. As proposições de Oiticica e Clark voltam a ser mais significativas. A condução diretiva anterior, em seu sentido totalizador, se esparge, seguindo em diferentes direções, assumindo formas colaborativas de contornos mais refinados. Aqui se designa o sentido de heterotopia, em oposição ao ideário utópico universalista, com sujeitos ativos em formas de envolvimento. Requerem o aporte das questões sociais, ambientais, familiares e pessoais. Esse conjunto de diversidades segue o movimento de dispersão, deflagrando processo em natureza divergente, dentro do que Deleuze e Guattari indicaram como região de multiplicidades.

No complexo rizomático em que podemos elaborar a cartografia da arte pública atual, aparecem como temas emergentes as questões suscitadas pela interação com novos atores sociais: entre artista e público, o diálogo é mais aproximado e continuado. Nesse sentido, aqui as práticas de Beuys são influência significativa, compreendendo a desestetização dos objetos artísticos e planejadas em direção à hibridização com outras áreas do conhecimento, como nas estratégicas organizações dos partidos e nas agremiações sociais mais gerais ou acadêmicas.

A arte pública hoje significa uma intervenção em meio social específico. Os projetos se desdobram como ações colaborativas, em permanente negociação. Têm seu sentido geral vinculado a elementos específicos, como objetos e situações, ressignificados e redimensionados no diálogo com a cidade. “As motivações para se produzir arte estão ligadas às condições culturais de certa localidade, mesmo que em determinados momentos a arte local projete

significados universais, ela não é abstrata, e precisa de um cenário para se desenvolver” (ILDEFONSO, 2010, p. 251).

O entendimento desse cenário instiga o artista para sua observação cuidadosa; ele estuda essa paisagem humana para interagir a partir de seus próprios contornos. Esta postura exige uma dinâmica e uma versatilidade ao longo do percurso que fazem com que o saber do propositositor se desloque de sua zona de conforto e se enfrente com o desconhecido. O real neste momento se apresenta como uma oportunidade a ser compartilhada com o outro. Neste processo, percorrer desvios é ir ao encontro de acontecimentos, de vivências que se multiplicam em outras possibilidades sentidas como diferenças (KINCELER, 2011, p. 3727-3728).

Afirmam-se formas de trabalho que exigem imersão no contexto. Abandonam o projeto unidirecional a ser aplicado como fazer autônomo e se constituem a partir das práticas cotidianas que subsistem no lugar. O espaço é configurado em seus contornos humanos mais significativos. O que é comum adquire relevância. “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes.” (RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 47).

O exercício do deslocamento em situação de alteridade, identificado por Hal Foster (2005) na imagem do artista como etnógrafo, demanda o comprometimento ético do artista ao deflagrar novos acontecimentos nesse quadro. Essa abordagem do entendimento do outro perpassa a dimensão da pesquisa qualitativa que, em artes, se deve inventar a cada situação. Não há modelo ideal a ser seguido. É na criação do próprio método que a arte faz acontecer esse encontro entre sujeitos em disparidade. Para atuar de modo justo, o artista José Kinceler postula a criação de uma zona dialógica autônoma temporária (KINCELER, 2011).

Representar o sujeito outro do encontro é adquirir poder em configurar sua imagem. A representatividade do outro e da situação escolhida não se dá de forma neutra, nem segura. “A sensação de dominar profundamente o seu objeto de estudo o faz esquecer que somente uma parte bem reduzida da totalidade está representada nos dados” (GOLDENBERG, 2003, p. 59). A delicadeza é indispensável durante todo processo: “delicadezas, como dispositivos, na arte contemporânea, de partilha, de doação, de encontros des-interessados e des-mercantizados. A pesquisa atual se propõe a questionar, inclusive, a doença da identidade que nos fecha em nós mesmos” (FRANGE, 2010, p. 1440). Atuação pela escuta atenta.

O experimental em trânsito

Os fios soltos do experimental são energias
q brotam para um número aberto de possibilidades
No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades
Por que não explorá-los?
HO

A obra de Hélio Oiticica amadureceu no trânsito entre cultura erudita e cultura popular, segundo Michael Asbury (*op. cit.*). Para o crítico, o artista seria mal compreendido nesse enlace, que identifica como a sua apreciação pela vida do morro e não exatamente seu engajamento na cultura local. A atração pelo modo exótico, a sua admiração pela inteligente e sensível *bricolage* nas moradias e soluções alternativas ditadas pela miséria de seus moradores se refletiriam na precariedade material assumida na maturação de sua obra. Essa aplicação dos materiais alternativos envolve a dimensão reflexiva de sua obra, que se dá, assim, no transporte dessa estética outra para os recintos cultivados da arte, resultante do consumo antropofágico da favela.

Desafio a ser ultrapassado, no entanto, no próprio discurso do artista e nessa circulação entre formas e materialidades, entre pensamentos e comportamentos de universos apartados. O valor simbólico investido no modo artesanal da costura de estandartes e vestes, na construção dos abrigos e caixas, atua na derrubada dessa clausura; conspira contra os recintos fechados de brilho burguês onde a dimensão pública é deliberadamente cerceada. Fazendo-se reconhecer pelos obstáculos que segregam e impedindo a veiculação entre camadas sociais, a trincheira habitada pela classe artística revela intenções de dominação construídas historicamente em nossa sociedade dicotômica e desigual. Deste modo se faz o engajamento do artista - explodir barreiras sociais era detonar os limites institucionais da arte e gritar: - O museu é o mundo!

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria indispensável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e o individual. – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas” sociais, para uma compreensão de uma totalidade [...].O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto [...].

(OITICICA, *apud* ASBURY, *op. cit.*, p. 42)

Espécie de corpo estranho no estado contido em uma paradoxal imersão explosiva, a presença vivificante das obras de Oiticica, mesmo correndo o risco da inadequação e da apropriação desmesurada de alguns de seus desígnios, impossíveis de serem preservados ou recriados, clama pela presença do outro e transforma o espaço dos museus em arena de trocas. Faz, inversamente, a abertura essencial, levando o mundo ao museu.

A motivação para esses deslocamentos produz a “marginália”, imagem de exultação à posição marginal, excitação na liberadora condição que possibilita a percepção do social à distância. A mobilização sensorial pelos mergulhos, encapsulamentos e embrulhos entre outros modos de envolvimento do corpo em “corporação”, na dinâmica fusão/dissociação corpo/ambiente, toca nesse “ponto central de sua busca poética: a ultrapassagem do sensorial que, articulada à marginalidade como condição excêntrica (ou seja, descentrada) do sujeito, promete chegar à própria vida como território de invenção estética – e ética («MARGINetical»” (RIVERA, *op. cit.*, p. 55).

Diverso é o envolvimento com o exterior promovido pelo dimensionamento corrente da arte pública, à qual tentamos flexionar as obras de Beuys. Destacando a bem-sucedida pesquisa-ação em arte pública na comunidade de São Sebastião de Águas Claras/MG, desenvolvida pelo artista Fernando Pedro da Silva, observamos que esta se dá pela articulação constante entre teoria e prática: “Considerarei os conceitos discutidos acerca das intervenções em arte pública praticados atualmente, privilegiando o diálogo do trabalho de campo” (Silva, 2005, p. 106). A partir do levantamento das necessidades e desejos expressos pelos sujeitos da pesquisa, Fernando da Silva optou por “mapear os desejos e sonhos daqueles que precisavam ver restabelecida a sua autoestima, ver resgatado e ter reconhecidos os seus valores culturais originais, até mesmo para que passassem a estabelecer um diálogo digno com o contemporâneo” (p. 107). O resultado final, a construção de um Centro de Memória na pequena localidade, se deu pela demanda local na defesa de seu patrimônio histórico.

Observa-se a atuação do artista se alimentando da pesquisa etnográfica, em que esse redimensionamento espacial da arte é fato consumado:

... as instituições e práticas artísticas não se definem mais, há algum tempo, em termos espaciais, ou seja, não se localizam em um estúdio, museu, ateliê ou galeria. Instalam-se, antes, numa rede discursiva e dirigem-se a um sujeito social marcado pela diferença étnica, econômica, política e sexual (FREIRE, 2006, p.107).

As práticas da arte contemporânea se vinculam a processos que nascem na dinâmica do voltar-se ao contexto, mas não no sentido do trânsito antropofágico, e sim no da recriação desse mesmo lugar em uma premissa de dádiva. “O que passa a interessar é o conceito operatório de lugar, em suas especificidades e densidades simbólicas.” (Idem). Intervenções onde arte e política se mesclam em procedimentos dialógicos, ainda que possamos considerar a verticalidade assumida na doação do artista. Mobilidade contraditória, pois o que permanece, no direcionamento para o externo, é o deslocamento para o contexto da diversidade – aproximação na assimetria declarada na posição do artista como doador. Em maior ou menor grau, dependendo do nível dialógico da troca, esse contato pode significar uma violação da autonomia dos sujeitos, em um processo de violência simbólica.

Saberes hibridizantes, comprometimentos mútuos

Segundo os críticos Eduardo Coimbra e o artista Ricardo Basbaum (2001), fazer arte hoje é lidar transversalmente com diversas áreas do conhecimento, sem com isso perder sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade:

A cultura como paisagem não natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, dessas relações (p. 347).

Afirmando a pesquisa em artes em sua especificidade, e ressaltando o fato de o pensamento em artes ser essencialmente não verbal, refletimos com Iclea Cattani (2002) na busca de pensar o seu papel no interior da pesquisa acadêmica: “Esse pensamento visual está-se afirmando dentro do mundo acadêmico, fortemente marcado pela linguagem verbal, exatamente na medida em que se está sistematizando cada vez mais as investigações artísticas sob a forma de pesquisas estruturadas” (p. 39).

Reivindicar essa especificidade e, ao mesmo em tempo, flexibilizá-la pelo que tangencia ou mesmo imerge no seu entrelaçamento com as demais áreas do conhecimento: esse é um trabalho que prossegue no transformar o território da arte em região de trânsitos mais livres. No abrir-se mesmo em todas as direções. No multiplicar-se.

O trabalho envolvido pelas produções em arte pública realiza esse movimento em uma forma complexa de pensamento: no espaçamento temporal recursivo entre produções artísticas propriamente ditas; no envolvimento em pesquisas de outras áreas; e no que poderíamos identificar como o modo de pesquisa-ação. Interação e comunicação ativas na produção de projetos associativos. Estão atuantes a partir de condições participativas na pesquisa empírica, entremeando saberes de origens diversas, definindo-se como promotores de um saber transdisciplinar. Movimento que implica grande desafio.

Quer a partir de acontecimentos que resituam como as diferenças podem ser desconstruídas, quer como crítica reflexiva e ativista de como o poder atua, quer oferecendo representatividade a comunidades marginalizadas pelo discurso do poder quer atuando em contextos específicos, quer gerando modelos ecosófos de atuação instalando novas ecologias culturais, quer entendendo a arte como política do sensível partilhado com o outro, o campo da arte contemporânea se hibridiza ajudando a formar uma esfera pública complexa, que ao potencializar conflitos, exige outras formas para ser materializada (KINCELER, *op. cit.*, p. 3730).

Na flexibilização do que se pode identificar como arte pública, defendendo um posicionamento ligado à geração de pluralidades, tocamos nas obras de Ligia Clark, Joseph Beuys e Hélio Oiticica, fazendo girar o vetor do tempo para discutir a amplitude que em seu âmbito se pode fazer ressoar. Buscamos inquirir pela história recente o dimensionamento atual da arte na esfera pública. O aparato sofisticado dessa abordagem complexa encontra seu espaço privilegiado nos ambientes universitários, onde a pesquisa pode ser mais ousada, relativamente livre dos constrangimentos do mercado. Não Oiticica, mas tanto Beuys e quanto mais Clark tiveram acolhida nesse setor e buscaram o fortalecimento dessa identidade que lhes garantia respaldo ao trabalho de pesquisa.

Podemos concluir ao pensarmos ainda no espaço privado do artista, a saber, o seu ateliê: ou bem ele o abandonou, no que Luiz Sérgio de Oliveira (2011) chamou de “despejo do artista”; por este estar implicado diretamente com o agir no espaço-tempo real do vivido no social; ou, como pretendo supor como alternativa, ali permaneceu deixando-se penetrar pela atmosfera animada do mundo. Então, ao artista, poderia subsistir inclusive, como terceira possibilidade, a agremiação nesse espaço. Na circulação dentro/fora do ateliê subsiste a vida do artista: ele se mantém sensível lá também onde ecoam as forças que fazem vibrar a esfera pública.

Recebido em 11/03/2012 e aprovado em 18/04/2012.

Agradecimentos especiais à Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” pela cessão do uso das imagens da artista.



Lygia Clark

Arquiteturas Biológicas II, 1969.

Plástico, malha e telas.

Dimensões variáveis

(Fonte: Arquivo da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark")

Referências

- ASBURY, Michael. O Hélio não tinha Ginga. In: BRAGA, P. A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- CATTANI, I. B. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: O Meio como Ponto Zero- metodologia da pesquisa em artes plásticas. Brasília: Editora da UFRGS, 2002.
- DELEUZE, Gilles. A Dobra. Campinas: Papirus, 2005.
- COIMBRA, Eduardo e BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea In: Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 2001, p. 345-349.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, P. A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre artistas e antropólogos in *Catálogo da 26ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- FRANGE, Lucimar Bello. Cidades desenhantes, um desnorde. In: Anais XIX ANPAP. Cachoeira: UFBA, 2010 (p.1439-1452).
- FOSTER, Hal. O Artista como Etnógrafo. Revista Arte & Ensaios, ano XII n. 12, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GROSENICK, Uta. *Women Artists – femmes artistes du XXè et XXIè siècle*. Paris: Tasken, 2003.
- ILDEFONSO, Élder. A arte pública e o corpo despossuído de território no processo de urbanização. In: *Anais do I Encontro de Pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Rio de Janeiro*, [Des]limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades. Rio de Janeiro: UERJ, UFRJ e UFF, 2010.
- KINCELER, José Luiz. Horta Vertical-Saber: uma plataforma de desejos compartilhados em arte pública. In *Anais do XX ANPAP*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p.3727-3740.
- LANHADO, Lisete. No amor e na Adversidade. In: *Catálogo da 26ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. RJ: Aeroplano [Fragmentos] 2002. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_oiticica.htm>. Acesso em: 08/03/2012
- MASSON, Michel e QUINTELLA, Ivvy. Ampos Circuitos – a obra fora do museu. In: *Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- OITICICA, Helio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O Despejo do Artista. Revista *Concinnitas*, n. 19, Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIVERA, Tania. A Escrita de Hélio Oiticica. Revista *Poiesis*, n. 17, Niterói, UFF, 2011.
- SILVA, Fernando Pedro. *Arte Pública – diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.
- ZIMERMAN, Giovana e SANTOS, Cesar. Arte Pública em Florianópolis: A Praça XV como um microterritório. In: *Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

A crítica de arte como desdobramento poético

Tamara Silva Chagas* e Almerinda da Silva Lopes**

O presente artigo busca tecer uma reflexão sobre o processo criativo intrínseco à intervenção com garrafas de refrigerante Coca-Cola, na Petite Galerie, apresentada no contexto da exposição *A Nova Crítica* (1970), pelo crítico de arte Frederico Morais. À época, o referido crítico empenhava-se em promover uma renovação na crítica brasileira, com o intuito de atualizar sua função e de torná-la mais apta ao diálogo com a arte contemporânea dos anos 1970. Além disso, o artigo discute de que maneira esse trabalho se configura como desdobramento poético e comentário crítico aberto de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles.

Frederico Morais, nova crítica, Projeto Coca-Cola

Pois há uma regra e uma exceção: a cultura é a regra; e a arte, a exceção.

(Jean-Luc Godard, *Je Vous Salue Sarajevo*)

Milhares de garrafas de Coca-Cola foram depositadas sobre o piso da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, cobrindo-o por completo. Ao contrário do que se poderia supor num primeiro momento sobre essa intervenção, não se tratava de obra de artista, mas de crítico. Ou melhor, de um crítico que se faz artista, segundo palavras do próprio proponente do trabalho (MORAIS, 1975, p. 50-52). Frederico Morais intitulou de *A Nova Crítica* a exposição que, em agosto 1970,

*Tamara Silva Chagas é graduada no bacharelado em Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo e mestranda em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes também da UFES. E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

**Almerinda da Silva Lopes é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Artes pela USP. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

realizou na referida galeria carioca, comentando crítica e poeticamente as exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz para a série de mostras *Agnus Dei*, ocorridas no mesmo espaço expositivo e no mesmo ano.

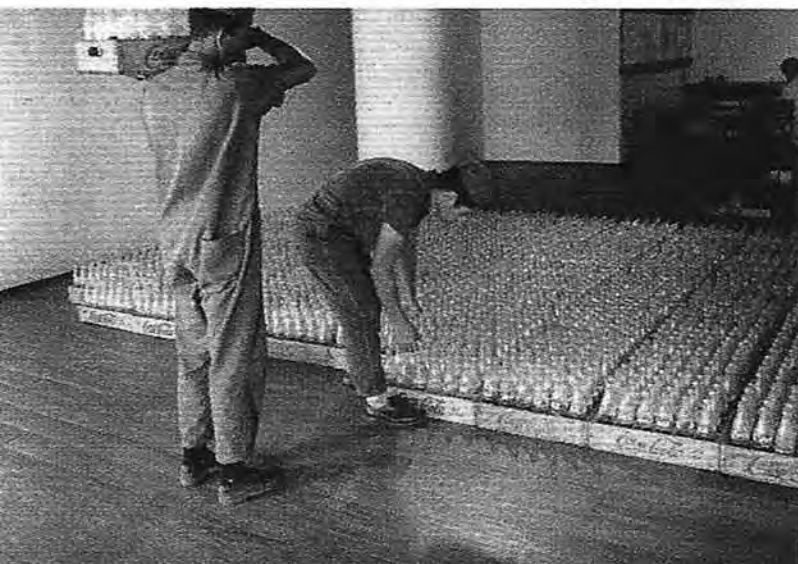
O trabalho com as garrafas de refrigerante era sua crítica de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, intervenção de Cildo Meireles no sistema de circulação das garrafas de Coca-Cola, sobre a qual se falará com maiores detalhes, no presente artigo, mais adiante. Ele simbolizou uma das primeiras experiências de Morais com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações sobre como atuaria a chamada Nova Crítica, ultrapassando, assim, os limites da crítica textual.

Faz-se necessário, portanto, antes de explanar acerca da exposição *A Nova Crítica*, tratar da teoria crítica homônima elaborada por Frederico Morais, a fim de esclarecer os alicerces reflexivos fundadores de sua incursão como crítico-artista. Outrossim, busca-se também, dessa maneira, melhor compreender algumas das questões que permearam a intervenção de Morais e discutir como essa se configura como proposta artística paralela a *Projeto Coca-Cola* e dele indissociável.

A velha crítica em crise e a crítica da crítica

Em 1969, Frederico Morais, então crítico de arte e agitador cultural de prestígio, elaborou suas primeiras reflexões sobre a urgência de uma atualização da função da crítica de arte, que passava por um momento de crise evidente. Muitos dos jovens artistas brasileiros desse período, entre os quais Artur Barrio e Nelson Leirner, questionaram a legitimidade dos critérios utilizados pela crítica diante da nova realidade trazida à tona pela produção artística contemporânea. Essa última, de caráter muitas vezes efêmero e participativo, contrastava com a noção tradicional de obra de arte, a saber, da obra como um objeto aurático e fechado à participação do espectador. Objeto esse que apenas o olhar especializado do crítico teria autoridade para decifrar e fixar um sentido.

A crítica de arte tradicional, vista pelos artistas brasileiros da época como um elemento conservador, autoritário e censor de sua liberdade criativa – instigados, possivelmente, por uma provável analogia entre ela e órgãos governamentais, como o DCDP e o DOPS¹, responsáveis



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970.

Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il.

Catálogo de exposição. p. 111.)

pelo cerceamento da liberdade de expressão e pela repressão política durante o Regime Militar – também era posta em questão, no cenário internacional, por alguns críticos, sobretudo, os ligados à crítica literária, tal como Roland Barthes. No contexto das artes plásticas, no entanto, o tema ainda permanecia pouco debatido em sua profundidade, apesar de ter suscitado polêmica à época.

Um dos poucos esforços postos em prática a fim de se discutir efetivamente essa temática, como atesta Frederico Morais, dar-se-ia com a realização da mesa-redonda *Crise da crítica: os críticos são libertadores ou opressores?*, durante a edição de 1970 do Congresso Internacional de Críticos de Arte, no Canadá (MORAIS, 1975, p. 44). Imerso nesse contexto de desterritorialização do lugar da crítica de arte e, ao mesmo tempo, trazendo à tona esse debate, Frederico Morais se empenhou, ao longo da década de 1970, em pôr em prática suas conjecturas sobre a Nova Crítica, isto é, sua proposta de repensar a função da crítica de arte, aproximando-a do ato criador. A Nova Crítica contrapõe-se, dessa forma, à crítica tradicional, essa última de cunho autoritário e formalista.

Por um lado, a crítica tradicional é calcada, conforme destaca Morais, em critérios fixados *a priori*, na análise das qualidades formais da obra, no despotismo crítico, na consequente imposição de sua escrita sobre a fala do artista e na exclusão do espectador do processo criativo (MORAIS, 1975 p. 45-52). Por outro, Morais, diante de sua crise – oriunda da falta de critérios adequados para o julgamento dos trabalhos de arte contemporânea –, estabelece a Nova Crítica como alternativa, com o intuito de atualizar a atividade crítica e torná-la capaz de dialogar com a produção artística de seu tempo. Seu fundamento, para tanto, seria a própria criação. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de arte que funcionariam como comentários críticos abertos de proposições de artistas (MORAIS, 1975, p. 50-52). Tal proposta foi levada a termo por Morais na exposição *A Nova Crítica*, ocorrida em 1970, e em outros trabalhos, como seus audiovisuais, elaborados durante a década em questão.

Se a crítica tradicional encontrava-se alienada da realidade das poéticas artísticas dos anos 1960 e 1970, a Nova Crítica, não obstante, indicava um esforço de reaproximação da crítica à arte de seu tempo. Para Morais, o crítico deveria atuar junto ao jovem artista e frequentar seu ateliê, adotando uma postura aberta ao diálogo com ele. De fato, Morais foi, nesse período,

um dos poucos críticos brasileiros engajados no estímulo a uma produção artística experimentalista e desmaterializada, fundamentada no entendimento do trabalho de arte não mais sob o conceito falido de obra, mas como processo contínuo e indissociável da participação do espectador. Pode-se averiguar isso no depoimento de Thereza Simões, naquela época uma jovem artista em início de carreira: “O único crítico que acompanhava nosso trabalho, que foi à minha casa várias vezes, e com quem a gente conversava era o Frederico Morais. Foi uma coisa recíproca. Frederico teve um convívio pessoal e profissional conosco muito grande” (GALERIA DE ARTE BANERJ, 1986).

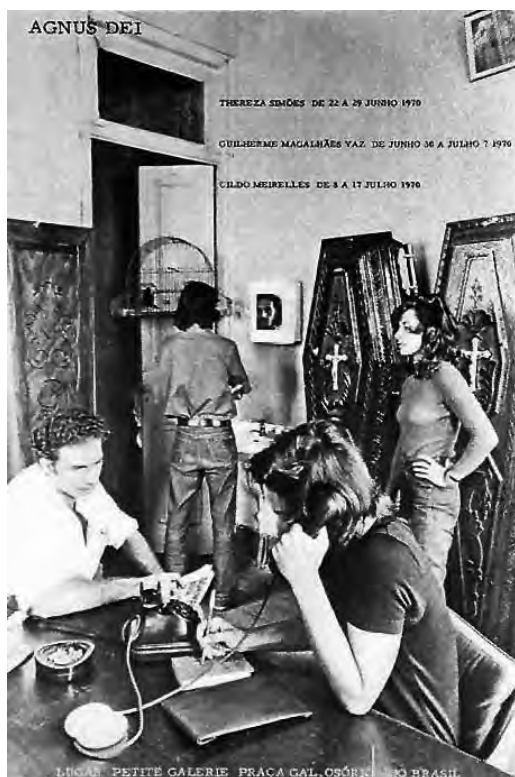
A fala de Thereza Simões ilustra o caráter excepcional, naquele momento, de uma relação de tamanha proximidade entre um crítico de arte e os jovens artistas da geração conceitualista, que marcaria a transição da arte brasileira dos anos 1960 para a década seguinte. É possível que tal proximidade, no sentido da relação dialógica com os artistas que ela propiciou, tenha estimulado Frederico Morais a elaborar uma crítica também aberta ao diálogo, embasada na transitoriedade da interpretação crítica, no caráter não definitivo de seu discurso.

Agnus Dei

Em sua exposição individual, dentro do contexto da série de mostras *Agnus Dei*, Cildo Meireles apresentou fotografias de sua *performance Tiradentes: Tótem-Monumento ao Preso Político*. Nela, realizada na cidade de Belo Horizonte, no contexto da manifestação coletiva de arte pública *Do Corpo à Terra* (1970), idealizada e organizada por Frederico Morais, o artista atou galinhas vivas a um poste e, em seguida, queimou-as durante seu ritual performático. Ademais, ele expôs, em *Agnus Dei*, três garrafas de Coca-Cola contendo a frase “Yankees, go home”; como uma exemplificação de *Projeto Coca-Cola*, de 1970 (MORAIS, 2010).

O trabalho de Cildo consistiu na interferência com mensagens críticas impressas com tinta branca, em diversos frascos retornáveis de Coca-Cola, de modo semelhante ao rótulo original do produto. Eles eram, após a ação do artista, postos novamente em circulação. Essas mensagens tornavam-se pouco visíveis nas garrafas vazias devolvidas à fábrica após o consumo, porém, quando as garrafas eram novamente preenchidas pelo líquido do refrigerante, o letreiro mostrava-se legível para o consumidor do produto.

As mensagens inscritas nas inserções, muitas delas de teor considerado subversivo, informavam sobre fatos que estavam a acontecer no Brasil naquele momento, questionavam o estado de submissão ideológica do país, ou ainda, transmitiam uma opinião crítica do artista sobre a realidade brasileira, de maneira a se desvencilhar tanto da censura, que impedia a liberdade de expressão, quanto da perseguição do Regime a qualquer manifestação pública de pensamento crítico à época². Entre as interferências realizadas nas garrafas, figuravam inscrições descritivas de Projeto *Coca-Cola*, com o título da proposição, a descrição da ação do artista e suas iniciais. Com *Inserções*, Cildo Meireles se apropriava do próprio sistema mercadológico de circulação da Coca-Cola para criar um circuito paralelo que possibilitasse a veiculação de informação, tanto por parte do artista como por parte do consumidor desse produto. Esse



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970.

Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il.

Catálogo de exposição. p. 111.)

último, se acaso se sentisse instigado pela proposta inicial do artista, poderia, talvez, também realizar sua própria intervenção, transformando-se, dessa forma, em elemento participante do processo criativo (FERVENZA, 2005, p. 97).

A exposição *A Nova Crítica*, de Frederico Morais, comentava não apenas os trabalhos de Cildo Meireles – ilustrados, no contexto da galeria, pelos documentos de sua ação performática e de sua intervenção –, mas também as propostas conceituais de Guilherme Vaz e Thereza Simões para a série *Agnus Dei*. A primeira dessas mostras foi a de Thereza Simões, com a proposta *Inscrições*, que consistiu na apresentação de algumas telas brancas. “Uma das telas fora exposta, antes, no saguão da Estação de Ferro Central do Brasil e permanecera surpreendentemente intocada e limpa”, relata Morais (2010) sobre a proposta da artista. O trabalho de Guilherme Vaz, por sua vez, tratava da apropriação do público visitante de sua mostra por meio de um documento redigido pelo artista e afixado junto à entrada da Petite Galerie (RIBEIRO, 1997, p. 177).

Morais, ao realizar sua crítica poética sobre esse último trabalho, desapropriou os espectadores apropriados por Guilherme Vaz por intermédio de um segundo documento, que foi deixado no lugar daquele elaborado pelo artista. Já no caso da obra de Thereza Simões, o crítico depositou telas brancas em diversos banheiros de bares localizados em bairros cariocas, como Lapa, Tijuca e Ipanema, e posteriormente, levou-as para o âmbito da galeria. Ao lado das telas depositadas nos banheiros, Morais incluía também tinta, incentivando uma possível interferência por parte dos transeuntes/usuários desses espaços (MORAIS, 2010).

De modo diverso ao ocorrido com as telas brancas expostas na Estação Central do Brasil por Thereza Simões (vale lembrar, lugar de intensa circulação de pessoas), as telas de Morais sofreram interferências por parte dos frequentadores dos locais onde foram depositadas. Por exemplo, a tela deixada em um bar da Lapa, conta Morais em entrevista a Gonzalo Aguilar (2008), foi roubada. Já a tela que ficou na Tijuca, bairro onde havia inúmeras residências de militares, foi pisoteada após alguém ter escrito um palavrão nela; a tela de Ipanema, por seu turno, recebeu desenhos de teor pornográfico e inscrições criticando o Regime. Ademais, para comentar as fotografias do ritual *Tiradentes: Tótem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, Frederico Morais apresentou imagens de um monge vietnamita ateando fogo em si e um trecho da Bíblia que relata o sacrifício do filho de Abraão (MORAIS, 2010).

Projeto Coca-Cola e a Nova Crítica: o processo criativo como desdobramento

No que tange ao *Projeto Coca-Cola*, proposta de Cildo Meireles para *Agnus Dei*, Frederico Morais o comentou, depositando, no espaço da galeria, conforme já mencionado, cerca de quinze mil garrafas retornáveis de refrigerante Coca-Cola. Sua intervenção cobria o piso da galeria, de forma que o público visitante da mostra deveria andar sobre as garrafas. Tudo foi realizado com o consentimento da marca Coca-Cola, que providenciou até mesmo o transporte das garrafas.

Em meio aos frascos, alguns deles com as interferências realizadas por Cildo Meireles, havia ainda uma mesa encimada por exemplares de Coca-Cola e a seguinte mensagem: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA” (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 110). A crítica de Morais consistia, conforme declara o crítico, em explicitar que a marca Coca-Cola era capaz de se impor diante da crítica de Cildo, apropriando-se dela e a diluindo em seu sistema mercadológico e ideológico (MORAIS, 2008).

Para melhor analisar tal comentário poético de Morais, talvez seja interessante tentar estabelecer um diálogo entre ele e as considerações de Theodor Adorno, filósofo alemão ligado à Escola de Frankfurt, acerca da Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 2009). Esse termo foi cunhado por Adorno e pelo também filósofo Max Horkheimer para nomear a produção industrial de cunho cultural, voltada para o consumo das massas, e diferenciá-la da dita cultura popular.

Segundo Adorno e Horkheimer, um produto da Indústria Cultural, de modo divergente do que ocorre na arte popular, cuja origem e destino estão nas próprias massas, é mercadoria destinada ao consumo e, ao mesmo tempo, à domesticação ideológica das massas, imersas essas últimas em uma relação verticalizada de poder, na qual são subjugadas por essa indústria. Trata-se de uma relação desigual em que as massas são alienadas da produção de cultura. O sujeito e sua individualidade diluem-se, sendo ele objetivado, anulado em sua capacidade crítica e criadora. Nesse contexto, tanto as manifestações de arte erudita quanto as de arte popular perdem relevância perante o imperativo ideológico dessa indústria. Ela nivela, em um mesmo patamar, o diverso, assimilando-o em seu sistema e planificando, até mesmo, o próprio acaso (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, 16-26). Seus produtos, comercializados sob vários rótulos, transmitem uma falsa impressão de diversidade, quando são, em verdade, sempre um único produto: a própria ideologia da Indústria Cultural.



Frederico Morais

A Nova Crítica/Agnus Dei, 1970. Audiovisual, 42 slides.

Acervo Museu de Arte da Pampulha (Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il. Catálogo de exposição. p. 111.)

A crítica poética de Morais, nesse ínterim, parece ressaltar certo utopismo da proposta de Cildo Meireles. A tentativa de Cildo de se utilizar do sistema de circulação da Coca-Cola para a criação de um circuito paralelo de informação é bastante instigante. Todavia, em que medida sua ação encontrou eco entre os consumidores do refrigerante? Em que medida ela possibilitou que ultrapassassem sua função, já delineada pela Indústria Cultural, de reles consumidores?

Neste mesmo artigo, mencionou-se a possibilidade de o *Projeto Coca-Cola* ter estimulado outras pessoas – ao se darem conta das inserções nas garrafas – a reproduzirem a ação proposta por Cildo, como se pode observar quando o artista afirma que: “tal como eu tinha pensado, as *Inserções* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o praticam” (2006). No entanto, questiona-se se essas inscrições eram realmente visíveis aos consumidores de Coca-Cola, uma vez observada a força alienadora da Indústria Cultural, capaz de direcionar sua percepção para nada além dos logotipos de seus produtos.

É possível que se contradiga a crítica de Morais, argumentando que *Inserções* aborda um dos trabalhos mais emblemáticos de Cildo, que, por seu turno, é um artista de renome internacional. Porém, mais uma vez, pergunta-se: apesar do esforço do artista em ultrapassar as barreiras do circuito oficial da arte, qual o apelo de seu trabalho junto às massas, excluídas do debate artístico? *Inserções* foi efetivamente capaz de ultrapassar a zona limítrofe que a separa da casta frequentadora de museus e galerias, leitora de livros e revistas sobre arte?

Independentemente da resposta a esses questionamentos, acredita-se aqui que uma proposta artística, como força criadora, não necessita trazer resultados efetivos para o campo da vida prática. Não obstante, ela pode indicar novos caminhos para isso, tal como ocorre em *Inserções*. Aliás, vale frisar que o desejo de aproximar a arte ao âmbito da vida, procurando estimular o potencial criativo das massas é recorrente tanto na trajetória de Frederico Morais e de Cildo Meireles quanto na de diversos artistas da geração da passagem dos anos 1960 para os 1970. À arte desse momento e à crítica aberta proposta por Frederico Morais, com a Nova Crítica, interessam evidenciar possibilidades, questionar certezas convencionadas, contestar o já estabelecido, promover experiências libertadoras.

Todo esforço em termos de arte, ainda que aparentemente diluído em meio à ideologia da Indústria Cultural, asfixiante da liberdade criadora, é válido. E no caso de *Inserções*, a

mensagem artística vem imbuída de grande força: ela simboliza o esforço combativo da diferença para se afirmar diante da estratégia da Indústria Cultural, que uniformiza a própria vida e a criação; ela faz soar uma voz denunciadora onde antes havia o silêncio, estimulado seja pela repressão política, seja pela alienação ideológica.

É nesse diálogo entre crítico e artista, onde não há hierarquia e o debate crítico não finda, podendo se estender indefinidamente, visto ser um debate aberto, que se fundamenta a Nova Crítica. O desdobrar-se de uma obra em outra atualiza o discurso sobre ela, tornando a rede de significados constituintes da obra um espaço fértil e flexível. No que se refere a *Inserções* e à *Nova Crítica*, os desdobramentos foram vários, apesar de a exposição *A Nova Crítica* ter durado apenas poucas horas, visto sua interrupção pela polícia, na noite mesma de sua abertura.

Por exemplo, Frederico Morais criou, com as imagens documentadas de sua exposição, o audiovisual *Agnus Dei*, premiado no Salão do Museu de Arte da Pampulha (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2008, p. 105). Sabe-se também que Cildo Meireles deu continuidade ao projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* durante a década de 1970, estendendo sua intervenção para cédulas de dinheiro. Cildo Meireles criou ainda, dentro do contexto do debate sobre a Nova Crítica, o trabalho *Introdução a uma Nova Crítica*, de 1970, que estabelece um diálogo com a proposição *Ninhos*, de Hélio Oiticica, e a obra *Cadeau*, de Man Ray. Outro artista que contribuiu para a discussão acerca da *Nova Crítica* e da crítica como comentário aberto foi Antonio Manuel, que elaborou o *flan*³ *Isso é que é* a partir de fotografia da exposição de Frederico Morais.

Considerações finais

A crítica de arte, quando concebida como desdobramento da produção artística, busca propiciar o diálogo aberto entre as figuras do crítico e do artista, dissolvendo os limites existentes entre ambas as funções e suscitando novos debates. A crítica, nesse contexto, é reflexão que nasce a partir da própria obra, não mais de valores exteriores a ela. A intervenção de Frederico Morais sobre *Projeto Coca-Cola* evidencia isso: ela tece um comentário crítico sobre o trabalho de Cildo Meireles, ao mesmo tempo em que se configura como proposição artística paralela e conectada a ele conceitualmente, sem se impor discursivamente ou se submeter em termos estéticos. Seu processo de criação mostra-se, assim, indissociável não apenas das

conjecturas de Frederico Morais sobre a crítica de arte, como também de *Projeto Coca-Cola*, pois potencializa seus sentidos na medida em que, utilizando-se de sua própria linguagem, estabelece com ele uma relação dialógica.

Recebido em 09/03/2012 e aceito em 15/04/2012.

Notas

1 Respectivamente, Divisão de Censura de Diversões Públicas, responsável pelo controle e censura da produção artística e cultural durante a Ditadura, e Departamento de Ordem Política e Social, cuja finalidade era reprimir opositores do Regime e outros elementos considerados subversivos.

2 Vale lembrar que o Ato Institucional Nº 5, decretado pelo Governo Militar em dezembro de 1968, anulou diversos direitos reconhecidos pela Constituição brasileira e tornou ainda mais intensos a perseguição política e o cerceamento à liberdade de expressão. O AI-5 foi promulgado meses antes de Cildo Meireles iniciar suas *Inserções*, em 1970.

3 Matriz utilizada para impressão de jornais, material recorrente na produção artística de Antonio Manuel nos anos 1960/70.

Referências

- ADORNO, Theodor. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1971, p. 287-295.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 5-44.
- GALERIA DE ARTE BANERJ (Rio de Janeiro, RJ). *Depoimento de uma geração: 1969-1970: catálogo*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Sem numeração.
- MEIRELES, Cildo, ANJOS, Moacir dos. *Entrevista de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos a Fernando Oliva*. Jul. 2006. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>>. Acesso em: 18 abr. 2011. Entrevista concedida a Fernando Oliva.
- FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 8, p. 89-98, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/Imagens/botoes/baixar-on.jpg>>. Acesso em: 17 ago. 2011.
- MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes, quinta parte – 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Sem numeração.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Frederico Morais, o crítico-criador*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 29 jun. 2008. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (Belo Horizonte, MG). *Neovanguardas: catálogo*. Belo Horizonte, 2008. 163 p.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

Dizer o indizível: histeria e heteronímia

Gabriel Cid de Garcia*

Em uma de suas últimas correspondências, Fernando Pessoa apresentou um diagnóstico de si com o intuito de explicar a gênese da heteronímia, procedimento que o tornara notável entre os poetas de sua geração. Apontando a histeria como sintoma disparador da produção de seus outros “eus”, o poeta remete a origem dos heterônimos a um impulso orgânico para a despersonalização, que o permitiria alcançar um campo de indiscernibilidade entre sua própria personalidade e as de suas simulações. A partir de sua autoclassificação como histérico, tendo em vista a intensidade de sua produção, investigamos a potência de elementos referidos à histeria para pensar a literatura e a arte em geral, aproximando sua perspectiva às análises feitas por Gilles Deleuze de Francis Bacon. Desta forma, a heteronímia poderia ser entendida como o produto da tensão imposta à unidade do sujeito, que passa a vacilar diante das forças pré-individuais que o povoam.

histeria; Fernando Pessoa; Gilles Deleuze; filosofia contemporânea; literatura portuguesa

*Gabriel Cid de Garcia é doutor em Literatura Comparada (UERJ), produtor cultural da UFRJ e professor-tutor de História e Filosofia do curso de Licenciatura em História, modalidade à distância, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Email: gcidgarcia@gmail.com

Em determinada altura de seu poema *Ode Marítima*, Álvaro de Campos, o heterônimo de Fernando Pessoa, escreve:

Todo meu sangue raiva por asas!
Todo o meu corpo atira-se para a frente!
Galgo pela minha imaginação fora em torrentes!
Atropelo-me, rujo, precipito-me!...
Estoiram em espuma as minhas ânsias
E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!

(PESSOA, 1951, p. 172).

O que se apresenta na passagem é o efeito de um processo de liberação das sensações. Esta liberação se define pela supressão dos limites que até então demarcavam, na sensação, um espaço próprio ao interior, às emoções subjetivas, e um espaço próprio ao exterior, ao mundo e sua concretude, sua materialidade objetiva. A heterogeneidade da sensação permite a imbricação destas duas dimensões, de modo que o poeta passa a não mais sentir apenas com seu interior, com sua alma, e é capturado em um movimento de escape que dirige sua atenção ao exterior.

Este processo, o qual está na base do que se convencionou chamar de heteronímia, e que se apresenta não só aqui, como em diversas partes da obra do poeta, pode ser lido e analisado a partir de um diagnóstico feito pelo próprio Fernando Pessoa, quando este procurava teorizar, ainda que livremente, sobre a gênese dos heterônimos. A obra inteira de Pessoa poderia, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2000), ser entendida como uma exposição de estados doentios. Tal particularidade o aproxima de diversos artistas e filósofos dos séculos XIX e XX, sobretudo à temática niilista e decadente. Seu diferencial residiria no fato de Pessoa efetivamente se desdobrar em outros para comportar em si esta multiplicidade de tendências. No mesmo movimento, esta mesma particularidade favorece uma concepção de literatura afastada da ideia de razão, aproximada do delírio, ao mesmo tempo em que permite ampliar a condição heteronímica para o próprio topos do fazer literário, contestando a soberania do sujeito e a própria ideia de uma consciência autoral como instância identitária plena e primeira.

Em um rascunho de 1935, ano de sua morte, Pessoa tencionava teorizar a respeito da gênese dos heterônimos. Sem contar as investidas teóricas de outros heterônimos que também

enveredaram, diretamente ou indiretamente, pelo pensamento da heteronímia, nos restringiremos, neste primeiro momento, a este rascunho e à carta do mesmo ano endereçada a Adolfo Casais Monteiro. No rascunho, Pessoa comenta a respeito de sua necessidade, que remonta à infância, de “aumentar o mundo” por meio de personalidades fictícias, de se acercar de figuras de sonho que invadiriam involuntariamente a realidade.

Além disso, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. (PESSOA, 2005, p. 92).

Tais características apontadas dão margem para que se perceba, nesta tendência, algum sintoma específico da psiquiatria. Pessoa o reconhece: “Não nego, porém – favoreço, até –, a explicação psiquiátrica”, deixando claro que “toda a atividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente suscetível de interpretação psiquiátrica” (PESSOA, 2005, p. 92).

Sua referência à divisão daquilo que definiria sua humanidade, ao processo que o faz tornar-se o executor de uma humanidade particular, acompanha a surpreendente constatação de que ele mesmo seria “menos real que os outros, menos coeso, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos” (PESSOA, 2005, p. 92). Desta forma, seu estatuto de individualidade é posto em questão, e a soberania do autor e executor daquela humanidade é subvertida, reverberando outras passagens relevantes de sua obra poética, sobretudo os poemas de Álvaro de Campos, e em especial o seguinte trecho de *Passagem das horas*:

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

(PESSOA, 1951, p. 221).

Despido de sua autoridade e entregue ao fluxo impessoal que mescla as dimensões interior e exterior da sensação, o poeta, médium de si mesmo, pode então ocupar-se em dar forma às produções particulares das diversas vozes que o habitam e o influenciam. Este processo será

profundamente analisado e precisamente diagnosticado por Pessoa na carta que mencionamos anteriormente, em que responde à pergunta, feita por Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese de seus heterônimos.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (PESSOA, 2005, p. 95).

A origem dos heterônimos é situada nesta própria tendência orgânica que caracterizaria a histeria, que faz com que o poeta simule e, ao simular, despersonalize-se, alcançando um campo de indiscernibilidade entre sua própria personalidade e as de suas simulações. O que este jogo demonstra, de maneira incontestada, é a arbitrariedade da organização da identidade na figura da pessoa que seria o autor. Se este já pode ser influenciado por outros, diferentes de si mesmo, não há nada que lhe permita restituir para si qualquer autoridade. Caracterizando esta tendência à despersonalização como orgânica, Pessoa inscreve sua gênese nos limites do corpo. Este efeito “mental”, que desembocaria na heteronímia, tem, portanto, uma gênese somática.

É importante ressaltar que esta possível leitura da exposição destes estados doentios interessa menos por sua relevância científica que por sua contestação de uma esfera pretensamente ideal de racionalidade. O que importa verificar, a partir de sua autoclassificação como histérico, é antes a potência que caracteres referidos à histeria imprimem à literatura e à arte em geral.

Deleuze procura definir a histeria a partir da sugestão de uma certa impossibilidade de representação¹. Esta impossibilidade decorre diretamente do excesso a que está sujeito tanto o histérico – para quem as coisas estão presentes excessivamente – como aqueles que com ele se relacionam, ao se depararem com o excesso de sua presença. Embora a teorização deleuzeana se reporte às características provenientes da psiquiatria e da psicanálise para sustentar a ideia de histeria associada à pintura de Bacon, seu pensamento pode ser direcionado a obras que também se aproximam, ainda que por suportes distintos, dessa ideia. A arte possui uma essência clínica, que não se confunde com a psiquiatria, e que nos propomos a analisar aqui a partir da histeria pensada por Pessoa.

Nos quadros de Bacon, as figuras que se apresentam deformadas, ou sem qualquer resquício de figuração, podem ser associadas, de acordo com Deleuze, ao que Antonin Artaud denominou “corpo-sem-órgãos”, e remetem diretamente à sensação. Opondo-se não tão diretamente aos órgãos do corpo, mas ao organismo, à ordenação ou funcionamento dos órgãos, o corpo-sem-órgãos² se define sobretudo pelos níveis inorgânicos de intensidade que o percorrem. Se os órgãos importam, é apenas na medida em que são submetidos a existências transitórias, quando os níveis que os determinam se compõem com as forças que os atingem, necessários à efetuação de determinada sensação.

Se o corpo, portanto, é entrecortado por níveis, a sensação se afasta da representação e se aproxima da vibração, definindo-se pelo encontro variável entre os níveis de intensidade descentrados do corpo, com forças exteriores que agem sobre ele. É desta forma que Deleuze define a realidade histórica do corpo.

Tendo em vista o diagnóstico pessoano, seria possível entender elementos cardeais de sua produção, seguindo sua própria indicação, como expressões desta histeria teorizada por Deleuze? De que modo o corpo pode se inscrever, na escrita pessoana, como histórico? Ou ainda, seria possível, ao fim desta análise, pensar uma histeria da própria escrita, da própria literatura, em assonância com a histeria da pintura, em Bacon?

Ainda na carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa reforça a propriedade singular desta histeria em se manifestar mentalmente:

Estes fenômenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenômenos históricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histórico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia... (...) Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. (PESSOA, 2005, p. 95).

O fato de não haver um sintoma externo que se produza para além dos recônditos da vida mental, ainda que Pessoa discutivelmente o considere uma característica masculina, revela-se importante para a tentativa de se pensar a histeria relacionada à escrita. Da mesma forma que a histeria em Bacon se apresenta na pintura, os elementos de Fernando Pessoa podem

se situar, em um primeiro momento, na produção heteronímica, e em especial na poesia de Álvaro de Campos. Em outro momento – e de forma mais geral – a histeria é aquela que se encontra na gênese da heteronímia. Esta última não diz respeito, como escreveu Pessoa, apenas a um traço histérico de seu executor. Até mesmo Deleuze confirma esta independência da histeria e sua relação com a arte:

A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação. O sistema das cores é um sistema de ação direta no sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria se torna pintura. (DELEUZE, 2007, p. 58).

Ao fim e ao cabo, ambos os momentos da criação artística se coadunam e se equiparam, tornando heterogêneas e descentralizadas as produções tanto do executor como as de seus heterônimos. Neste sentido, uma via de acesso à compreensão da relação entre histeria e heteronímia seria a transposição para a escrita da relação existente entre as forças – que atuam sobre o corpo – e as formas que são afetadas por elas, pensadas por Deleuze a partir de Bacon.

O mundo ordenado das significações e da identidade auxilia na fixação de formas que neutralizam atitudes e desejos, docilizando corpos que passam a atuar de acordo com fórmulas e padrões aceitos como naturais ou ideais. A obrigação do equilíbrio, evitando o transvasar do corpo, é um modo de domesticar o turbilhão de forças elementares que nos atravessa. Contra esta tendência, Campos se posiciona ao lado da histeria, permitindo “sentir tudo de todas as maneiras”, o que quer dizer: estar atendo à variação dos níveis de intensidade que determinam, a cada instante, sensações que não mais se originam no sujeito, que abrem o espaço do corpo para conexões que liberam uma verdadeira experimentação impessoal. Quando o conjunto de significâncias e subjetivações é retirado, de acordo com Deleuze e Guattari (2007), o que resta é apenas o CsO, que Campos constrói ao longo dos versos.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise se concentra justamente na ênfase que ela atribui à significância, às reduções que só fazem escamotear o real e a dimensão produtiva do desejo no CsO, livre de qualquer referência a instâncias exteriores que o localizariam. Campos procura, desta forma, ser com o próprio corpo “todo o universo e a vida”, liberando-o e também às sensações de sua representação orgânica e funcional. O sujeito, obrigado ao

equilíbrio, se constitui sobre esta dimensão impessoal do CsO, impondo-lhe uma ordenação, uma significação, transformando-o em organismo. Denomina-se *estratificação* o movimento pelo qual uma organização é construída sobre o CsO, que permanece em oscilação “entre dois polos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21). Neste sentido, o próprio organismo é um estrato construído sobre o CsO, “quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21).

A sensação, já entendida como ação de forças sobre o corpo, é real na medida em que se apresenta como reação nervosa correspondente a forças impessoais e inumanas, que, no contato com o corpo, devêm expressivas. É por isso que até mesmo a crueldade não poderá ser subsumida à representação de coisas horríveis, ao sensacional, pois se assim fosse permanecería no âmbito da narração, da significação ou da moral. Trata-se, no que se refere à crueldade e ao horror, de certos limiares de sensação por meio dos quais se escapa à naturalidade, à forma e à integridade do corpo organizado, fazendo vacilar a identidade, as construções racionais e nossos parâmetros convencionais ou arbitrários de normalidade, como nesta outra passagem da *Ode Marítima*:

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
Façam do meu coração uma flâmula de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!
Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado,
Nas vascas bravas das tormentas!

(PESSOA, 1951, p. 176-177).

Desejando uma espécie de totalidade de crueldade, estimulado pelo sol dos trópicos, que põe a “febre da pirataria antiga” nas “veias intensivas” do poeta, Campos nos apresenta diversas cenas de destruição e dilaceramento do corpo, em que se buscam imagens capazes de afetar diretamente o corpo e nossos sentidos domesticados, novamente fazendo alusão à histeria da qual seu próprio texto é a expressão mais pujante:

Ah, torturai-me para me curardes!
 Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam
 Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!
 Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
 Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
 Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
 Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
 O grande organismo de que cada acto de pirataria que se cometeu
 Fosse uma célula consciente - e todo eu turbilhonasse
 Como uma imensa podridão ondeando, e fosse aquilo tudo!

(PESSOA, 1951, p. 183).

A podridão e a crueza das descrições também podem vir acompanhadas de menções a processos fisiológicos de natureza sexual, como em outro poema, quando Campos descreve uma provável reação a um beijo dado no retrato de Walt Whitman: “uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma” (PESSOA, 1951, p. 204).

Se a arte busca intensificar os corpos e a vida, no lugar de representar algo, ou ainda, se ela atua diretamente em nossos corpos, em nossa vascularidade nervosa, então estas mesmas cenas, que apresentam explicitamente a violência, a morte, a fisiologia, poderiam ser entendidas já enquanto expressões afirmativas da vida, já que reenviam o sujeito, de forma ainda mais direta, ao seu processo dinâmico, à busca de modos inéditos de sentir. É esta mesma lógica que corresponde aos quadros de Bacon em que a deformação – até mesmo dos atos sexuais – e os elementos horríveis são mais evidentes.

A possibilidade de depreender a potência da histeria, na ode de Campos e nos quadros de Bacon, nos indica algo a respeito do deslocamento por eles operado no ideal estético clássico. Embora tal característica não seja de modo algum uma exclusividade destes artistas, o efeito que esta potência produz – a intensificação do corpo por meio da força –, nos oferece a via de entrada para um outro desdobramento pessoano que compõe e arremata nosso estudo.

No texto teórico de Álvaro de Campos, *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, o poeta pretende esmiuçar certos pontos que prefigurariam uma estética que fizesse frente – sem necessariamente se impor como recusa – à estética clássica, representada pela referência a Aristóteles. Campos entende por *aristotélica* a estética que “pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas” (PESSOA, 2005, p. 240). Enquadrar-se-iam nesta definição, portanto, diversas obras que produzem efeitos que podem ser diretamente referidos às emoções do sujeito que as frui. Estes efeitos, por sua vez, pressupõem um mundo equilibrado, estratificado, reportado à unidade do indivíduo e aos ditames da racionalidade. Com o intuito de provocar uma variação no modo como entendemos as obras de arte, Campos justifica inicialmente seus anseios com relação às investidas teóricas: “assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que se formassem, geometrias não euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja útil que se formem, estéticas não-aristotélicas.” (PESSOA, 2005, p. 240).

De fato, Campos assinala a importância dos apontamentos por meio da sugestão de que estes operariam em paralelo às teses geométricas de Georg Bernhard Riemann. Esta referência científica, longe de se configurar como uma mera citação gratuita para justificar uma pretensão, se relaciona diretamente ao núcleo de sua teoria.

Dialogando anacronicamente com Deleuze (que já havia dialogado com Nietzsche da mesma forma), Campos prossegue em seus apontamentos: “creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico” (PESSOA, 2005, p. 240). Não seria ocioso relacionar esta ideia de força – base do sistema estético não aristotélico de Campos –, com as forças impessoais analisadas a partir de Bacon, que compõem com os corpos gerando sensações. Se Campos opta pela designação científica, isto quer dizer que ele se atém ao mundo real e sua materialidade, à referência isolada que vai definir a força em termos de energia, evitando sentidos vulgares e transcendentais que atribuiriam à força alguma origem exterior ao mundo. Enfatizando esta imanência, Campos afirma que a arte é “um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida.” (PESSOA, 2005, p. 241).

A ontologia que Campos desenvolve nos oferece o estofamento necessário para perceber nos apontamentos uma teoria que contribui com a correlação entre histeria e heteronímia. Para ele, a *força vital* possui duas dimensões, uma voltada à integração e outra à desintegração. O objetivo da arte não aristotélica é a busca de um equilíbrio que não se confunde com aquele da arte clássica: “para haver intensidade [...], ou vitalidade, é forçoso que estas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais [...]” (PESSOA, 2005, p. 241). Se acaso uma sobrepujasse a outra, haveria um desequilíbrio que levaria à aniquilação. Na arte aristotélica, o equilíbrio é dado como fato direto, fornecido de antemão como uma natureza. O equilíbrio, para a estética não aristotélica, é fruto de um embate incessante que, em meio à ação e à reação das forças na sensibilidade, permanece em vibração, em um estado intenso, da mesma forma que as posturas das figuras de Bacon: “se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reação automática ou natural, mas de uma reação mecânica ou artificial.” (PESSOA, 2005, p. 241).

Partindo do geral para o particular, ao contrário da estética aristotélica, que exige a generalização ou humanização da sensibilidade, teríamos uma assimilação dos elementos das forças exteriores. É esta propriedade – de se partir do geral para o particular –, que define, por fim, a sua distinção em relação à ciência e também à arte aristotélica, que realizam o caminho inverso. Em suas palavras:

E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, atividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes. (PESSOA, 2005, p. 242).

A oposição entre arte e ciência é compreendida a partir da tendência à generalização, à universalização. Interessa à arte o equilíbrio intenso que permite às forças constituírem e desenvolverem as formas, com atenção ao automatismo do processo, evitando a interferência que estabeleceria funções e se acercaria de mecanismos dirigidos à sua manutenção exterior.

Desta forma, podemos entender este instigante exercício teórico de Campos⁴ como um possível pensamento enviesado sobre a heteronímia, no momento em que percebemos que esta manutenção, quando procura existir, se frustra e se dissipa na torrente automática do

processo histórico, que desnuda a materialidade do real por trás das verdades que não se pretendem transitórias.

Se retornarmos à imagem desértica, trazida anteriormente por Campos, se a forma é apenas a resultante visível das forças, dos movimentos de singularidades que a constituem, tão mais precisa e adequada a estes movimentos será a forma que se apresentar para além da representação, pois esta apenas revelaria certa fixidez contingente dos movimentos. Transpondo este pensamento para a pintura de Bacon, podemos observar que, se um quadro permanecesse na figuração, resguardaria ainda uma ideia de remissão a uma coisa real a ser representada, ou ilustrada, narrada. Daí o interesse de Deleuze em Bacon, pois seu intuito seria pintar não a forma, mas as forças que partem de um dos elementos pictóricos de seus quadros – a Grande Superfície Plana –, para outro, que é a Figura, e que perfazem o movimento centrípeto de tensão que diz respeito à sensação, pois o corpo, que é a Figura, é pintado como que experimentando uma sensação, e não representando algo. Isolando, por meio deste movimento, a Figura, seria ainda preciso um segundo movimento, mais radical, e que tem sentido contrário ao primeiro, indo da Figura para a Grande Superfície Plana, possibilitado pela Área Redonda, a qual estabelece a relação entre os outros dois elementos.

Por meio da Área Redonda, a Figura buscaria uma linha de fuga do quadro, num movimento centrífugo que a deformaria. Como resultado de seu escape à organização, a Figura movimentar-se-ia no sentido de sua própria diluição e indiferenciação na Grande Superfície Plana, este elemento estrutural que seria análogo à dimensão impessoal, do infinito, do exterior que nos propomos a analisar. Estes dois movimentos marcam, para Deleuze, duas formas de *atletismo* da Figura (DELEUZE, 2007, p. 22-24), que é isolada, aprisionada por um movimento independente dela, no primeiro, e no segundo, no qual é ela a fonte do movimento, num esforço intenso e imóvel, que busca a indiferenciação, o mergulho no caos. Para escapar à representação, de acordo com Bacon, seria preciso, portanto, não apenas o isolamento da Figura, mas deformá-la, pintá-la de modo a tornar visíveis as forças que agem sobre a forma e que promovem sua deformação, seu atletismo. As forças que provêm do espaço estrutural condicionam a forma, assim como na imagem do deserto. Não é a forma, portanto, que vai definir ou ser preenchida, mas é ela mesma quem é condicionada pelos movimentos do exterior.

A Figura em Bacon, já entendida enquanto deformada, ou sem figuração, pode ser associada, de acordo com Deleuze, à sensação. Teria sido Cézanne quem primeiro associou *sensação* à *figura sem figuração*, esforço de ultrapassagem da figuração. Se Bacon fosse um pintor ligado à representação, teríamos em seus quadros o privilégio da forma sobre as forças e, por conseguinte, um nítido destaque para a ideia de identidade, que englobaria as diferenças em um conjunto ordenado, a saber, a forma. Como Bacon exerce a tendência oposta, não existe a redução da diferença à identidade, mas a afirmação da sensação, que é o produto não subjetivo, não interiorizado, da relação de forças que constituem (e deformam) as formas. “A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis” (DELEUZE, 2007, p. 62), fazendo com que a sensação passe por diferentes níveis num movimento que se nega a render-se à narração. De acordo com Deleuze, a Figura “é a forma sensível referida à sensação” (DELEUZE, 2007, p. 42), ou seja, não se trata de uma figura abstrata que necessitaria ainda de uma decodificação inteligível, mas ela age diretamente sobre o sistema nervoso do espectador, sem intermediação. Sendo assim, ela é o próprio agente da deformação, pois liberta a Figura de qualquer mediador, evitando o desenvolvimento de um significado que a contemple.

Antes de ser uma questão voltada ao domínio da estética, o problema da relação intrínseca entre força e forma se apresenta como condição mesma da vida, visto que, ainda segundo Álvaro de Campos, “dentro de mim estão presos e atados ao chão / Todos os movimentos que compõem o universo” (PESSOA, 1951, p. 107). Neste traço literário que corresponde ao esforço das Figuras no quadro de Bacon, a subjetividade é tensionada pelo clamor do infinito, o qual faz com que ela se depare incessantemente com tudo aquilo que lhe escapa, ou seja, a objetividade, o conhecimento, a verdade. Ela se percebe não como ponto de partida para a experiência do mundo, mas como criação processual, contingente, na qual a identidade vacila diante das forças, das singularidades pré-individuais que a povoam. Tendo em vista esta chave teórica, não seria arriscado dizer que a própria história do pensamento, privilegiando a ideia de verdade, não cessou de incorrer em uma conjunção de arbitrariedades que se convencionou chamar de razão, mundo, natureza e homem. De acordo com Deleuze e Guattari,

A razão é apenas um conceito, e um conceito bem pobre para definir o plano e os movimentos infinitos que o percorrem. Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, neste sentido, aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 60).

Tendo crivado o caos com um *Logos* que se estende sobre ele, os primeiros filósofos não admitiriam ordem que não se confundisse com a natural, com os processos do mundo. Daí a ideia de imanência, em oposição à transcendência, a qual instaura critérios que se pretendem absolutos, exteriores à vida, para legitimá-la. Uma lógica que se afaste, portanto, da transcendência e da representação, é o que Deleuze propõe a partir de Bacon: uma lógica da sensação, que promova uma crença no mundo, na vida. Admitindo tal lógica, um tipo de pensamento, portanto, é possível através da sensação, capaz de, em vez de representar, expressar a intensidade, a tensão que torna visíveis as forças invisíveis do infinito, fazendo frente ao clichê que seria a estagnação das formas, presas aos critérios vigentes e contingentes de verdade e identidade.

Tais elementos nos reenviam à doutrina do Sensacionismo, propagada por Pessoa como a base de toda arte. Partindo da constatação de que a única realidade para nós é a sensação, o Sensacionismo estabeleceria duas espécies de sensações: as que aparentemente vêm do exterior, e as que aparentemente vêm do interior. Porém, Pessoa nota uma terceira espécie – as sensações do abstrato –, cujo esforço de organização definiria o objetivo de toda arte (PESSOA, 2005, p. 449). Se a arte se preocupasse em organizar as sensações do exterior e do interior, não seria arte, mas já seria ciência e filosofia, respectivamente. Desta forma, a preocupação da arte residiria na tentativa de criação de uma realidade totalmente outra, que seria possível por meio de uma abstração criadora, movente, ou o que ele considera como o processo de intelectualização das sensações.

Tal processo possibilitaria à sensação ser tomada em seu movimento próprio e impessoal, pois uma vez distanciada de componentes localizáveis, subjetivos, o poeta poderia, em um grau avançado, falsear as sensações que expressa, ou torná-las reais sem qualquer remissão ao sujeito que as escreveu, pois ele passaria “a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende.” (PESSOA, 2005, p. 275). A atividade do

pensamento é aqui fundamental para que a despersonalização possa ocorrer. À medida que a sensação comporta estes diversos graus de intelectualização, o poeta poderá realmente viver aqueles estados de alma que ele não tem, atingindo o seu ápice, o qual se caracteriza pela plena autonomia da expressão de qualquer tonalidade pessoal. Ao existir já ficcionalmente, o poeta permite a entrada de modos outros de expressão que são, cada um, diferentes e autônomos, não mais cercando sensações de emoção em um autor, em um lugar central, mas dispersando-as, tornando-as múltiplas e independentes na medida em que afirma sua existência verdadeiramente impessoal. O movimento vai do poeta à dimensão impessoal povoada de sensações, ao mesmo tempo em que um movimento tensiona o pensamento ao esforço por despersonalizar-se.

Se existe, anteriormente à constituição das formas do pensamento possíveis, a dimensão impessoal do caos, do infinito, como condicionante, então um movimento de criação pode ser entrevisto como comum à filosofia e à arte, atribuindo à estética um estatuto ontológico, pois não se torna apenas restrito ao campo da arte o escape à noção de forma, identidade, representação. As forças se apresentam como constitutivas do pensamento, motores que provocam o pensamento a pensar para além do formal, percebendo a vida como imanência. É por este motivo que Deleuze se aproxima da definição de plano para explicitar esta exterioridade constituída por elementos informais, que é destituído de qualquer dimensão transcendente e superior, donde advém sua horizontalidade, seu estado planificado, apresentando apenas diferença, séries, para além das estruturas e hierarquias.

Na pintura de Bacon, a Grande Superfície Plana exerce o papel deste planificado que a Figura se esforça para alcançar, no limite de sua tentativa delirante de escape ao modelo figurativo. É o devir-imperceptível, a radicalidade do devir que leva à dissipação radical da forma para apresentação da força que a tensionava, tornando-se, enfim, uma intensidade pura. No mesmo percurso, a partir de Fernando Pessoa, podemos chamar esta dimensão impessoal de *heteronímia*, atribuindo a esta, portanto, consistência de um conceito, para além de um mero recurso estilístico literário. Do mesmo modo com que Bacon procurava, pelo acaso e pela deformação da figura, um tipo de imagem mais fiel à forma com que o sistema nervoso apreende, Pessoa inventariava, a partir dos escritos dos heterônimos, uma *coterie* particular e inexistente, mantendo-se fiel, por meio da despersonalização, à própria maneira pela qual o

corpo desencadeia sensações plurais, impessoais, não mais restritas à pessoa, mas passíveis de devir todas as pessoas, e além: por meio do texto, são canalizados movimentos do próprio dinamismo do Universo, dos quais as pessoas são apenas uma mera contingência por meio da qual somos capazes de senti-las e expressá-las.

Este seria o modo pelo qual o poeta se esforçaria (até mesmo multiplicando-se) para apresentar, por meio do dizível, aquilo que não se pode ainda dizer, as forças de dissipação que revelam a potência vital da intensidade, impossível de ser escoada por meio de um sujeito, de um autor dotado de identidade e que busca representar, na obra, suas emoções. Um esforço, portanto, para destruir a ordenação significante e se instaurar no limiar entre a significação e a impossibilidade de significar, no delírio, dissolvendo as posturas predicativas que ao longo da tradição privilegiaram o verbo ser em detrimento do devir.

Desta forma, a obra de Pessoa apareceria como lugar que nos dá a ver o embate violento entre aquilo que somos – os indivíduos e sujeitos constituídos – e as forças inauditas que nos constituem, problematizando qualquer instância central da consciência, qualquer razão unificadora para a expressão poética, puramente impessoal, passível apenas de desdobrar as sensações, já impessoalizadas, ao infinito.

Este método pressupõe uma desconfiança que adquire sua marca mais saliente na relação com a escrita. A profusão dos diversos textos teóricos que perfazem a bojudia fortuna crítica do autor⁵, já dão fé de que seus escritos não compõem uma narrativa capaz de estratificar, englobar ou neutralizar sua expressividade. Logo, inaugurar-se-ia a possibilidade de se pensar que não existe história verdadeira a contar ou organização a se seguir de forma confiável, pois estaríamos já então retornando aos estratos e insistindo no privilégio da *pessoa* no lugar de um *povo*.

No esforço histórico de criar para si sua própria humanidade, Pessoa de fato conseguiu atestar uma afirmação irrestrita de uma dimensão que não só a antecipa como a antecede, uma vez que a irrupção heteronímica pode ser entendida, na inflexão deleuzeana que propomos, como uma verdadeira recusa a pertencer tão somente à humanidade, aos significantes que se ocupam em neutralizar o excesso e limitar a expressividade – inumana – que nos atravessa.

Neste sentido, como se pode definir uma obra? Se um livro, de acordo com Deleuze e Guattari, “existe apenas pelo fora e no fora” (2000), ele pode ser entendido como um agenciamento, junção de intensidades puras que fazem vacilar a totalidade significativa que se lhe atribui. Logo, os escritos de Pessoa, postos em tensão, advogam o estatuto do múltiplo, o direito de ser outro e, portanto, de uma obra *completa em sua incompletude*, em que o gesto signatário funciona antes como uma estratégia para tornar imperceptíveis suas intenções. O inacabamento da obra – ou a obra sempre por vir – atestaria, no lugar de uma falta ou de uma teleologia, a condição pela qual uma potência impessoal se expressa de forma suficiente, caracterizada pela multiplicidade.

Recebido em 12/03/2012 e aprovado em 23/04/2012.

Notas

1 À representação se antecipa a presença. Nas palavras de Deleuze, “uma presença age sempre diretamente sobre o sistema nervoso e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma representação.” (DELEUZE, 2007, p. 57).

2 Será utilizada, daqui em diante, a abreviatura CsO.

3 Grifos do autor, em todas as citações desta obra.

4 Rudolf Lind considera estes apontamentos de Campos como absurdos insucessos, não sustentáveis, e – poderíamos dizer –, delirantes, tomando-os quase por uma tentativa desnecessária de Pessoa para teorizar sobre sua própria (e independente de teorias) poesia. Resumindo seu argumento, as ideias defendidas por Campos sobre a arte se limitariam a percebê-la não como algo proveniente do íntimo do indivíduo, mas de forças do exterior. Com efeito, pensamos que o objeto da crítica de Rudolf Lind é, na verdade, a originalidade e a força que Campos traz à teoria estética, quando aproxima o fazer artístico de elementos impessoais. Ver LIND, 1970, p. 219-228.

5 De acordo com Latuf Isaias Mucci (2009), a fortuna crítica pessoana excederia em vastidão os limites do império romano.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

MUCCI, Latuf Isaías, s.v. "Verbete," E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em: 12/01/2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa e a doença do Ocidente. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n. 4, p. 94-105, out. 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1951.

PÁGINA DO ARTISTA

FOTO DESENHOS, SÉRIE CIDADES, 2012

*Inês de Araújo**

* Inês de Araújo é artista, com doutorado em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Em sua produção de arte tem se dedicado ao desenho e ao vídeo.









traduções

O Chefe: acerca da questão sem solução da autoridade e da imagem pública na obra de Joseph Beuys¹

*Jan Verwoert**

Esteja certo, a arte oferece respostas. Sua força, porém, reside frequentemente em suas questões sem respostas. Em suas declarações sobre seu próprio trabalho, Joseph Beuys inunda seus ouvintes e leitores com respostas. Como consequência, as tensões internas e as questões sem respostas no cerne de sua obra são escassamente reconhecidas. Uma aceitação incondicional da autoridade interpretativa de Beuys sobre sua própria prática tem levado o discurso em torno de sua obra a fracassar ao enfrentar sua questão central não resolvida: *a questão da autoridade em si*. Com intuito de compreender o significado do trabalho de Beuys no contexto dos debates artísticos e políticos dos anos 1960 e 1970, é crucial entender os conflitos internos e as contradições não resolvidas que perpassam essas questões, bem como a maneira que Beuys, publicamente, desempenhou o papel de artista no que diz respeito à questão da autoridade. Por um lado, ele atacou incessantemente as noções tradicionais da autoridade da obra, do artista e do professor de arte com sua abertura radical, libertária e humorística sobre o conceito de arte com relação à obra, ao artista ou ao educador que poderia ainda ser e fazer para além das funções estabelecidas pela tradição, pelo cargo e título. Por outro lado, parece que na apresentação de seu próprio discurso interpretativo, Beuys regularmente recai sobre a mesma tradição de autoridade artística com a qual estava tentando romper.

* Jan Verwoert é crítico de arte sediado Berlim e escreve regularmente sobre arte contemporânea para revistas como *Afterall* e *Metropolis M*. É colaborador da editora *Frieze* e professor do Programa de Artes (MA) do Piet Zwart Institute, Roterdã, Holanda.

Enquanto ele abolia o senso comum do papel do artista e demonstrava em sua própria prática que um artista poderia ser não apenas escultor ou pintor, mas também *performer*, político, filósofo, historiador, etnólogo, músico e assim por diante, ele recorria, no entanto, a um modelo tradicionalmente estabelecido ao projetar para o público uma imagem de si próprio como visionário, autoridade espiritual ou curandeiro em total acordo com o mito moderno do artista enquanto uma figura messiânica.

Enquanto, em certo momento, ele provocou um debate livre e aberto através de ações surpreendentes, se não deliberadamente absurdas, que deixavam-no pronto para atacar como artista, no momento seguinte ele poderia incitar discussões sobre o significado dessas provocações, revisitando os caminhos disciplinados da visão de mundo perfeita e organizada da antroposofia como justificativa ideológica para sua prática artística. Se por um lado, ele apostou em tudo que tradicionalmente assegura o valor, clama por legitimidade e que, portanto, valida a autoridade da arte e dos artistas, por outro lado ele assumiu a postura patriarcal tradicional do proclamador messiânico das verdades absolutas.

Que Beuys procurava tal papel é afirmado em suas próprias palavras. O estilo e o conteúdo de suas declarações programáticas – a incessante explanação de sua arte, do mundo, seus problemas e soluções – aparentam ser consistentes com a imagem que ele projeta dele mesmo como um curandeiro xamanístico: ele fala com a autoridade de um homem que conhece todas as respostas e, assim, consolida sua autoridade aurática como um artista com sua mensagem de salvação. Interpretações ortodoxas da obra de Beuys aceitam essa autoridade sem restrição e isso torna mais difícil uma compreensão crítica de seu trabalho, se não impossível. Na seção seguinte, utilizarei o exemplo dessa interpretação ortodoxa para delinear o impasse artístico e político que, inevitavelmente, resulta deste entendimento da obra de Beuys. Em contraposição, tentarei desenvolver uma possibilidade de compreensão do problema da autoridade aurática no trabalho de Beuys e na sua autoimagem através de uma leitura minuciosa de obras selecionadas. Usando várias performances como exemplos, pretendo argumentar que a qualidade artística e a significância histórica da obra de Beuys não são, como a visão comum postularia, baseadas em um entendimento sobre as intenções declaradas, mas antes que se baseiam em seu conflito não resolvido entre a urgência de demolir definições autoritárias tradicionais sobre o que supostamente os artistas são e a necessidade de recuperar certos aspectos de fascinação da autoridade aurática do ato artístico e do papel do artista.

1 – A questionável autoridade do artista como curandeiro

Um exemplo esclarecedor de uma interpretação histórica da obra de Beuys que está completamente sob os feitiços da autoridade do artista é encontrado em *The Cult of the Avant-garde Artist* do crítico norte-americano Donald Kuspit.² Kuspit lê toda a prática de Beuys através da imagem do curandeiro xamanístico que o artista projeta ao público, retratando-o como o último representante da venerável tradição de artistas de vanguarda que acreditavam ser sua missão ajudar a humanidade a curar a alienação da vida moderna (na visão de Kuspit, o consentimento de Warhol à alienação selou o declínio daquela tradição). Como evidência para essa interpretação, Kuspit cita duas afirmações programáticas de Beuys: “Minha intenção: caos saudável, saudável ausência de forma em um meio conhecido que conscientemente esquentava uma forma torpe e fria do passado, uma convenção da sociedade e o que torna formas futuras possíveis.”³ E a conclusão: “Isso é precisamente o que o xamã faz para provocar mudança e desenvolvimento: sua natureza é terapêutica.”⁴ Agora, o conceito de cura levanta uma série de questões: a quem Beuys espera curar? E de quê? Com que meios e com que autoridade? Kuspit responde a essas questões sucintamente: os alemães, do trauma do colapso nacional, através da energia de cura de uma criatividade pagã original que ele [Beuys] drena para eles em virtude de sua autoridade de curandeiro.

Em seguida, Kuspit continua para interpretar o Socialismo Nacional como uma expressão exacerbada de fé na racionalidade tecnocrática (e conseqüentemente como um sintoma exemplar da alienação moderna), chegando à conclusão de que a recuperação das patologias dessa linhagem de racionalismo somente pode ser alcançada através da liberação da criatividade dionisíaca do mesmo tipo que Beuys alegou ter liberado. Kuspit escreve: “Os alemães tinham que ser curados de sua crença patológica na autoridade da razão, a qual eles prontamente colocaram antes da própria vida.”⁵ Beuys, o curandeiro xamanístico, é por conseguinte retratado como a antítese de Hitler, o ditador tecnocrático: “Beuys era caloroso enquanto Hitler era frio.”⁶ Essa interpretação é bizarra. Contudo, isso se desdobra em implicações lógicas sobre o conceito de cura que Beuys estabeleceu. A figura do curandeiro é messiânica por natureza e é, por conseguinte, da mesma espécie da liderança messiânica dos homens. Uma comparação direta parece óbvia. Porém, quando de uma inspeção mais minuciosa, essa justaposição conduz necessariamente a um resultado que diretamente contradiz a interpretação de Kuspit.

O objetivo messiânico de salvar os homens modernos de sua alienação ao tocar em forças primordiais não distingue Beuys de Hitler, mas os conecta. A afirmação de que o povo alemão poderia ser curado das mazelas causadas pelo declínio e pela decadência da cultura moderna através da redescoberta do poderes criativos pagãos míticos (supostamente "ariano") era, afinal, o cerne da ideologia através da qual os socialistas nacionais justificavam sua reivindicação do poder. O lema "*Am Deutschen Wesen sol die Welt genesen*" (O espírito germânico salvará o mundo) foi usado para articular a associação da ideia de curar com tal ideologia.⁷

Porém, o fato de, no decorrer da História, a ideia de salvar chegar a ser associada a essa ideologia particular não retira o crédito da abordagem de Beuys por si só. O tema da cura mítica – a noção de que a redescoberta de uma criatividade mítica poderia proporcionar a cura para as alienações da sociedade moderna – tem ocupado uma posição central na crítica social moderna desde o início do Romantismo (a mais recente).⁸ Neste sentido, a razão pode ser encontrada no trabalho de muitos pensadores modernos, incluindo Friedrich Schlegel e Nietzsche (conforme apontado por Rüdiger Sünner), assim como Helena Blavatsky (uma das figuras principais do ocultismo moderno, a fundadora da teosofia e inspiração para Rudolf Steiner).⁹ Se Beuys era entusiasta do mito celta, por exemplo, e viu *Finnegans Wake* de James Joyce ser a expressão do sepultamento mítico, criatividade espiritual – como ele literalmente diz – da cultura "indo-ariana", é certamente razoável assumir que sua utilização do termo provém de autores como Blavatsky.¹⁰ Canalizados através de autores como Adolf Lanz e Guido von List, os ensinamentos de Blavatsky eram, entretanto, também uma fonte de inspiração para Hitler e Himmler que desenvolveram a doutrina racial, implícita em certa medida na teosofia, em uma justificativa para sua doutrina "völkisch" (racista e nacionalista) de recuperação nacional.¹¹ Uma aplicação desse conceito de cura não pode ser diretamente reduzida a outra. Contudo, não se pode negar que, visto no contexto da história das ideias, a ideia de retorno à cultura moderna aos supostos poderes míticos da cultura pré-moderna era o impulso tanto dos projetos românticos de reforma da vida quanto da ideologia do Nacional Socialismo. Esse aspecto ideológico, nunca de fato questionado ou mesmo reconhecido por Beuys e seus estudiosos ortodoxos (como Kuspit), expõe os limites do discurso interpretativo que Beuys estabelece: ele nunca submeteu seus conceitos-chave a uma análise crítica e histórica.

Enquanto frequentemente mergulhava na história das ideias para seu discurso, Beuys aparentemente não se sentia compelido a considerar o fato de que as ideias possuem histórias

específicas – aquelas que, em determinadas circunstâncias, precisam ser rejeitadas junto às tradições que suportam. Porém, a reconsideração crítica das formas tradicionais se encontrava no âmago da abordagem de sua prática artística. O trabalho de arte postal *Manifest* (Manifesto, 1985) proporciona um slogan incisivo. Em texto escrito à mão pelo artista, lê-se: “Manifesto o erro que começa quando alguém está a ponto de comprar uma maca e uma lona. Joseph Beuys, 1 de novembro de 1985.” A ausência de uma abordagem crítica à tradição na utilização que Beuys faz de conceitos teóricos pode não ser, em última instância, tão problemática em termos de conteúdo a respeito das ideias particulares que cita. O que tem relevância significativa na prática da política de Beuys como um todo é sua escolha por uma postura locucionária que é indissociável da articulação de certas ideias, precisamente porque essa posição é tradicionalmente justificada por elas: a posição do locutor messiânico cujo mito de autoridade é justificado e autenticado pela invocação da ideia de poderes primordiais de cura. A utilização do conceito de cura é assim sinônimo para a criação da inquestionada – e, em virtude da justificativa superior, também inquestionável – posição de poder. Porém, se a abordagem libertária de Beuys às convenções da escultura e às possibilidades da arte em geral é compreendida como uma evidência de postura crítica, parece justo assumir que a criação de tal posição de poder inquestionável dificilmente tenha sido sua preocupação principal. Se posicionar enquanto locutor, então, pareceria mesmo parte integral da prática de Beuys de distanciar-se do mecanismo de poder em jogo.

Sem dúvida, o desejo de cura era importante na obra de Beuys. A questão é se o caminho específico através do qual ele lidou com o desejo em seu trabalho de fato possui um significado artístico e histórico considerável, não porque Beuys teve êxito em ser ou tornar-se o curandeiro que pretendia ser, mas precisamente porque (conscientemente ou não, é difícil dizer) ele permitiu que as contradições inerentes à ideia de curandeiro messiânico se manifestassem em sua obra. Para começar, um exemplo da complexa interpretação do tema do Messias está em *Zeige Deine Wunde* (Mostre suas feridas, 1976). Na tradição cristã, o ato de mostrar as chagas foi o gesto através do qual Cristo se revelou a seus discípulos como o Messias ressuscitado. Estritamente falando, conseqüentemente pode haver apenas uma pessoa que é designada a mostrar suas feridas: o próprio Salvador. O título do trabalho, porém, é um apelo direcionado a outra pessoa. Aqui, Beuys efetivamente transforma o monólogo de revelação messiânica em um diálogo e assim multiplica as posturas possíveis ao locutor: quem quer

que seja que se sinta afetado pelo apelo é aqui convidado a adotar a postura messiânica. Esse momento de multiplicação é, na verdade, também a principal característica formal da instalação. Todos os elementos são duplos. O elemento central na obra são duas macas sobre rodas, sob cada uma das quais são colocados uma caixa de zinco e um recipiente de vidro vazio. Qualquer um que se depare com a morte ou com a cura não o faz sozinho. Morte ou convalescença são apresentadas como uma experiência existencial na qual nossas vidas se espelham mutuamente. A reivindicação por exclusividade associada ao papel de Messias é, assim, linguisticamente erodida no título e, literalmente, no espaço da instalação.

2 – A problemática inversão dos papéis de agressor e de vítima

Assumidamente, não existem muitos outros exemplos de Beuys que tão abertamente rompem com a singularidade do papel do messiânico. Assim, na maneira com a qual ele lida com a noção do messiânico em seus trabalhos de arte nunca falta complexidade. De fato, ele continuou a estender-se sobre uma ambiguidade particular e insolúvel no cerne da questão messiânica: à medida em que o Messias da tradição cristã redime a humanidade ao tomar para si próprio o sofrimento, Ele se torna tanto vítima quanto salvador, tanto sofredor quanto curandeiro. Foi precisamente esse duplo papel que Beuys assumiu em sua performance *Like America and America Likes Me* de 1974. A performance começa (se os relatórios são confiáveis) com Beuys sendo recebido no aeroporto de Nova York por uma ambulância e transportado para a René Block Gallery. Lá ele passou três dias com um coite e, enrolado em um cobertor de feltro e segurando uma bengala de forma invertida como um cajado de pastor, atuou como o curandeiro xamanista e o pastor messiânico. Como paciente ou vítima de um acidente não especificado, ele havia programado para que ele próprio fosse entregue ao espaço onde se transformaria em curandeiro.

Mais uma vez, a questão crucial é: quem é convocado a curar quem de quê (e sobre a autoridade de quem)? Desde que o sofredor e salvador são a mesma pessoa, um caminho óbvio para compreender a performance é como uma tentativa de autocura. Neste sentido, a interpretação de Kuspit sobre Beuys tentando, enquanto alemão, salvar a cultura germânica ao tocar as origens míticas de energia (representadas aqui pelo coite) poderia ser justificada.



Joseph Beuys

I Like America and America Likes Me, 1974.

(Fonte: Caroline Tisdall, *Coyote*. Londres: Thames & Hudson, 2010.)

Entretanto, a questão altamente problemática que esta interpretação deixa sem resposta é: com que direito esse alemão reivindica ser não apenas salvador, mas também paciente e sofredor (senão vítima também)? Vítima de quem? Por que teria um alemão – na sucessão histórica da responsabilidade alemã pelos crimes do Holocausto e sua incitação para duas guerras mundiais – sempre o direito de desempenhar este papel de alcance internacional? As declarações de Beuys sobre a performance não auxiliam: “Eu acredito ter feito contato

com o ponto do trauma psicológico da energia da constelação dos Estados Unidos: o trauma norte-americano como um todo com o índio, o Homem Vermelho.”¹² (Os sintomas do trauma norte-americano, de acordo com Beuys, manifestam-se na cultura alienada do capitalismo, representada na performance pelas questões do *The Wall Street Journal* espalhado pelo chão sobre o qual, como ele relata, o coioote urinava frequentemente.) Apesar da mudança do contexto geográfico, o problema com o cenário do trauma e a cura permanece o mesmo. Ao interpretar o trauma do genocídio cometido contra a população norte-americana nativa como um trauma para o moderno Estados Unidos causado por esse genocídio, Beuys essencialmente declara os agressores como sendo vítimas. Nesta figura, a alienação supostamente dolorosa dos Estados Unidos desde suas raízes recebe o mesmo status de sofrendores das vítimas do genocídio que ficam completamente de fora do quadro. Embora certamente não intencional (e, contudo, efetivo), o homicídio é equiparado a uma lamentável destruição da natureza. Aqui as vítimas históricas não possuem voz. O coioote não pode reclamar.

Quase inescapavelmente, alguém se sente compelido a ler essa constelação como uma alegoria do caso alemão e da troca de papéis como a expressão de Beuys, em uma postura notoriamente obscura em relação ao papel histórico e a culpa de sua própria geração. Benjamin Buchloh articula essa crítica com toda severidade possível. No seu ensaio “Beuys: The Twilight of the Idol”, Buchloh, em princípio, acusa Beuys de deliberadamente distorcer os fatos históricos ao mitificar noções de sofrimento e de cura, evitando assim a questão da responsabilidade.¹³ A evidência que Buchloh oferece de Beuys revertendo esses papéis de agressor e de vítima é uma passagem específica de Beuys, anedota do período de guerra frequentemente citada na qual ele descreve seu resgate pelos tártaros depois de seu bombardeiro ter sido baleado de baixo para cima na Criméia, no inverno de 1943. Interpretações canônicas sobre essa história focalizam no detalhe de que, assim como Beuys narra, os tártaros esfregaram-no com gordura e envolveram-no com feltro para aquecê-lo e, portanto, esses materiais (e o calor em geral) vieram para manter o princípio mitológico de salvação encontrado em seu trabalho. No entanto, uma virada crucial nesta narrativa que Buchloh concentra na proposta dos tártaros com a qual Beuys permanece: “‘Du nix njemcky’ [Você não é alemão] eles diriam, ‘du Tartar’ [você é tártaro] e me persuade a unir-me ao clã,” Beuys relatou.¹⁴ Nessa história, Beuys não apenas muda sua identidade de ser um piloto de bombardeio por uma vítima da guerra; parte da sua cura é a absolvição de sua origem ofertada pelos membros de sociedade

mítica. Buchloh lê este cenário de absolvição como a expressão sintomática de certa condição emocional na Alemanha pós-guerra, isto é, a necessidade de o povo alemão absolver a si próprios de seus crimes recentes e de uma inescrupulosa prontidão para fazer exatamente isso: “No trabalho e no mito público de Beuys o novo espírito alemão do período pós-guerra encontra sua nova identidade ao perdoar-se e reconciliar-se, prematuramente, com suas próprias reminiscências da responsabilidade por uma das mais cruéis e devastadoras formas de loucura política coletiva que a história já conheceu.”¹⁵

Se levarmos em consideração o papel messiânico adotado por Beuys pelo valor que aparenta, essa crítica toca um ponto sensível. Certamente, é possível opor-se ao que Buchloh e Kuspit compreendiam a respeito das ações de Beuys como uma representação da nação inteira, enquanto por muitos anos suas ações de fato estavam em uma forte contradição com o clima cultural dominante na Alemanha, que era agressivamente hostil a ele. Essa objeção, porém, poderia imediatamente ter sido contestada ao observar-se que, ao adotar o papel messiânico, Beuys simplesmente conferiu a si próprio a incumbência de expressar as necessidades coletivas. Essa posição foi afirmada primeiro (como demonstra o livro de Kuspit) por sua recepção internacional enquanto um artista alemão exemplar (o que também foi consolidado, depois de algum tempo, na academia alemã). Contra esse pano de fundo, poderia de fato parecer justificado ao ver a obra de Beuys e o caminho que ele escolheu para desempenhar seu papel de um artista alemão exemplar em público como um indicativo de luta em termos de identidade alemã. Permanece problemático, no entanto, o fato de nem Buchloh nem Kuspit fazerem qualquer distinção entre sua imagem pública e sua obra, considerando a postura de Beuys ao invés de um todo integrado. Eles não levam em consideração, porém, o fato de que mais frequentemente do que não, em seu trabalho, Beuys falha ao cumprir as solicitações do programa que ele afirma em seus comentários, como seu trabalho sempre permanece, nas especificidades de sua matéria bruta e nas tensões internas, ao menos parcialmente resistente a interpretações conclusivas. Esse fracasso específico é realmente cruel uma vez que torna claro (uma vez que se esteja preparado para ver) que Beuys fez mais na sua arte do que simplesmente ilustrar, e assim consolidar, ideologias preexistentes.

I Like America and America Likes Me ilustra um exemplo de tal falha. Ao observar atentamente, admite-se (apesar da própria declaração de Beuys de que ele, com êxito, tocou em uma

questão traumática) que seu ritual de curandeiro tem feições carnavalescas, exageradas. O antigo europeu é devolvido à galeria de Nova Iorque incógnito e prossegue a uma performance enfaticamente de um cerimonial de gestos obscuros, posicionando-se como um feiticeiro pagão envolto em feltro como se estivesse completamente vestido com trajes carnavalescos. Enquanto isso, o coioote, imóvel, apenas fazia como coiootes costumam fazer – o pousar significativo de Beuys não dizia respeito a si; ele habitava um mundo diferente. Isso delimita, claramente, o significado alegórico da performance. Através de tudo o que ele fazia, o coioote demonstrava sua total indiferença à alegoria artística que se construía ao seu redor e, ao agir assim, ele desestabilizava a performance. A documentação fotográfica da performance, de alguma forma, induz ao erro no sentido de que faz com que o animal olhe como se isso fosse uma parte integral de uma única e abrangente alegoria. Se, porém, a performance for entendida como uma performance – ou seja, como um processo que se desdobra no espaço e no tempo – a fotografia desmorona. Somente assim a fascinação particular e a qualidade da cômica presença do coioote durante a performance começam a surgir. O cômico reside na seguinte situação: dois personagens desproporcionais, para os quais a comunicação falha constantemente, de alguma forma, encontram uma forma de lidar um com o outro e com a falha de comunicação deles simplesmente porque eles vivem juntos e bem próximos. Os seriados cômicos anglo-americanos que falam sobre a família moderna funcionam, na maioria das vezes, da mesma forma. A comédia de viver com a falha de comunicação também carrega seus aspectos trágicos. O que demonstra a impossibilidade de uma troca simétrica entre dois mundos divididos pela experiência. Ainda assim, há um traço de utopia que reside no pragmatismo desta combinação: o que a violência coletiva destrói, uma pessoa sozinha não pode salvar. Na melhor das hipóteses, um ou outro detalhe será resolvido no âmbito da coexistência diária, mas apenas se um lado estiver preparado para enfrentar e viver sobre condições obscuras.

O fato de Beuys expor a si próprio a, ou de provocar, uma situação tão opaca poderia ser compreendido como precisamente o que constitui a qualidade da sua arte independentemente do planejado. É impossível negar o fato de as fronteiras entre o papel do agressor e da vítima também permanecerem obscuras. Antes, se se está preparado para ver a confusão, não simplesmente como uma tentativa desesperada de se auto justificar, isso também poderia, de fato, ser lido como um sinal dos tempos. Considerando, por exemplo, as complexas



Joseph Beuys

I Like America and America Likes Me, 1974.

(Fonte: Caroline Tisdall, *Coyote*. Londres: Thames & Hudson, 2010.)

implicações da postura icônica de Beuys adotada ao findar da ação fora de controle *Kuei, akopee – Nein!* (Kukei, akopee, não!, gravado em uma fotografia de H. Riebesehl de título epônimo): durante o Festival der Neuen Kunst no auditório da Technische Hochschule Aachen¹⁶ em 20 de julho de 1964, um grupo de estudantes (descritos por Caroline Tisdall como de direita) invadiu o palco para terminar, violentamente, com a performance *Fluxus* na qual Beuys estava engajado; durante a briga que se seguiu, Beuys ficou com o nariz sangrando. Sua reação à violência foi fazer uma pose na qual ele, provocativamente, encarnava tanto a vítima quanto o agressor. Com um olhar desafiador e com o nariz sangrando, ele empunhou um pequeno crucifixo, em direção ao público, com a sua mão esquerda enquanto estendeu o braço direito em uma saudação romana. Não é necessário, embora possível, ver esse gesto como uma variante da saudação nazista.

Em certo sentido, a postura de Beuys é de um caráter de acusação: ele segura o espelho na direção dos estudantes, interpreta a violência deles como uma tendência fascista e apresenta a si próprio como vítima deles. Em outro sentido, porém, a pose é também claramente triunfante. Em combinação com a saudação romana e com o olhar fixo e desafiador, seu braço estendido com o crucifixo transmite a mensagem de que Cristo será vitorioso. Ao final, o mártir, aqui encarnado pelo artista que sangra, prevalecerá. Assim Beuys, intuitivamente, desenha diversos registros da linguagem corporal ao mesmo tempo em que produz uma pose improvisada com uma autoridade aurática, apresentando a si próprio como acusador, vencedor e mártir, tudo de uma vez. O caráter de improvisado da pose, por sua vez, mostra como Beuys, através da livre improvisação, conseguiu orquestrar o caos que ele próprio provocara. O exemplo dos eventos em Aachen demonstram, imprevisivelmente, a extensão na qual a prática artística de Beuys é baseada na sua habilidade intuitiva de improvisar livremente em situações inespecíficas para absorver as energias liberadas na situação e manifestá-las com gestos firmes – se não contraditórios. No entanto, o exemplo também mostra que os gestos que ele utiliza para manifestar a assimilação das tensões são retirados de um repertório de posturas de encenação da autoridade aurática. Uma possível explicação para isso pode ser que, quando do improviso, Beuys, intuitivamente, recai em gestos familiares de autoridade habilitando-o a controlar a situação no momento. Se porém considerarmos a observação que Beuys não foi apenas desvelando suas próprias emoções, mas, de fato refletindo as tensões inerentes em uma situação dada, isso sugere outra conclusão, a saber: Beuys canalizou as energias violentas do conflito coletivo sobre a fundação da autoridade que estava no ar naquele momento.

A arte da provocação reside na força de provocar um debate sobre a legitimação de autoridade. *Fluxus* desenvolve essa arte de provocar como um método. Assim fez a incipiente cultura de protesto estudantil em suas bem sucedidas tentativas de expor e de dismantelar as estruturas autoritárias sobre as quais o Socialismo Nacional baseava seu poder e que não desapareceu de fato do cotidiano depois do colapso do regime. Assim, os conflitos no festival *Fluxus* em Aachen marcam uma conjuntura histórica na qual determinadas tendências artísticas coincidiavam com os desdobramentos gerais da política. A contestação da legitimidade das estruturas tradicionais de autoridade e a questão da origem do poder do fascismo estavam na mente das pessoas. Em um comentário sobre o evento ao jornal *Aachener Prisma*, intitulado “Eine gutgemeinte Panne” (Uma desgraça bem intencionada), a autora Dorothea Solle interpretou

os eventos como uma queima de violência fascista, trazida, não apenas pelo enlouquecimento dos estudantes mas igualmente pela irracionalidade agressiva das ações da performance *Fluxus*.¹⁷ Ainda assim, seria muito simplista interpretar o surto de violência como um momento de libertação catártica. Essa interpretação poderia sugerir que algo tivesse sido resolvido quando da situação que, em última instância, o inverso é que parece ter acontecido. Após o término do festival, Beuys aparentemente discutiu o que havia ocorrido com os estudantes até às duas da manhã.¹⁸ Parece pouco provável que eles tenham chegado a uma conclusão. Contudo, uma experiência coletiva havia sido articulada. Por um lado, as ações de Beuys precisavam, por conseguinte, serem vistas no contexto da crítica das estruturas dominantes de autoridade que os artistas do *Fluxus* reuniram no festival, colocando em prática ao destruir convenções de autoridade musical (no sentido de ser inspirador) das performances em cena. Por outro lado, a pose de mártir de Beuys também reflete o desejo de os estudantes rebelados verem a restauração da autoridade. Eles tomaram para si o Führer-salvador que eles desejavam, ao menos em um formato reflexivo, uma postura inerentemente contraditória e teatral.

Ao considerar o festival *Fluxus* em Aachen como exemplar, pode-se discutir que a atitude com a qual Beuys fez sua contribuição à crítica historicamente poderosa das tradicionais estruturas de autoridade era mais do âmbito da intuição e do improvisado do que a maioria. Então, a qualidade de sua contribuição poderia ser entendida como residindo, precisamente, nessa capacidade de improvisar em situações obscuras e, neste processo, evocar, assimilar e manifestar as tensões dominantes. Certamente, isso não é uma desculpa para a sua criação de mitos e a já citada declaração confusa sobre o trauma dos agressores (no contexto norte-americano). Ainda assim, isso pode ajudar a explicar o papel que Beuys talvez tenha desempenhado para sua geração ao articular, de forma aparentemente improvisada, suas experiências coletivas de não ser capaz de determinar a relação entre a própria parcela de culpa deles e seu trauma sofrido durante a guerra. Beuys era igualmente incapaz de resolver esse problema. Se isso já havia sido resolvido, ou se poderia ter sido resolvido como um todo, permanece a dúvida. Talvez, seja possível discutir, com Buchloh, que não apenas a mitificação do trauma da guerra era uma expressão de desejo para garantir a absolvição, mas que *mutatis mutandis*, a intelectualidade alemã do pós-guerra, de forma consciente com o passado, talvez tenha igualmente utilizado tal técnica, como se computar seriamente pudesse tornar alguém capaz de limpar o passado, rompendo com ele e mudar do lado dos acusados para o dos acusadores. Isso não é

um real esforço para encarar a experiência das vítimas e dos crimes. Em geral, é válido explorar o ponto exato em que artistas e intelectuais alemães começaram a ir além da autocrítica e do autoespelhamento em vez de confrontar ativamente a percepção externa e a avaliação crítica da história e da identidade alemã em outros países. As viagens posteriores de Beuys e as oficinas de discussão na Europa e na América podem ter sido um fórum precisamente para isso. Porém, se ele escutou os outros o suficiente nessas discussões a ponto de absorver a experiência deles ou de simplesmente propagar as suas verdades é uma questão completamente diferente.

3 – O debate estratégico sobre a autoridade interpretativa no limiar de um novo entendimento da arte

Visto neste contexto histórico, a posição de Beuys marca um começo crucial precisamente por conta de suas contradições internas: politicamente, Beuys encontrou inspiração na incipiente cultura de protesto dos estudantes para desafiar a atitude de sua própria geração e para atacar as estruturas da autoridade mítica que fez o nazismo alemão possível, embora não sendo capaz de superá-lo inteiramente. Artisticamente, ele também esteve em um limiar histórico que ele nunca foi de fato capaz de atravessar completamente. Buchloh descreve esse cenário de problemas de forma muito precisa. Em “Beuys: The Twilight of the Idol”, ele coloca o trabalho de Beuys no contexto do desenvolvimento artístico decisivo para os anos 1960 – ao incorporar objetos do cotidiano e materiais industriais ao seu repertório, Beuys, paralelamente à Minimal e à Pop Art, deu um passo em direção à estética materialista radical que iria influenciar a arte contemporânea dos anos 1960 em diante. Ao mesmo tempo, porém, como Buchloh convincentemente demonstra, Beuys não teve as mesmas consequências para esse momento que seus contemporâneos tiveram. Ao finalmente conceber as implicações da utilização dos *readymades* por Marcel Duchamp, Buchloh argumenta que a Minimal e a Pop Art contribuíram, no espírito do positivismo reducionista e crítico da ascendência anglo-americana, para o desencantamento do trabalho de arte e o desmantelamento dos mitos – mitos que a tradição da Antiga Europa tinha assegurado à aura da arte. No entanto, foi precisamente essa tradição que Beuys reviveu ao tocar suas mitologias com intuito de prover à sua arte e à sua persona a sua magia. Quanto a atravessar o limiar do presente, Beuys, ao que parece, virou-se de costas para o futuro e retornou ao passado perdido da Antiga Europa.

Assim, Buchloh faz uso da natureza da autointerpretação de Beuys como evidência de uma postura reacionária dentro da estrutura do desenvolvimento artístico dos anos 1960: ao invés de desenvolver uma compreensão contemporânea analítica (baseada nos achados de Duchamp) de como artefatos obtêm significado na arte através do contexto da sua apresentação, referências intertextuais cruzadas e um jogo aberto de interpretação, Beuys, de acordo com Buchloh, restaurou o modelo tradicional unidimensional de atribuição autoritária de significado através da declaração da intenção do artista: “[Beuys] dilui e dissolve a precisão conceitual do *readymade* de Duchamp ao reinterpretar o objeto dentro do mais tradicional e ingênuo contexto de representação de significado, a metáfora idealista: esse objeto sustenta aquela ideia e aquela ideia está representada neste objeto.”¹⁹

Essa crítica ao discurso interpretativo de Beuys é, sem dúvida, completamente justificada. De novo, porém, a questão permanece: a que alcance o problemático caráter das autointerpretações de Beuys realmente afetam sua prática artística? Poderíamos ir mais longe e acusar a própria crítica de Buchloh de apego, em certo sentido, ao mesmo modelo unidimensional que ele atribuiu a Beuys. Depois de tudo, o próprio Buchloh também presumiu uma identidade de intenção e de trabalho de arte quando ele o rejeitou em nome das intenções declaradas de Beuys ao invés de submetê-lo a uma leitura mais precisa independentemente do que o artista tenha dito.

Em hipótese alguma isso é um problema isolado. Em relação às práticas artísticas dos anos 1960, a relação entre as declarações dos artistas sobre seus trabalhos e o trabalho real não foi investigada, em geral, tão criticamente quanto deveria ter sido. Beuys está longe de ser o único artista que, intencionalmente, buscou impor certo significado ao seu trabalho. De fato, particularmente no contexto do início da arte conceitual, os artistas valeram-se fortemente da interpretação como estratégia. A prática interpretativa de *Art & Language* e o artista Joseph Kosuth, que foi por um tempo associado ao grupo, é sintomática a esse respeito. A contradição performativa entre o conteúdo de suas declarações e a forma como eles as relacionam com o trabalho deles é ainda mais flagrante do que na própria prática de Beuys. Kosuth e a *Art & Language* legitimaram seu trabalho e o imbuíram com um ar inspirador de autoridade ao citar não apenas mitos, mas toda a tradição da Filosofia Analítica (da linguagem), apenas para declarar – em plena contradição com os complexos modelos semânticos que essa tradição oferece – correspondência um-a-um entre esse conteúdo filosófico e seu significado

artístico.²⁰ Eles identificaram a teoria crítica com o significado literal e o conteúdo da arte conceitual com o mesmo *naïveté* que Buchloh detectou no discurso de Beuys.

De fato, o Neoplatonismo bruto que Kosuth propaga quando alega em seu ensaio “*intension(s)*” que a arte conceitual pode fazer com que as intenções do artista imediatamente transparentes possam certamente ser consideradas ingênuas.²¹ Ao mesmo tempo, a insistência da autoridade do artista em determinar o significado de seu trabalho é, para Kosuth, parte e parcela da reflexão crítica sobre o poder político de interpretar a arte. Ele identifica a prática do artista em fazer declarações sobre seu próprio trabalho como uma prática estratégica orientada para a disputa de autoridade interpretativa de críticos e de historiadores e uma mudança no equilíbrio do poder em favor do artista. Segundo Kosuth: “historiadores da arte e críticos desempenham um papel importante na luta pelo trabalho do ‘chegando ao significado’ no mundo. Mas esse é o ponto: eles representam o mundo. É por isso que uma parte definida do processo criativo depende do artista afirmar suas intenções naquela luta. Uma das principais lições de defesa da primazia da intenção do artista, e a crescente importância da escrita dos artistas sobre seus trabalhos, é assegurada por esse período dos anos sessenta.”²²

Motivada por poderes políticos, a razão principal para artistas oferecerem sua própria interpretação estaria, assim, no interesse de eliminar o intermediário. Neste espírito, Kosuth cita uma de suas próprias declarações sobre o trabalho *Art & Language* na revista *Art-Language* de 1970: “Essa arte reúne tanto a função de crítico quanto torna um mediador desnecessário.”²³ Parece justo afirmar que Beuys – talvez menos conscientemente, porém um tanto mais eficaz por essa razão – percebeu a oportunidade histórica que Kosuth articulava ao utilizar a propagação de sua própria interpretação para reforçar sua própria posição de autoridade vis-à-vis a críticos e historiadores. O crescente interesse da mídia em (sua) arte ofereceu-lhe (e não apenas a ele) uma excelente plataforma para aquilo.

Contra esse pano de fundo, observar a prática de Beuys de interpretar seu próprio trabalho como um gesto estratégico talvez nos permita descrever com maior precisão sua função em relação às suas outras atividades artísticas – ou seja, como uma práxis em seu próprio direito. Como tal, isso não está situado no mesmo meta-nível, mas no mesmo nível das outras manifestações do trabalho de Beuys – como uma prática paralela. Neste contexto, a participação de Beuys na instituição de várias iniciativas políticas e de instituições utópicas, como a Free

International University que ele foi cofundador juntamente com Heinrich Böll em 1971, por exemplo, poderia igualmente ser vista como um gesto que por si só importa – como uma expansão de possibilidades concretas de práticas artísticas independentemente de qualquer programa ideológico.²⁴ Instituições fundadas transformam-se, assim, em um meio artístico dentre outros. Observada sob este prisma, a prática de Beuys de falar em público deve ser considerada não como um meta-discurso na sua arte, e sim como um meio artístico *sui generis*. As declarações de Beuys poderiam, por conseguinte, ser consideradas como detentora do status material que ele produziu em paralelo com outro material. Os quadros-negros rabiscados com anotações espalhados em um palco construído com paletas de madeira na instalação *Richtkräfte (Directional Forces, 1974-77)* oferece um exemplo gráfico disso. O discurso se torna material, extremamente material. E, por conta do grande número de quadros-negros e do simples fato de alguns quadros cobrirem outros na pilha, o puro acúmulo de material torna o cenário parcialmente ilegível. Em seguida, o fascínio com o material pode ser observado como situado menos em seu conteúdo ideológico do que na tensão imanente entre sua legibilidade e sua opacidade como material.

Obviamente, essa defesa da instalação contradiz o próprio discurso interpretativo de Beuys e as intenções declaradas na sua aplicação na concepção de um material derivado da escola de crítica anglo-americana. Contra o pano de fundo das reflexões de Kosuth, essa interpretação poderia, certamente, ser lida como uma estratégia de crítica que tenta recuperar algum território na batalha pela autoridade de interpretar um trabalho. Se a interpretação é compreendida como uma prática antagônica, conseqüentemente, na verdade nenhuma posição de locutor dentro deste campo é neutra. Por conseguinte, isso parece necessário para explicar, se já não for óbvio, o lugar de onde o autor deste ensaio fala: em contraste com o convincente gesto das próprias declarações de Beuys (e das declarações de seus defensores ortodoxos e inimigos íntimos), a postura deste ensaio é, provavelmente, mais do que um desdobramento de uma forma de reflexão de uma posição de distância histórica e retórica. Em termos de estilo, essa posição de fala reflexiva talvez seja típica de uma geração (a minha), cujas experiências da postura artística patriarcal da geração de Beuys são ainda mediadas pela interferência da luta de uma geração com as mesmas inclinações. Em outras palavras, uma reflexão mais distanciada parece possível atualmente devido à necessidade e à exigência de posicionar-se “a favor – e ao mesmo tempo - contra”²⁵ em que Beuys já não é tão intensamente sentido com provavelmente

o era para a geração anterior, que era imediatamente confrontada com sua persona. Buchloh pertence à última geração, como meu pai, Walter Verwoert, que foi um dos primeiros alunos de Beuys. Enquanto Buchloh parece ter experienciado a maneira de Beuys de incorporar o papel do artista (alemão) no mundo internacional da arte como insuportavelmente reacionária, meu pai descreveu sua experiência com Beuys como um professor da Kunstakademie Düsseldorf, no início dos anos 1960, como radicalmente libertadora em termos artístico, político e de personalidade. O raciocínio deste artigo nasce de um desejo de refletir sobre estas posições antagônicas mais do que da necessidade de tomar um lado ou outro.

A liberdade de abordagem neste trabalho criada pela distância de uma geração é de natureza peculiar. Você pode relacionar isso à situação do coito em *I Like America and America Likes Me*: Beuys está presente. Isso é inegável. Mas por conta do horizonte de uma linguagem comum ter desaparecido, não há nenhum protocolo estipulado para se engajar com aquela presença. Nesta situação, a crítica talvez pudesse ser um meio para, criativamente, desenvolver certa forma de convívio – ou seja, um caminho para viver no presente com a presença espectral de uma figura que contribui decisivamente para modelar esse presente, mas fez isso sem jamais entrar nisso. Essa forma de convivência não precisa ser nem pacífica nem íntima. Fotografias da ação mostram o coito mordendo o manto de feltro de Beuys e rasgando-o em um momento, apenas para aceitar sua presença na sala e, em seguida, retornar a cuidar de seus próprios assuntos. Talvez isso pudesse servir como modelo para a recepção mais adiante do trabalho de Beuys.

4 – A ainda não resolvida questão da autoridade na prática artística: o chefe

Independentemente dessa experiência de distância histórica, certas questões não resolvidas no trabalho de Beuys não perdem sua relevância, nem têm seus significados artísticos através dos quais Beuys canalizou essas questões e manifestou suas implicações problemáticas. As questões dizem respeito à fundação da autoridade em si própria: em algum momento nós compreendemos plenamente o que gerou o fascínio pela autoridade aurática de um líder messiânico que fez o fascismo possível em suas várias manifestações na Alemanha, Áustria, Itália e Espanha? A que dimensão nós temos tido êxito em distanciarmos a nós próprios de uma fascinação que permanece apesar de tudo o que temos aprendido? Essa é uma questão

espinhosa não apenas em arte, mas ainda mais no discurso intelectual. Poderia ser discutido que nesse campo (mesmo ou talvez especialmente na tradição do engajamento político esquerdista), a habilidade de projetar certa autoridade aurática é um pré-requisito básico para fazer com que sua voz seja escutada no debate público. Na medida em que o pedido não apenas para agir e falar em nome próprio, mas também espera agir e falar por outros é uma condição da prática do artista e do discurso intelectual, essa forma de prática e de discurso como tal irá, necessariamente, gerar uma aura de ação ou discurso exemplar. A questão do porquê – em virtude de que autoridade – alguém poderia legitimamente esperar para agir ou falar em nome de outros (em nome do público em geral ou simplesmente em nome de um desconhecido número de pessoas que talvez tenham opiniões semelhantes) é, por conseguinte, uma questão que persistentemente assombra a prática artística e o discurso intelectual – especialmente depois que certas catástrofes da modernidade chamadas de legitimidade da aura da autoridade entram em questão. Em um nível constitutivo, a justificativa para a própria prática e o discurso como artista e intelectual é desafiada por essa questão não resolvida.

Com humor particularmente aguçado, Beuys reconheceu as implicações dessa questão na performance *ÖÖ-Programm* (1967). Em um evento de orientação em Kunstakademie Düsseldorf, ele recebeu os novos estudantes pegando um microfone de pedestal e um machado em suas mãos, emitindo sons inarticulados durante minutos. No dia seguinte, o *Düsseldorfer Express* intitulou seu relato sobre o evento como “Professor bellt ins Mikrofon” (O professor late ao microfone).²⁶ Curto e sucinto, descreve a situação.²⁷ Ao tornar a ocasião oficial de um discurso a acadêmicos em um evento absurdo, Beuys, deliberadamente, submeteu não apenas ele próprio mas também a banca e a posição de autoridade de falar do professor ao escárnio. Ao mesmo tempo, porém, ele também expôs o fundamento de sua autoridade: enquanto um professor, estava dentro de seu poder fazer esse tipo de coisa. Ao carregar um machado, ele intensificou essa ambiguidade ainda mais. Se considerar o machado como um atributo de poder, é impossível não ver um paralelo com os eixos envoltos em varas que os lictores (os guarda-costas dos cônsules romanos) carregavam como um símbolo de sua autoridade. O nome dessas varas – fascas – é considerado como uma possível origem do termo fascista. Se considerarmos “barking into the microphone” como uma expressão que descreve bem o estilo do discurso de Hitler, a ação de Beuys poderia de fato ser entendida como uma caricatura do ditador. Ao invés de negar a autoridade estrutural acumulada em seu papel enquanto

professor (por exemplo, ao aparecer como um enfático pedagogo liberal), Beuys expôs essa autoridade estrutural de uma forma deliberadamente exagerada e demonstrou sua complexidade com perfis de autoridade mítica. Dado o absurdo óbvio da apresentação, parece justo assumir que ele o fez com a ideia de forçar os limites de sua autoridade e assim instigar resistência – por exemplo, ao provocar gargalhadas.

Como o próprio título deixa claro, a performance *Der Chef (Fluxus Gesang)* (The Chief [Fluxus song], 1964) foi outra ocasião em que Beuys discorreu abertamente sobre a questão de autoridade, neste ponto, adicionando um toque especial. A duração da performance foi especificada para ser igual à duração de um dia de trabalho comum e durante o decorrer das oito horas, das quatro horas da tarde à meia-noite, ele desempenhou seu papel de encarnar autoridade. Ele apareceu, envolto em um cobertor de feltro, em um dos espaços expositivos da Galerie René Block em Berlim. O espaço podia ser visto por dentro, mas não adentrado, da sala ao lado. Escondido sobre o cobertor, Beuys não podia ser visto, apenas ouvido. Ele tinha consigo um microfone e, em intervalos irregulares, ele podia fazer sons inarticulados que eram exaltados através de um sistema de amplificação. Essa performance barulhenta era interrompida periodicamente por uma composição de Henning Christiansen e Eric Andersen em uma fita. Duas lebres mortas jaziam em cada extremidade do cobertor de feltro enrolado. Outros objetos de cena do repertório de Beuys (cobre, gordura, unhas etc.) foram todos colocados ao longo da sala para identificá-la como um espaço para atividades cerimoniais. No anúncio para o evento, Beuys afirmou que Robert Morris iria realizar a mesma performance, simultaneamente, em Nova Iorque. Que seja de meu conhecimento, nunca foi confirmado que isso realmente aconteceu. O anúncio pode muito bem ter sido uma piada feita à custa de Morris, uma vez que a própria seriedade elegante de Morris, o uso autorreflexivo do feltro era minado aqui por Beuys, que submeteu o mesmo material a um prolongado, enfadonho e, como um todo, processo não muito elegante.

De acordo com a própria mitologia de Beuys, a performance poderia ser interpretada como uma tentativa de reviver a experiência de sua cura na Criméia. Essa interpretação ainda não aponta para o título da ação, nem para seu limite de tempo baseado em um dia de trabalho, nem para o papel central que o sistema de amplificação desempenha na performance. Se levarmos em consideração a ressonância histórica da encenação que “barking into the microphone” teve na ação *ÖÖ-Programm*, talvez não seja tão descabido observar um paralelo com *Der Chef*: a

performance é centralizada ao longo da experiência dos alto-falantes que propagavam a voz gutural de um locutor oculto, uma presença física estranha na sala. Essa experiência efetivamente se assemelha a de ouvir discursos de propaganda sobre o assim chamado *Volksempfänger*, o “rádio do povo” introduzidos no lar das famílias alemães pelo nazismo, a novidade que muito provavelmente fora feita por uma mídia de formação de experiência para toda uma geração. Se assumirmos que a distorção do discurso por uma precária recepção de rádio poderia ter sido uma característica regular daquela experiência, os abafados e indistintos barulhos do sistema de amplificação (e sua interrupção irregular por música) seriam, fenomenologicamente falando, um eco dessa experiência. O “Chef” é nesse caso também o “Führer.”

De forma grotesca e altamente assertiva, Beuys enquadra a experiência do aurático. Walter Benjamin caracterizou essa experiência como sendo de “proximidade com distância simultânea”. Essa é a fascinante contradição que Beuys coloca em primeiro plano em vários níveis em sua performance: sua voz encheu a sala, enquanto a fonte estava muito distante de ser encontrada. O artista era o centro das atenções, ainda que permanecesse invisível, enrolado em um cobertor de feltro enquanto durou o evento. Devido à sua aparição prévia na mídia, a performance *Der Chef* levou um número considerável de visitantes à galeria, de acordo com os relatórios contemporâneos.²⁸ Para a duração da exibição, esses visitantes eram, contudo, forçados a permanecer nas salas vizinhas. Eles conseguiam ver o que estava acontecendo, mas permaneciam impedidos do acesso físico direto ao evento. O fechamento parcial do espaço da performance para o público gerou uma distância e, ao mesmo tempo, aumentou a atração da presença do artista. Ele estava presente acústica e fisicamente como parte de uma peça de escultura, mas ele estava sempre ausente, invisível, intocável e essa encenação de presença e ausência simultâneas fez de sua presença de palco particularmente aurática.

O título reforçou ainda mais a ambiguidade de proximidade e de distância. Em um sentido, isso designava um líder no topo da hierarquia. Em outro sentido, porém, no alemão coloquial a palavra *Chef* – como *jefe* em Espanhol e *boss* em inglês norte-americano – é igualmente utilizada para jovialmente chamar um colega de trabalho. Este duplo sentido emprestou uma qualidade humorística ao título. Ainda, não foi realmente esvaziada a autoridade associada com o termo *Chef*, mas quando visto em conjunto com a performance *auratiza* isso ainda mais: por um lado, Beuys era a personalidade artística de destaque, o professor de arte e a incipiente estrela da mídia que somente poderia ser notado de longe. Por outro lado, ele também era

o “colega de trabalho” que “fez seu trabalho” durante oito horas e tornou conhecido através de barulhos, de gemidos e chiados o quão duro era ser “escravizado”. Isso provavelmente gerou simpatia e proximidade. Essa simultaneidade entre distância e proximidade conferiu ao artista sua autoridade aurática neste papel de “Chef”. Líderes políticos tradicionalmente criam uma aura – ou seja, a aparência de credibilidade absoluta – de uma forma análoga ao apresentarem-se como figuras idealizadas, fortemente paternas e, simultaneamente, como acessíveis “homens do povo”.

O ponto crucial, porém, é que Beuys não produziu simplesmente uma aura de autoridade, mas também expôs condições materiais dessa produção em toda sua crueza e expôs as contradições inerentes a esse processo em todos os seus absurdos óbvios. Neste caminho, Beuys simultaneamente construiu e desmontelou uma aura de autoridade. A performance se constituiu em um acontecimento. Suas qualidades de agitação foram, porém, simultaneamente reduzidas a um mínimo – sem grandes acontecimentos. Um homem envolto em um cobertor entre duas lebres mortas e fazendo barulhos estranhos por horas. O redimensionamento da performance para uma atividade que mal poderia ser percebida enquanto uma atividade como um todo, o alongamento e a expansão do tempo, a morte agitada sobre o cobertor e toda a gravidade da *mise-en-scène* em geral cria uma peculiar atmosfera regressiva. Em conformidade com a análise da autoridade aurática que Werner Herzog desenvolveu em seus filmes, Beuys aqui também coloca em primeiro plano a peculiar atração regressiva (freudianos poderiam chamar isso de “pulsão de morte”) inerente às peculiares *gravitas* da autoridade aurática – uma atração que igualmente gera limitação, na qual sua própria falta de peso, mais cedo ou mais tarde pesa sobre a autoridade aurática e traz isso ao ponto do colapso. E na verdade, em *Der Chef* Beuys encenou os mecanismos produzindo sua autoridade aurática juntamente com o acontecimento desse lento colapso.

Assim, *Der Chef* pode ser compreendido ao expor e exorcizar, de forma assertiva, a fascinação pela autoridade aurática que constituiu uma condição histórica crucial para a possibilidade do fascismo. Reconhecidamente, Beuys não encenou esse ato de expor e exorcizar de uma posição distante. Antes, ele viveu através disso fisicamente e assim, de forma sintomática, manifestou as contradições não resolvidas. Para além da discussão sobre condições históricas, porém, o fato de Beuys ter escolhido uma posição imanente através da qual trabalhava os problemas da autoridade aurática nos traz de volta à questão levantada anteriormente, a saber,

se certas estruturas e contradições da questão aurática não são estruturalmente inerentes à prática artística. Uma característica estrutural da prática artística, por exemplo, que Beuys lida em *Der Chef*, é não apenas a adoção de uma posição de um locutor aurático, mas também a atribuição daquela posição ao artista através das expectativas da audiência: Beuys chegou a Berlim e as pessoas esperavam um acontecimento. Ao aparecer em público, mas fazendo-se invisível, Beuys tanto satisfaz quanto frustrou seus espectadores. A aura que Beuys gerou em torno de si em virtude de sua estratégia tornou-se tanto o meio quanto o intermédio para protegê-lo contra e para jogar com essas expectativas: colocá-los em evidência e modificá-los. Essa tentativa de renegociar o relacionamento entre artista e público é, além disso, formalizado como um dia de trabalho de oito horas, potencialmente transformando a performance em uma alegoria das tensões constitutivas entre o público e o privado que define o trabalho artístico ou criativo em geral. Como é uma forma de trabalho que, tradicionalmente, toma forma dentro de condições marcadas por extremos de autoisolamento (no estúdio, na pra-teleira, na natureza) e o ato de transformar tornar-se público (em exposições, ações e publicações), certamente existem outras abordagens para a prática de arte baseada em participação. Porém, a experiência demonstra que eles também requerem certo momento de isolamento e de concentração que permite à ação coletiva ser planejada e obriga a ser colhida. Um aspecto fascinante de *Der Chef* é que Beuys não lida de fato com isolamento e exibição como polos opostos, mas como qualidades inseparáveis de uma mesma ação. O autoisolamento dentro do rolo de feltro toma seu lugar em público. Mantido espacialmente à distância por um lado e, por outro, abordado através dos alto-falantes, o público é simultaneamente excluído e incluído. Nesta situação, o microfone e o sistema de amplificação transformaram-se no meio através do qual se estabelecia a relação entre isolamento e exibição. Neste sentido, *Der Chef* pode ser lido como uma alegoria de um trabalho cultural em um meio público. A autoridade daqueles que se atrevem – ou são tão ousados quanto – a falar publicamente que eles isolaram a si próprios do olhar do público, ainda sob a mira destes, a fim de enfrentá-los em discurso indireto, retransmitido através de um meio. O que é constituído nesta cerimônia é a autoridade no sentido da autoria, no sentido da voz pública. Em *Der Chef*, Beuys encena a criação de tamanha voz pública como em um acontecimento que é tanto dramático quanto absurdo. Assim, ele afirma o surgimento de tal voz como um acontecimento. Ao mesmo tempo, porém, ele também mina essa afirmação por meio da lamentável impotência através

da qual essa voz é produzida: ao emitir, semissufocada, sons inarticulados que teriam permanecidos inaudíveis sem equipamento eletrônico de amplificação. Essa performance não oferece nenhuma resposta. Porém, articula o ponto crucial não resolvido de uma pergunta que diz respeito, profundamente, tanto à arte quanto à política: em virtude de que autoridade é possível incorporar uma voz em público e para o público?

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 O texto de Jan Verwoert, intitulado *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*, apareceu originalmente no número 1 do e-flux journal, dezembro de 2008, disponível em <http://www.e-flux.com>. Na tradução para a Poiésis, os Editores optaram por manter a formatação das notas conforme aparece no texto original.

2 Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-garde Artist* (New York: Cambridge University Press, 1993).

3 Ibid., 93.

4 Ibid., 95.

5 Ibid., 89.

6 Ibid., 81.

7 O lema vem do verso de um poema "Deutschlands Beruf" (1861) do poeta romântico Emanuel Geibel (1815-1884). Geibel invoca aqui o espírito do racionalismo germânico como uma força mediadora que ele acredita poder criar paz e estabilidade política na Europa. Mais tarde, em uma aplicação mais notória, porém, a frase passa a ser associada com o colonialismo germânico e com a ideologia nazista da superioridade de uma raça.

8 O filósofo Jean-Luc Nancy descreve de forma bem incisiva essa configuração moderna para a autossalvação através de uma suposta criatividade soberana do mito de formação: "O Romantismo por si só poderia definir como a invenção da cena do mito de fundação, como a simultânea consciência da perda de poder sobre esse mito, e como o desejo ou a vontade de recuperar esse poder de viver da origem e, ao mesmo tempo, a origem desse poder... Essa formulação de fato define, para além do Romantismo e ainda mais além o Romantismo nos moldes de Nietzsche, a modernidade como um todo: toda essa vasta modernidade abarca, estranhamente, uma aliança grotesca, da poética e etnológica nostalgia para um mito de humanidade inicial e o desejo de regenerar a antiga humanidade europeia através da ressurreição de seus mais antigos mitos, incluindo a encenação implacável desses mitos: refiro-me, é claro, ao mito nazista." Jean-Luc Nancy, "Myth Interrupted," in *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 45-46. Ver 43-70.

9 Rüdiger Sünner, *Schwarze Sonne: Entfesselung und Missbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik* (Freiburg im Breisgau: Herder Spektrum, 1999), 34-35.

10 Ver Götz Adriani, Winfried Konnertz e Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Work* (New York: Barron's, 1979), 29.

11 Sünner, *Schwarze*, 36n7.

12 Citado em Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Thames and Hudson, 1979), 228.

13 Benjamin Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol," originalmente publicado em *Artforum* 18, n.5 (1980): 35-43; citado aqui a partir de Joseph Beuys: Mapping the Legacy, ed. Gene Ray (New York: D.A.P., 2001), 199-211.

14 Tisdall, *Joseph Beuys*, 17n10.

15 *Aachener Prisma* 13, no. 1 (Novembro 1964): 16-17, citado em Adriani, Konnertz, and Thomas, *Joseph Beuys*, 112n8.

16 N.T.: A cidade alemã de Aachen está localizada próxima a fronteira da Holanda e da Bélgica, distante 65 km a oeste de Colônia.

17 *Aachener Prisma* 13, no.1 (Novembro de 1964): 16-17, citado em Adriani, Konnertz e Thomas, *Joseph Beuys*, 112n8.

18 Ibid., 111.

19 Buchloh, "Beuys," 206n11.

20 Um exemplo perfeito disso pode ser encontrado no texto de Kosuth "Arte after Philosophy" (1969), no qual Kosuth, da melhor forma hegeliana, declara sua arte como sendo o histórico e necessário ponto final da história da Filosofia desde Kant, e seus trabalhos são direcionados, ilustrações transparentes dessas linhas de pensamento; ver Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After Collected Writings*, 1966-1990, ed. Gabriele Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

21 Joseph Kosuth, "intention(s)," originalmente publicado em *Art Bulletin* 78, no.3 (Setembro 1996): 407-12; citado aqui de *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro e Blake Stimson (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 460-68.

22 Ibid., 462.

23 Ibid., 464.

24 Esses incluíram o Deutsche Studentenpartei (Partido dos Estudantes Alemães, 1967), the Organisation für Nichtwähler, freie Volksabstimmung (Organização para Não Votantes, plebiscito gratuito, 1970), the Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organização pela Democracia Direta pelo Plebiscito, 1971), the Free International University (1971) cofundada com Heinrich Böll, e sua participação nas discussões da fundação do Partido Verde Alemão (1979).

25 "Mit-Neben-Gegen" (With-Alongside-Against) foi o título de uma exibição de trabalhos dos alunos de Beuys no Frankfurter Kunstverein em 1976.

26 *Express* (Düsseldorf) 1 de dezembro de 1967; citado de Barbara Lange, *Joseph Beuys: Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Reimer, 1999), n.p., fig.3.

27 Depois de uma palestra sobre este tópico, um discípulo de Beuys instruiu-me (com uma autoridade que tolerava nenhuma divergência) que a ação *ÖÖ-Programm* não era de fato uma questão de autoridade, mas antes, como o próprio Beuys havia dito, uma demonstração de (se eu bem me lembro) uma técnica Mongol de articulação e, ao mesmo tempo, uma ilustração do processo criativo de formação da não formada quintessência da articulação do ainda não formado. A única reação que me ocorreu foi uma linha padrão do artista de cabaré, da região do Reno, Jürgen Becker: "Bem, lá você sabe mais do que eu. "

28 Ver a descrição da ação de Wolf Vostel em Adriani, Konnertz, e Thomas, *Joseph Beuys*, 120n8. Dentre outras coisas, a declaração provocativa de Beuys de que o Muro de Berlim teria de ser aumentado cinco centímetros para melhorar suas proporções certamente fez dele uma figura da mídia de seu tempo. Quando ele deixou a sala ao término da performance, aquela afirmação era, aparentemente, o tema da primeira pergunta colocada por alguém do público.

RESENHAS

Eclipse do Grupo Galpão

*Martha Ribeiro**

Antes de iniciarmos nosso sobrevoo na teatralidade apresentada em *Eclipse*, novo espetáculo do Grupo Galpão¹, que estreou no Rio de Janeiro em 20 de abril de 2012, no Teatro SESC Ginástico, faremos uma breve consideração sobre a utilidade da crítica hoje, do ponto de vista da teoria teatral, nos perguntado até que ponto, e de que forma, a crítica pode se apresentar pertinente em relação aos espetáculos teatrais desta última década.

Neste ponto convocamos Patrice Pavis que no livro *A encenação contemporânea: origem, tendências e perspectivas* (2010) levanta a seguinte hipótese: a mudança de paradigma na prática da encenação torna anacrônica a concepção da cena como um sistema semiótico. O teatro volta seu olhar não para a obra, o resultado, mas para o processo e o efeito produzido. Desta feita, a encenação contemporânea convoca a crítica a pensar o espetáculo teatral não em relação à sua materialidade, mas a partir da experiência estética, na qual estamos todos inseridos. Em substituição à velha fórmula de comparar o texto literário à sua execução na cena ou, o que ainda era pior, de valorizar o espetáculo em função da maior ou menor fidelidade do encenador às intenções do autor, debruça-se sobre os aspectos performativos do espetáculo, em detrimento de seus aspectos literários. Isto é, o objeto da nova crítica passa a ser sua perplexidade diante de um corpo que age num espaço/tempo determinados. Sua nova tarefa, de extrema dificuldade, será penetrar na lógica interna de cada espetáculo, buscando compreender como este se insere em nosso mundo.

Olhando para trás, em nossa recente história, verifica-se que as propostas do drama burguês, do romantismo e do naturalismo foram as últimas que conceberam um projeto sólido,

* Martha Ribeiro é Professora Adjunta do Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Arte, da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes /UFF. Doutora em Teoria e História Literária – UNICAMP/UNITO com Pós-Doutorado em Teatro – UNICAMP/IAR. É autora do livro *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*, Coleção Estudos, Ed. Perspectiva, 2010.

reconhecível e unitário em relação à dramaturgia, ao espetáculo, à cenográfica, à interpretação, onde, de fato, uma época inteira podia se reconhecer. Não fomos capazes de produzir um modelo de espaço teatral, como realizado pelo teatro grego ou elisabetano, e nem mesmo uma tipologia teatral, como fez o naturalismo. Não fomos capazes de criar um modelo, mas acabamos produzindo uma infinidade de ideias de teatro. Em contrapartida, nossos recursos críticos em relação ao teatro, ao espetacular, vão se tornando rapidamente obsoletos, pois cada nova ideia de teatro exige um novo olhar crítico para aquela realidade cênica. Ou seja, cada nova experiência, nova ideia constrói para si sua própria realidade crítica, que sem dúvida nenhuma irá refutar aquele já “velho” modelo de análise, pois este já não dá conta dessa nova experiência.

Nossos questionamentos em relação ao modo da crítica dramática operar sua escrita, hoje, depois de tantas experiências teatrais no campo da teatralidade e da performance, nos convoca a pensar seu espaço como um lugar de diálogo com a encenação, na abertura de um espaço de reflexão estética, pois, tanto quanto a obra analisada, a crítica também emite um ponto de vista sobre o pensamento e o fazer artísticos; ela também é uma criação, que pode por sua vez também ser criticada, o que de forma alguma a torna dispensável, pois não se trata de um elemento estranho ao meio artístico: a crítica também é um fazer da arte. O que se verifica, a partir dessa reflexão, é o incentivo à crítica enquanto diálogo permanente entre pensamentos e ideias sobre a arte, e, neste caso específico, sobre o teatro contemporâneo, onde é útil se evitar a ideologia, isto é, ideias preconcebidas. A partir dessa pequena introdução, convocamos o leitor a mergulhar na criação de Eclipse.

O espetáculo Eclipse surgiu do encontro do Grupo Galpão com o diretor e professor russo, residente em Berlim, Jurij Alschitz, que, em 2006, veio ao Galpão Cine Horto para ministrar uma oficina e dar palestra. Empolgados com sua visão de teatro e seu trabalho de treinamento de atores desenvolvido no Akt-zent International Theater Centre, os componentes do Grupo convidam o diretor para dirigi-los. Desde o início do processo, Jurij Alschitz apostou no risco de buscar um teatro que Tchékhev estaria fazendo, caso ainda fosse vivo. Para a construção do espetáculo, os atores do Galpão se envolveram com a leitura de peças e contos de Anton Tchékhev. Buscavam na obra do grande autor russo referências e reflexões filosóficas sobre temas universais que continuam a atravessar o homem de hoje. O diretor criou uma estrutura

dramatúrgica centrada na ocorrência de um eclipse. O fenômeno surge como uma metáfora para os atores trazerem ao palco as palavras do autor. A linguagem estética que permeia os elementos da encenação, como o cenário, o figurino, a luz e a sonoplastia, é inspirada na vanguarda russa do início do século XX, o suprematismo. Criada por volta de 1913 por Kazimir Malevich, a corrente vai defender uma arte livre de finalidades práticas e comprometida com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a ideia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com a luz e a cor naturalistas, com referências ao mundo objetivo.

O parágrafo acima corresponde a trechos extraídos do release do projeto Eclipse, enviado a nós pela produção do espetáculo especialmente para a edição deste número da Revista Poiésis, publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense.

Destacamos essencialmente no parágrafo a parte que trata da linguagem proposta pela encenação, visto que, se o espetáculo contemporâneo, objeto da crítica, não é nem estável nem “catalogável”, e mostra-se arremido a tentativas de dividi-lo em partes isoladas, o que nos resta é a experiência estética na qual estamos mergulhados, que nunca será totalizante, e sempre relativizável. E é deste lugar que nos propomos ora a pensar a encenação de Eclipse: não mais pela via de comparação entre o texto e a cena, mas pelo entendimento do espetáculo como um corpo em movimento, dentro de um espaço-tempo determinado, reafirmando assim a importância da encenação e da crítica para a mediação entre palco e plateia.

Com quase 30 anos de existência, o Grupo Galpão apresentou na cidade do Rio de Janeiro seu mais novo espetáculo-pesquisa, Eclipse. A partir de contos do dramaturgo russo, o grupo completa seu mergulho dentro do universo tchékhoviano. Tivemos a oportunidade de assistir ao espetáculo em sua pré-estreia no teatro Sesc Ginástico, em 19 de abril de 2012, e nos surpreendemos com a hermética plasticidade com que a encenação constrói a situação de um eclipse solar que obriga cinco personagens, vivenciados pelos atores Chico Pelúcio, Inês Peixoto, Julio Maciel, Lydia Del Picchia e Simone Ordones, a permanecerem trancados num espaço não determinado, por uma noite inteira. A surpresa a que nos referimos se dá em função da memória estética que trazemos do grupo, e que remonta aos anos noventa, à montagem do espetáculo Romeu e Julieta, dirigido por Gabriel Villela; espetáculo que une o

barroco mineiro à estética clown, e que levou o grupo esse ano a Londres para participar do festival de Shakespeare no Globe Theatre. Surpresa que nada tem de negativo: ao contrário, nos proporcionou uma experiência muito particular no campo estético.

Por ser um espetáculo que, no processo de pesquisa (conforme apontado no release), não pretendeu representar ou significar nada além dele mesmo, podemos identificar em sua lógica interna a tentativa de escapar ao que Derrida nomeou como “destino trágico da representação”. Cinco personagens narram, sem causalidade, aspectos da vida enquanto esperam um eclipse solar. O uso de elementos plásticos, formais, não referenciais, não psicológicos, busca uma pureza antirrepresentativa observada na utilização de três cores básicas nos figurinos - o preto, o branco e o vermelho -, na construção de um cenário abstrato, bidimensional, onde se pintou o nome do autor em vermelho, no uso do vídeo como elemento didascálico, acentuando ainda mais o aspecto autônomo da linguagem, e na própria movimentação rígida dos atores, que propositalmente não desejava provocar uma relação de correspondência com o mundo cotidiano. A encenação evocou a vanguarda e as conquistas da arte moderna em sua busca de emancipação.

Trata-se de uma teatralidade que tenta reivindicar, hoje, na contemporaneidade, a revolução antimimética do projeto moderno, de conquista de uma forma não contaminada com a vida, de uma teatralidade desviada de seu aspecto comunicacional. A partir da identificação da motivação da encenação, passamos por uma experiência estética particular ao identificarmos no processo da cena o que se chamou de “crise da arte” ; isto é, vislumbramos no teatro de Jurij Alschitz o paradigma moderno de fundar um modo específico da arte que entrou em crise, derrotado pelas hibridações, mestiçagem e contaminações pós-modernas. E, paralelo ao seu teatro, se observam algumas reações de fuga deste universo autônomo quando os atores em cena contestam o mundo hermético criado pela encenação, lançando mão do recurso do pirandellismo e da autorreferencialidade ao “saírem” do personagem “reclamando” do aspecto denso da teatralidade emergente, tão pouco familiar ao Grupo. Com o que, imediatamente, se obtém uma resposta do público que, descarregando a tensão gerada pela incomunicabilidade antimimética da teatralidade do encenador, ri aliviado ao se ver inserido na experiência estética. Logo em seguida o espetáculo retoma seus princípios norteadores, termina o eclipse, a porta com o nome de Tchekhov em vermelho se abre e todos os cinco personagens se retiram do palco. Fim do espetáculo.

Como conclusão sobre o lugar da crítica hoje, entendemos que, a ideia de work-in-progress deve servir também para o crítico/analista do espetáculo contemporâneo, pois projetar qualquer modelo de análise a priori ao experimento vivenciado é uma tentação (de certa maneira facilitadora) que deve ser evitada, sob pena de esvaziar a análise crítica; não devemos nos esquecer de que a própria característica da pós-modernidade é conviver lado a lado com diferentes propostas e ideias, misturando gêneros e multiplicando textualidades, sem que uma anule a outra. Por outro lado, se é correto afirmar que pensadores e críticos vivem o temor de ver as categorias de seu pensamento se tornarem rapidamente obsoletas, ultrapassadas pela velocidade das ideias e inovações no campo teatral, não podemos ser ingênuos e deixar de perceber que o teatro, enquanto produção, responde a leis de mercado, e que estas leis são impostas por aqueles mesmos pensadores e críticos que temem o desmoronamento de suas categorias (além, é claro da pressão exercida pelo público e pelo empresariado). Ou seja, o convívio entre diferentes e novas ideias acaba ganhando uma única forma: a forma de mercado.

ECLIPSE / FICHA TÉCNICA

Da obra de Anton Tchekhov | Direção, Dramaturgia, Cenografia, Figurino e Treinamento: Jurij Alschitz | Elenco: Chico Pelúcio, Inês Peixoto, Julio Maciel, Lydia Del Picchia e Simone Ordonez | Assistência de Direção e Preparação Vocal: Olga Lapina | Assistência de Direção e Pesquisa de Figurino: Diego Bagagal | Direção Musical e Arranjos: Ernani Maletta | Iluminação: Chico Pelúcio e Bruno Cerezoli | Vídeo Projeção: André Amparo, Chico de Paula e Bruno Cardieri | Sonoplastia: Ricardo Garcia | Caracterização: Mona Magalhães | Coreografia: Jomar Mesquita | Tradução: EloquentWords | Revisão de textos: Eduardo Moreira e Arildo de Barros | Assistência de Cenografia: Amanda Gomes | Cenotécnica: Helvécio Izabel | Construção de Adereços: Tião Vieira e Glauber Apicela | Fotos: Guto Muniz, Miguel Aun e Bianca Aun | Projeto Gráfico: Laura Bastos | Assessoria de Planejamento: Ana Amélia Arantes | Assessoria de Comunicação: Beatriz França | Assistente de comunicação: João Luis Santos | Estagiária de comunicação: Jussara Vieira | Assistência de Produção: Evandro Villela | Produção Executiva: Anna Paula Paiva e Beatriz Radicchi | Coordenação de Produção: Gilma Oliveira | Patrocínio: Petrobras

Notas

1 *Eclipse*, livre adaptação da obra de Anton Tchêkhov, teve sua estreia nacional em Belo Horizonte, com passagem pelo Festival de Curitiba, seguindo sua temporada no Rio Janeiro. O espetáculo completa o projeto *Viagem a Tchêkhov*, lançado em 2011. Durante um ano o Grupo mergulhou na obra do autor russo com o objetivo de montar dois espetáculos: *Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)*, dirigido pela mineira Yara de Novaes, e *Eclipse*, com direção do russo Jurij Alschitz e assistência da lituana Olga Lapina e do mineiro Diego Bagagal.

Salve São Jorge 23: arte e acarajé na festa do padroeiro

*Marília Machado**

23 de abril, dia de São Jorge, santo, guerreiro e padroeiro do Rio de Janeiro. Nesta data, pelo quarto ano consecutivo, a Caza Arte Contemporânea abriu suas portas, no coração boêmio da capital carioca, para a exposição coletiva *Salve São Jorge 23* em homenagem ao santo protetor. Com ares de festa, a abertura da mostra foi feita com a presença indispensável da baiana do acarajé, o que agrega cheiro e sabor aos trabalhos que ocupam os cômodos, paredes e chão da casa.

São obras de mais de cinquenta artistas que, segundo Raimundo Rodriguez, dono da Caza, não passaram por curadoria, pois o objetivo da exposição não é ter “obras boas ou ruins”, mas trabalhos que trazem a figura do santo guerreiro como inspiração. A proposta foi que se tivesse um ar de “festejo”, de comemoração e de abertura para todo artista que, de alguma forma, se referisse ao tema central da mostra.

Essa abertura conferida aos artistas reflete-se na grande diversidade de materiais e propostas espaciais das obras que integram a mostra. A indispensável presença da figura simbólica de São Jorge é percebida não só na representação fiel do cavaleiro montado em seu cavalo branco, mas também na predominância das cores vermelho e branco e de materiais e formas que remetem à devoção popular ao santo, como altares e velas.

A maneira pela qual os artistas exploraram o espaço da casa denota também a liberdade de criação a eles oferecida. Muitas obras, como a figura de São Jorge feita em serigrafia por Ana Durães, usam como anteparo as próprias paredes ou até mesmo o chão do local, o que a elas

*Marília Machado é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF, Niterói. E-mail: gemeas_da_danca@hotmail.com

confere o aspecto de trabalhos permanentes ou, como diz Raimundo Rodriguez, “trabalho sem retorno”, tendo em vista que não poderão ser removidas. A obra *Jorge Guerreiro* de Paulo Mendes Faria (instalação em papel) e as tantas velas acesas na inauguração reforçam a característica efêmera de alguns trabalhos.

Outras obras, ainda, como *Contra Mau Olhado*, *Sal Para Banho de Descarrego*, criada por Shirley Nogueira, onde a figura do santo é posta em uma garrafa cheia de sal grosso, acompanhada da frase, “sal para banho de descarrego”, mencionam o imaginário popular e o sincretismo religioso que permeiam a figura de São Jorge. Santo católico, mas também orixá umbandista (relacionado a Ogum), “Jorge”, como é chamado nos terreiros, é um exemplo da influência do catolicismo nas crenças afrodescendentes do Brasil.

A figura mitológica do cavaleiro da Capadócia é repetida sem cansaço nas obras e também acompanhada de toda a atmosfera lendária que permeia a história do santo. Conhecido por suas muitas qualidades, São Jorge foi mencionado na obra de Vitória de Azevedo na forma de balões em que foram inscritos os diversos adjetivos atribuídos ao protetor. Sua bravura e heroísmo são também lembrados na figura do dragão que teria sido morto pelo guerreiro.

A *performer* Ana A., dias antes da inauguração da exposição, colocou uma coleira em um pequeno dragão verde, de plástico, e o arrastou pelas ruas movimentadas do Saara (área de comércio popular do Rio de Janeiro). A “ação”, nomeada de *Ímpeto específico: o dia em que Ana A. arrastou um dragão* chamou a atenção de quem passava e reforçou, segundo o relato de Ishmael Kachalote, “a força do imaginário como experiência coletiva”. Exposto em um dos cantos da casa, o pequeno dragão conserva as marcas da *performance* e um curativo que simboliza a piedade dos espectadores que defenderam-no das agressões de Ana. Colado na parede, o relato de Kachalote, intitulado *O dia que Ana A. arrastou um dragão*, revela de forma poética os detalhes da “ação”.

A popularidade da figura de São Jorge e sua proximidade com o cotidiano contemporâneo são representadas na obra de Almir Soares, inspirada na rede social *Facebook*. O *Jorge Book* simula o perfil do santo na rede e relaciona, de forma bem-humorada, a religiosidade ao universo da internet. O espaço virtual também é explorado na obra de Jorge Salomão em que o próprio artista declama a Oração a São Jorge em um vídeo exposto numa TV instalada em uma sala à parte da casa.

Duas telas colocadas frente a frente no mesmo cômodo em que se vê o vídeo da Oração a São Jorge retratam um casal de gays e outro de lésbicas. A polêmica em torno da suposta homossexualidade de São Jorge e a devoção dos homoeróticos ao santo também são colocadas em questão na exposição.

Salve São Jorge 23 pôde ser vista na rua do Resende, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, de 23 a 27 de abril de 2012 na Caza Arte Contemporânea, galeria de arte comandada por Raimundo Rodriguez que é um exemplo da comunhão da arte contemporânea com o universo popular, especialmente o carioca.

abstracts

Other Theater: Art and Education Between Tradition and Performing Experiences

Zeca Ligiero

"Another Theater" is a concept applied to artistic and cultural performances involving narratives, dances, songs and scenic elements used primarily by African, Asian and Native American traditions which were noticed by European directors as they realized their importance for performing arts as avantgarde in the twentieth century. Questions are important because these traditions are not valued by the orthodox theatre studies. This paper wonders about the importance of these traditions, especially in Brazil where the African-Amerindian performances are the pillars of spectacular events.

performance, theatre, tradition

Short Journey to the Land of Better Knowledge: an Open Path with Klee

Maria Beatriz Albernaz

This article describes the process of collectively making a video, in three classes of the discipline "Art and Education", of the first period of the Pedagogy Course of the Higher Institute of Education of Rio de Janeiro (ISERJ). The title of the video, "Small Trip to the Country of Better Knowledge - the Library", refers to the text Creative Confession, by Paul Klee. From the poetic inspired by the ideas of Klee and the reverberation of those by Agamben on the multiple roles of the singularity in "community that comes", we searched the rapprochement between art and education, along with the pedagogical opportunities from the tension between the two.

art and education, Paul Klee, video production

Before the Appliance: the Pedagogical Experience of the Cinema in Walter Benjamin

Maira Norton

This article seeks to discuss the pedagogical dimension of cinema from the perspective of Walter Benjamin's essays *The Author as Producer* and *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Other than the instrumental use of the content of films for educational use, we explore pedagogy of cinema intrinsic to its process of production and exhibition. When de-automatize the act of watching and filming, it is possible to establish a new relationship of man with the world, transfiguring the reality from his contact creative with the technique.

pedagogy of cinema, technique, Walter Benjamin

Notes on Art, Luxury, Garbage, Consumption and Aesthetics of Everyday Life

Afonso Medeiros

From the waste industry to the luxury industry (or vice versa), this paper points out some issues related to the aesthetics of everyday life that are crossed by the modes of absorption, dilution and replication of art in the contemporary culture. Among these issues, we approach the complexity of the creation, transmission and reception of the aesthetics processes that permeate social relations and are potentiated by cyberculture.

art, aesthetics of everyday life, contemporary culture

Creative Cartography in the Challenge of the Limits of Public Sphere

Isabela Frade

As experience in art is socially dimensioned, it provokes the convergence of established references of the common zone. As a triggering device, art works operate as a place of trade where the social body is remodeled. Instead, in its permanence and dispersion, a particular event turns to be a register at a politically oriented field, territory of power and discrimination. Therefore, it is also what makes it marked by the institutional arc. Especially focused, the works of Oiticica, Clark and Beuys promote the reflection on the paradoxical status of the artist as a component agent of the public sphere. In its exceeding of the established limits, the designation of public art is investigated as it redevelops the human presence in urban space. When working on participatory research and composing a network of diverse actors, public art produces a hybridized field of knowledge.

public sphere, subjectivity, communication

The Art Criticism as Poetical Unfolding

Tamara Silva Chagas e Almerinda da Silva Lopes

This article seeks to think about the creative process inherent to the intervention with bottles of Coca-Cola in Petite Galerie, presented in the context of the exhibition *A Nova Crítica* (1970), by the art critic Frederico Morais. At that time, Morais strove to promote a renewal of Brazilian criticism, in order to update its role and become it better able to dialogue with contemporary art of the 1970s. Also, the article discusses how this work is configured as a poetic unfolding and an open critical commentary about *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, by Cildo Meireles.

Frederico Morais, nova crítica, Projeto Coca-Cola

Speaking the Unspeakable: Hysteria and Heteronomy

Gabriel Cid de Garcia

In one of his last letters, Fernando Pessoa presented a diagnosis of himself in order to explain the genesis of heteronymy, the procedure that marked his production among the poets of his generation. Pointing hysteria as a symptom that triggered the production of his other “selves,” the poet refers the origin of heteronyms to an organic impulse for depersonalization, that would allow him to achieve a field of indiscernibility between his own personality and his simulations. From his self-classification as hysterical, in view of the intensity of its production, we investigate the relevance that elements referred to hysteria evokes to literature and art in general, approximating his perspective to the analyses made by Gilles Deleuze on Francis Bacon. Thus, heteronymy could be understood as the product of a tension imposed on the unity of the subject, which goes to falter in the face of pre-individual forces that populate it.

Fernando Pessoa; Gilles Deleuze; contemporary philosophy; Portuguese literature

Normas para submissão

A Revista Poiesis é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Aceitamos colaborações de pesquisadores e artistas do Brasil e do exterior. Nosso foco de interesse são artigos que tenham como objeto de reflexão as artes (artes visuais, dança, teatro, música, performance, arquitetura, urbanismo, cinema, vídeo, web-arte) e suas interlocuções com o campo dos estudos culturais, das mídias, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da história, da literatura e outros.

A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números/ ano.

Estrutura da revista consta:

- 1) Dossiê temático preparado por um Editor Convidado, este com reconhecida produção no meio acadêmico;
- 2) Artigos livres (escritos em português) submetidos e aprovados pelo ao Conselho Editorial, Consultivo ou pareceristas;
- 3) Conexão Internacional, seção que um professor da casa divide com um convidado de uma instituição estrangeira, discutindo um tema comum;
- 4) Traduções de textos que o Conselho Editorial julgue importantes para o reforço das linhas de pesquisa do programa;
- 5) Resenhas críticas de livros, de obras artísticas ou de eventos.
- 6) A partir do número 13 incluímos a Página do Artista, para trabalhos com imagens fixas; um suporte multimídia (DVD), para trabalhos artísticos que impliquem tempo, espaço e movimento;

O material para submissão deve ser encaminhado por correio:

Revista Poiesis

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Rua Tiradentes, 148, Ingá 24210-510, Niterói, RJ

Tel: (21) 2629-9672

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados pelo correio, com cópia em mídia digital (CD), arquivos Word 97-2003 (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5) e uma outra cópia em papel, seguindo as seguintes especificações:

- texto em português, incluindo notas e referências, com um mínimo de 20.000 e um máximo de 22.000 caracteres (espaços não incluídos);
- um resumo, com no máximo 400 caracteres (espaços não incluídos), e versão em inglês (item indispensável);
- três palavras-chaves;
- sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi, e incluídas no CD juntamente com o artigo para submissão;
- os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;
- os subtítulos não devem ser enumerados;
- dados curriculares sobre o autor, informando sua vinculação acadêmica e suas principais atividades e produção, com no máximo 300 caracteres (espaços não incluídos), devem ser incluídos no final do texto;
- notas no final do texto, após os dados do autor, numeradas em algarismos arábicos;
- referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as normas da ABNT;
- o artigo será submetido ao Conselho Editorial, Consultivo ou pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não;

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta. O material enviado não será devolvido.

Universidade Federal Fluminense

Reitor

Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor

Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi

José Walkimar de Mesquita Carneiro

Coordenadora de Pesquisa da PROPPi

Andrea Brito Latge

Pró-Reitor de Graduação

Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social

Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Luiz Sérgio de Oliveira

Vice-Coodenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Luciano Vinhosa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Guilherme Werlang da Fonseca Costa

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Ued Maluf

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitich

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha D'Angelo

Martha Ribeiro

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF

RRua Tiradentes, 148 - Ingá - Niterói - RJ - 24210-510

tel. (21) 2629-9672